

# Q O R P U S

ISSN 2237-0617 VOLUME 12 NÚMERO 4 NOVEMBRO 2022



PGET/UFSC

# QORPUS

VOLUME 12 NÚMERO 4  
DOSSIÊ CRÍTICA DE TRADUÇÃO

NOV 2022

ISSN 2237-0617

**Editora-chefe**

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

**Editores-associados**

Aurora Bernardini (USP)

Sérgio Medeiros (UFSC)

**Editores-adjuntos**

Ane Girondi (UFSC)

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

**Conselho editorial**

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)

Álvaro Silveira Faleiros (USP)

Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)

Andréia Guerini (UFSC)

Angelica Micoanski Thomazine (UFSC)

Clélia Mello (UFSC)

Donaldo Schüler (UFRGS)

Fábio de Souza Andrade (USP)

Larissa Ceres Rodrigues Lagos (UFOP)

Lúcia Sá (University of Manchester)

Luci Collin (UFPR)

Malcom McNee (Smith College)

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC/UFC)

Marília Librandi Rocha (Princeton University/Diversitas-USP)

Myriam Correa de Araujo Avila (UFMG)

Nora Margarita Basurto dos Santos (Universidad Veracruzana)

Odile Cisneros (University of Alberta)

Patrick O'Neill (Queen's University)

Piotr Kilanowski (UFPR)

Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Walter Carlos Costa (UFSC/UFC)

**Diagramação e Edição**

Ane Girondi (UFSC)

**Publicação Eletrônica**

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

**Projeto Gráfico**

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

**Imagem da Capa**

Sérgio Medeiros (UFSC)

# QORPUS

VOLUME 12 NÚMERO 4  
DOSSIÊ CRÍTICA DE TRADUÇÃO

NOV 2022

ISSN 2237-0617

# SUMÁRIO

**Editorial..... 9**

Os editores

## **Dossiê – Crítica de Tradução**

**Apresentação do Dossiê ..... 13**

Alba Escalante

Marlova Aseff

**Uma leitura crítica sobre a tradução de “Pulsão de Apoderamento” – Bemächtigungstrieb .... 17**

Antonio Trevisan

Roberto Medina

**More 3 Ways of Looking at Wang Wei – Percurso de tradução para o português de poema clássico chinês ..... 29**

Ricardo Primo Portugal

**Entrevista com Juan Díaz Victoria, tradutor de Joyce para o castelhano ..... 51**

Luis Henrique Garcia Ferreira

**Entrevista con Juan Díaz Victoria, traductor de Joyce al castellano..... 67**

Luis Henrique Garcia Ferreira

**Entrevista com Rita Süsskind, tradutora da série best-seller *Os Instrumentos Mortais*..... 85**

Beatriz Passamai Pereira

Danilo de Oliveira dos Santos

Henrique Manenti Felisberto

## Artigos

**João do Rio em tradução: transposições culturais e estéticas nos contos “Emoções” e “História de gente alegre” ..... 97**

Mirian Ruffini

***Manifesto Transpofágico* de Renata Carvalho: o corpo feminino transgressor nos palcos e na história.....111**

Rosangela Fernandes Eleutério

## Ensaaios

**A arte da crítica: o que faço quando critico? .....123**

Luiz Zanin

**História, mito e rito .....125**

Aurora Bernardini

**O texto (anti)poético de Nicanor Parra e a tradução estética.....143**

Gloria E. Riveros F. Strapasson

## Traduções

**O meu povoado, Os habitantes e As velhas ruas, de Xavier Bonfill i Trias .....157**

Tradução de Elisa Bicca

**Pintando o racismo: arte de protesto de artistas indígenas contemporâneos, de Lúcia Sá e Felipe Milanez Pereira .....165**

Tradução de Daiane Oliveira

**O Corvo, de Edgar Allan Poe .....185**

Tradução de João Marcelo Naedzold de Souza

**Uno de los pibes, de Neuza Nascimento .....195**

Traducción de Natália Scalvenzi

**Dando voz ao Imperialismo Brasileiro: Euclides da Cunha e a Amazônia, de Lúcia Sá .....199**

Tradução de Larissa Lagos

## Resenha

**AMOREIRA, Flávio Viegas. *Apesar de você, eu conto*. Curitiba: Kotter Editorial, 2022. 152 p.**

**.....213**

Aurora Bernardini

## Entrevista

**Entrevista com Fábio Gullo, tradutor da obra *Vampiro: a Máscara*, 5ª edição, lançada pela**

**Editora Galápagos em 2021 .....219**

Victor Gobatti

## Textos Criativos

**Crónica de un viaje imaginado a Oaxaca .....229**

Mary Anne Warken

**Cheiro de Praia .....233**

Natália Scalvenzi





## Editorial

Este número da nossa revista abre com o dossiê “Crítica de tradução”, preparado por Alba Escalante e Marlova Aseff. Nele, a análise de textos e o debate de conceitos vêm acompanhados de uma entrevista, o que permite o registro da opinião daquele que se dedica ao fazer tradutório

Além do dossiê citado, a revista traz, ainda, textos que contemplam, de outras perspectivas, esse importante campo da produção textual que tem ensejado uma reflexão crítica contínua sobre o diálogo entre línguas, especialmente nas universidades.

Temas contemporâneos como corpo, rito e (anti)poética são abordados em ensaios específicos, assinados por especialistas nesses assuntos.

Cabe destacar, finalmente, o espaço dado a textos criativos inéditos, um compromisso desta revista que, desde a sua origem, incentiva e promove em suas páginas tanto a reflexão crítica como a produção artística.

Os editores



**DOSSIÊ**  
**CRÍTICA DE TRADUÇÃO**





## Dossiê Crítica de Tradução - Apresentação

Organização:

Alba Escalante<sup>1</sup>

Universidade de Brasília/Postgrad

Marlova Aseff<sup>2</sup>

Universidade de Brasília/PGET

As traduções têm um caráter inegavelmente paradoxal: ao mesmo tempo que funcionam como substitutas de outros textos, também costumam seguir uma trajetória descolada de seu original (HEWSON, 2011). Ocorre que, como notou Bourdieu, a obra traduzida, enquanto texto deslocado da cultura e do sistema literário de origem, se caracteriza por receber outra *marcação* na cultura que a acolhe (BOURDIEU, 2002). Essa nova marcação, em princípio, se dá a partir do plano editorial (perfil da editora, escolha da coleção, presença ou não de ilustrações, estilo da capa do livro etc.). Além disso, o título, os prefácios ou posfácios, as notas, os glossários podem alterar e direcionar o tipo de recepção que uma obra recebe. E, conforme alertou Lefevere, o texto traduzido também sofre inevitavelmente manipulações, tanto do ponto de vista poético como ideológico (LEFEVERE, 2007). Todos esses fatores podem ser levados em conta pelo trabalho do crítico de tradução.

No entanto, todas as transformações e adequações pelas quais o texto traduzido passa não impedem que muitos críticos ainda ignorem o seu estatuto *sui generis* e analisem a obra traduzida como se fosse a original, perdendo, assim, oportunidades de reflexão sobre a dupla filiação desses textos e suas implicações. Isso sem falar no aspecto didático de informar e instruir o leitor, ao avaliar o trabalho de reescrita feito pelo tradutor, comparar passagens, comentar as suas decisões... Afinal, críticos e resenhistas de tradução têm um papel importante na orientação e na formação do público leitor de traduções. Por isso, há a necessidade de se estudar, debater e refletir sobre a crítica de tradução. Como diz Cardozo em ensaio dedicado ao tema, é preciso “pensar suas possibilidades e seus

---

<sup>1</sup> Professora do Bacharelado em Letras Tradução Espanhol da UnB e professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UnB. E-mail: [albaescalante@gmail.com](mailto:albaescalante@gmail.com) Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5740-7694>

<sup>2</sup> Professora do Bacharelado em Letras Tradução Espanhol da UnB e professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC. E-mail: [marlova.aseff@gmail.com](mailto:marlova.aseff@gmail.com) Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6188-3386>

limites, sua legitimidade e seus abusos, seus modos, seu campo de ação e suas zonas de sombra” (2015, p. 232).

Tradicionalmente, alguns dos formatos nos quais esse tipo específico de crítica se apresenta nas sociedades contemporâneas tem sido as resenhas para jornais e revistas; os artigos de análise crítica para periódicos científicos, além de ensaios, dissertações e teses. Porém, novas formas e meios de divulgação estão se firmando com a massificação da internet, com seus blogues e podcasts, e com *booktubers* e leitores críticos que utilizam os fios de *tweets* para analisar as traduções de suas obras favoritas e que, diferentemente da crítica “tradicional”, costumam ter um enorme alcance.

Já em relação às abordagens críticas, podem estar centradas em questões linguísticas, editoriais, de recepção, de gênero, estéticas, entre outras. Quanto aos métodos, que são os procedimentos para efetuar a crítica, há os mais variados. Desde os que começam a análise pela leitura do original, passando por aqueles que propõe a leitura da tradução antes do original (BERMAN, 1995), até os que centram a atenção somente na descrição da tradução, sem se preocupar com os vínculos com o original.

Este dossiê da Qorpus dedicado à crítica de tradução abre com um ensaio de Ricardo Primo Portugal, poeta, diplomata e tradutor de poesia chinesa, no qual compartilha com o leitor a trajetória crítica percorrida por ele para retraduzir um poema chinês clássico de Wang Wei. No segundo texto, de Antonio Trevisan e Roberto Medina, os autores propõem uma nova tradução para o termo *Bemächtigungstrieb*, utilizado por Freud, e que ficou conhecido no Brasil como “pulsão de dominação”. Em seguida, duas entrevistas com tradutores encerram este pequeno, porém substancial dossiê. Beatriz Pereira, Danilo de Oliveira dos Santos e Henrique Manenti Felisberto entrevistam Rita Süsskind, a tradutora da série *best-seller Os instrumentos mortais (The Mortal Instruments)*, de Cassandra Clare. Trata-se de uma sequência de livros de fantasia destinados ao público infanto-juvenil que já vendeu mais de 26 milhões de cópias em todo o mundo, ganhou adaptação em filme e série e conta com uma base fiel de fãs na internet. Na segunda entrevista, Luis Henrique Garcia Ferreira nos apresenta o tradutor mexicano Juan Díaz Victoria, que está preparando a tradução comentada para o castelhano de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Na entrevista, Victoria aborda questões relativas ao processo de tradução e à recepção do seu trabalho. A entrevista pode ser lida em espanhol e na versão em português.

## REFERÊNCIAS

- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BOURDEIU, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5/2002 (n° 145) , p. 3-8.
- CARDOZO, Mauricio. Tradução & os sentidos da crítica. In: AMORIM, L. M., RODRIGUES, C. C., & STUPIELLO, ÉNA., orgs. Tradução: perspectivas teóricas e práticas [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 233-262. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-11.pdf>.
- HEWSON, Lance. *An Approach to Translation Criticism*. Emma and Madame Bovary in translation. Benjamins Translation Library, 2011.
- LEFEVERE, André. *Tradução. reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.





# Uma leitura crítica sobre a tradução de “Pulsão de Apoderamento” – *Bemächtigungstrieb*

Antonio Trevisan<sup>1</sup>

UnB-DF

Roberto Medina<sup>2</sup>

UnB-DF/ FURG-RS

**Resumo:** Este artigo propõe uma releitura da condição tradutória sobre o termo *Bemächtigungstrieb* utilizada por Freud, sendo conhecida no Brasil como pulsão de dominação. Metodologicamente, realizamos um rastreo na obra freudiana, na teorização das escolas francesas e inglesas sobre tal noção. Examinado seu escasso estado da arte, evidenciamos não apenas os impasses intérpretes-tradutórios, mas suas singularidades, demonstrando criticamente que a posição de sua noção como dominação incorre numa posição reducionista de sua ação. A proposta indica os desvios diminutivos das observações de Freud sob os aspectos das forças pulsionais, perpetuados como “dominação”. Tal exposição constitui um dossiê sobre a questão, reunindo não apenas suas versões na literatura. Entretanto, insiste-se num reposicionamento de sua nomeação. Como resultado, defendemos o uso da grafia como “pulsão de apoderamento”, numa versão melhorativa ampliada e, conceitualmente, coerente com os processos.

**Palavras-chave:** Bemächtigungstrieb; Dominação; Pulsão; Metapsicologia.

## *A critical reading of the translation of “Pulsão de Apoderamento” - Bemächtigungstrieb*

**Abstract:** This article proposes a reinterpretation of the translational condition of the term *Bemächtigungstrieb* used by Freud, known in Brazil as “the domination drive”. Methodologically, we carried out a screening in the Freudian work, in the theorization of French and English schools on this notion. Examining its scarce state of the art, we evidence not only the interpreter-translation impasses, but also its singularities, critically demonstrating that the position of its notion as domination incurs a reductionist position of its action. The proposal indicates the diminutive deviations of Freud’s observations on the aspects of instinctual forces, perpetuated as “domination”. This exhibition constitutes a dossier on the issue, gathering not only its versions in the literature. However, a repositioning of his nomination is insisted upon. As a result, we defend the use of it as an “empowerment drive”, in an improved version that is expanded and, conceptually, coherent with the processes.

**Keywords:** Bemächtigungstrieb; Domination; Drive; Metapsychology.

A questão da tradução, da interpretação e da linguística sempre acompanharam intimamente a psicanálise, desde o nascimento até a sua expansão. Neste campo, estende-se às problemáticas estruturais da leitura interpretativa, da palavra e de um campo muito vasto das representações, que para a Psicanálise, existe sempre acompanhada de vírgula,

<sup>1</sup> Psicólogo, psicanalista, Mestre em Psicologia, Doutorando no PPG de Psicologia Clínica e Cultura – UnB-DF, netogarcia8@gmail.com, Orcid: 0000-0001-8251-0183.

<sup>2</sup> Dr. pelo Pós-lit – UnB-DF, Doutorando no PPG de Psicologia Clínica e Cultura – UnB-DF e em Estágio Pós-doutoral – FURG-RS, prof.medina@gmail.com, Orcid: 0000-0003-2388-3697.

complementos e reticências. É neste terreno exploratório que se sustenta a proposta deste artigo, retomando a investigação em termo da língua materna de Freud. Os impasses, na obra freudiana, fazem-se sempre entre tradução (*Übersetzung*) e interpretação (*Deutung*) de sonhos (*Traumdeutung*), por exemplo, no campo de conjugação de época, de contexto e de linguagens de sociedades e de culturas nas cenas de escrita, podendo haver perdas ou ganhos nas noções conceituais da disciplina psicanalítica.

Sabe-se que o campo tradutório contém em sua essência diversas faces e variações, assim como expressado no ditado italiano, “*Traduttore-traditore*”, em que a tradução é traição, ou seja, há certo tipo de usurpação semântica. Esse exemplo indica a complexidade do intérprete mediante a obra original, e sua delicada relação com a fidelidade/fidedignidade, uma combinação difícil para a raiz, e as origens da teoria. Observar atentamente a tradução, revela nas entrelinhas, o implícito trabalho de conversão da ideia, ou até os arranjos aproximativos necessários para preservar a noção original, o que na maioria das vezes carrega traços deformantes.

Assim expomos as formas de tradução, bem como os modos interpretativos, principalmente aos moldes das escolas inglesas e francesas que preconizam a produção deste vasto campo. Metodologicamente retornamos a obra freudiana, revendo as palavras, e revisitando a compreensão em torno das expressões específicas como *Bemächtigungstrieb*, *Bewältigung*, as quais são elementos centrais desta exposição. Na obra de Freud elas foram traduzidas popularmente no Brasil, como pulsão ou impulso de dominação. Sobre tudo, indicaremos inicialmente a questão da originalidade na tradução francesa, passando pela posição dos ingleses, até chegar à forma abasileirada.

Para tal revisão, empreendemos uma pesquisa minuciosa da literatura, pois a tradução implica uma exigência de posição teórica que pode incorrer em forçosas aglomerações de sentido. Naturalmente, isso aponta para o aspecto opaco da escrita (da linguagem) e o correspondente esforço que ela impõe às suas interpretações ou leituras e tentativas de transposição ou recodificação no ato tradutório: semântico e linguageiro. Lidamos, por conseguinte, com certas características do idioma alemão e de seu uso particular por Freud, o qual fomenta ares literários em sua obra.

### **A Tradução: O Campo da Interpretação da Palavra**

A dimensão da palavra é fundamental ao tratar-se da psicanálise, pelo complexo fato de que, o ato da nomeação invoca a condição do sentido, que é por sua vez, multifacetado e particularizado. A palavra central aqui é *Bemächtigungstrieb*, e de outro termo

em especial *Bewältigung*, ambos encontrados no texto escrito em alemão de 1920 chamado “Além do princípio do prazer” (FREUD, 1920/2020). Esclarecemos que *Bemächtigungstrieb* é o substantivo, *Bemächtigen* é o verbo, e para *Bewältigung*, que é o substantivo, enquanto *Bewältigen* é o verbo, ambos podem designar a ação de dominar. Notamos a indiferença semântica dessas significações no desenrolar da exposição sobre a pulsão de apoderamento. Os franceses avançaram sobre a questão, reabrindo o terreno desta temática. Em tal campo encontramos as primeiras formulações de Grunberger (1959), o qual abordou a noção, alertando sobre a inexplicável dimensão da pulsão mencionada por Freud. O próprio Grunberger, forneceu como proposta a grafia de *pulsion d’emprise*, a qual foi adotada e estendida por demais teóricos e autores na França. Embora o autor tenha feito articulações ao sadismo, convoca um repensar seu repertório. Outros teóricos também se empenharam quanto ao tema, como Denis (1997) propondo dois modos operacionalizáveis da pulsão, como domínio e satisfação, expondo sua pesquisa que inclui as palavras, *Bemächtigungstrieb e Bewältigung*.

Por sua vez, as investigações de Dorey (1981) atribuíram a *pulsion d’emprise* uma força relacional que se estabelece do Eu com o mundo, tal postulado complica a elucidação de seu caráter na dimensão originária, a medida que retira seu caráter independente e autônomo. Ambas as palavras são centrais, e, segundo Hanns (1996), comportam a semelhança de significar dominar, no entanto, o autor cria verbetes separados para eles, onde um tem o ato de dominar, e outro, de lidar com a situação, um tipo de execução da tarefa.

Os dicionários franceses utilizam em seu original a *pulsion d’emprise*, porém, o modo como foi traduzido para o português. Como por exemplo o dicionário de Psicanálise de Roudinesco e Plon (1998) traduzida por Vera Ribeiro, refere-se a tal pulsão ao descrever o conceito de libido da seguinte maneira:

Se há uma diversificação das zonas erógenas, isso significa que a pulsão sexual (cuja manifestação é a libido) divide-se em pulsões parciais: duas delas estão ligadas a regiões do corpo (pulsão oral e pulsão anal), enquanto as outras se definem por seu alvo (a pulsão de dominação, por exemplo). (p. 473)

E depois rapidamente ao explicar o campo do sadismo, “o sadismo não é explicitamente inscrito na categoria das pulsões sexuais, mas sob a epígrafe da pulsão de dominação” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 682). O trabalho de Kaufmann (1996) em seu dicionário traduzido por Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges, citam como pulsão de dominação, na referência ao conceito de atividade-passividade ligada à destruição. Em suas palavras temos o seguinte:

O destino de uma pressão pulsional depende, portanto, dos investimentos respectivos do sujeito e do objeto. É assim que, quando a atividade é atribuída ao Outro, a urna instância separada ou a uma pessoa no mundo externo, o sujeito pode se ver reduzido ao eu-objeto. Ou ainda, é segundo a posição do objeto que uma pulsão de destruição assume forma de pulsão de morte voltada contra a própria pessoa ou de pulsão de dominação e de agressão derivada para o exterior. (p. 54)

Já no vocabulário de Laplanche e Pontalis, originalmente, publicado em 1967, na França, e, no Brasil, em sua edição em 1989, traduzido por Pedro Tamem, também está posto como pulsão de dominação, para esses autores a palavra designa um processo, destacado como: denominação usada em algumas ocasiões por Freud, sem que seu emprego possa ser codificado com precisão, Freud entende por ele uma pulsão não sexual, que só secundariamente se une à sexualidade e cuja meta é dominar o objeto pela força. (Laplanche & Pontalis, 1967/1989, p. 397)

Sèdat (2007), por seu turno, observou a noção como busca pelo controle e o situa como não sexual, atuando nas origens da vida psíquica. Para esse autor,

trata-se de erradicar a dimensão aleatória de todo e qualquer objeto exterior pelo abuso a que se faz submeter um objeto que deve ser mantido sempre ao seu alcance; este objeto deve ser radicalmente compatível com o propósito da pulsão assexual, que cria e anima seu objeto. (p. 17).

Na posição desse autor, podemos entrever a força de criação do psiquismo mediante a experimentação do mundo. O pesquisador Assoun (2009) também desenvolveu uma noção particular sobre tal conceito, assimilando as formulações de Nietzsche como desejo de poder, fazendo importantes anotações sobre esse aspecto. O mesmo autor fez ainda um retrato sobre sua função originária, em que “o grau de nosso sentimento de vida e de poder é o que nos dá a medida do ser da realidade. Esta é, portanto, a realidade de toda a realidade” (ASSOUN, 2009, p. 201). Assim, recolocou *Bemächtigungstrieb* como uma raiz para compreender o desejo de poder no homem. Encontramos maior proximidade entre Sèdat (2007), e Assoun (2009), ao aprofundar observações da anterioridade dos aspectos da pulsão de apoderamento, vias para avançar na compreensão constitutiva da psique no humano. Assoun (1989/1991) propõe com firmeza observações agudas sobre a questão, em seu livro lançado originalmente em 1989, e traduzido por Maria Lucia Vieira, empregando disposição para revisitar a pulsão *d'emprise*. Esse teórico é um dos poucos contemporâneos que abordam diretamente o assunto, estando em concordância

com nossa posição. Ele nos serve com solidez para defendê-la, *a priori*, como originária. Ele demonstra nitidamente a consideração de Freud.

Ela funciona, portanto, de maneira primitiva, anteriormente ao desenvolvimento sexual genital e, sobretudo, derrogação considerável ao princípio topológico, da atividade sexual ligada às zonas erógenas. É notável que 1905, Freud, apenas indica a existência da pulsão de dominação admitindo que “a análise psicológica aprofundada desta pulsão ainda não foi bem-sucedida. (ASSOUN, 1989/1991, p. 251)

Segundo Assoun (2009), essa pulsão é, ao mesmo tempo, original e está ligada de modo tanto íntimo quanto negativo à vida sexual. Entretanto, admite que Freud não se empenhou em torná-la particular, mesmo assim integrou suas características a outros conceitos. Embora as escolas francesas sejam protagonistas na temática, também revelam a divergência de seus autores, como, por exemplo, a tese de Ferrant, defendida em Lyon, em 1991, com o título “*Les destins psychiques de l’emprise*” (FERRANT, 1991); curiosamente não faz referência à originalidade de Grunberg sobre o tema. Já no outro campo das escolas, que grifou o termo como *Instinct for Mastery*, traduzido como instinto de Maestria ou pulsão de dominação, inclinou a discussão por outra vertente, com foco na força e nas influências do Eu. Hendrick (1943), psiquiatra americano, que desenvolveu pesquisas em Boston (EUA), na década de 1950, fez importantes observações, recolocando sua ênfase na dimensão da sublimação, em que o *Bemächtigungstrieb* seria a força para elevar o objeto como atividade do pensamento, uma forma de dominação intelectual (ROUDINESCO & PLON, 1998).

Quanto às referências no próprio texto de Freud, também tratamos de expor seu estado atual. Devemos esclarecer as formas conferidas nas traduções brasileiras das referidas obras de Freud. Sublinhamos o estado da edição Standard onde aparece o termo de *Bemächtigungstrieb* como pulsão de dominação. Incluímos a edição da Companhia das Letras feita por Paulo César de Souza, que a nomeou como “impulso de apoderamento” (FREUD, 1920/2020, p. 189). Em síntese podemos afirmar que os modos de tradução, seja a *Instinct for Mastery*, *Pulsion d’emprise*, pulsão de dominação, constituem posições teóricas interpretativas para solucionar, ou mesmo esclarecer suas origens, mediante a menção de Freud. Tais teses até fomentam importantes concepções, no entanto, com uma abordagem parcial e empobrecida, apresentando em sua maioria um recorte, a qual a dominação seria sua característica pejorativa. Mencionamos também o Dicionário Internacional de Psicanálise, sob a direção de Alain de Mijolla, traduzido por Álvaro Cabral, que inclui a forma italiana na expressão *pulsione d’impossessamento*, mas não estende observações significativas (MIJOLLA, 2005). No Brasil e países vizinhos, a condição é enfraquecida, e escassa; entretanto; encontramos os trabalhos de Efken, (2017) e Cardoso

(2002) que acentuam a dominação e sua relação com a violência. Com exceção a essa lógica, notamos o trabalho de Autor (TREVISAN, 2022), que indica o trabalho da pulsão de apoderamento no nível originário da atividade psíquica e numa outra posição conceitual.

De todas as maneiras como é traduzida, apontamos a forma de pulsão de apoderamento, como mais intimamente assertiva. Tomando como referência basal *Bemältigungstrieb* que aparece desde 1905, articulamos o desmonte gramatical, justificando a nomeação de apoderamento, e não de dominação. Com base no dicionário elaborado por Luiz Hanns, publicado em 1996 (HANNNS, 1996), que traz o comentário de palavras conceituais escritas em alemão, verifica-se a amplitude da questão. Segundo a concepção desse autor, o verbo “*sich bemächtigen*” (reflexivo), equivalente em português a apoderar-se. Ainda sobre o termo, ele decompõe a palavra explicando suas partículas. Observemos:

be-: Como prefixo verbal, indica uma ação que promove a concretização da qualidade do substantivo (Macht/Poder) e o transforma em verbo. Em alguns casos indica uma aproximação, um contem ou o ato de tomar (pegar). mächt-: Corresponde ao mesmo radical do substantivo Macht, “poder”, “domínio”. O verbo reflexivo sich bemächtigen significa “apoderar-se”. -ig-. Sufixo de adjetivação (como, por exemplo, o sufixo “-oso(a)” em português); quando ligado à terminação -en (-igen) tem a função de verbalização. -ung-. Sufixo de substantivação que corresponde aproximadamente a “-ção” em português. (HANNNS, 1996, p. 172)

No levantamento histórico-conceitual, o trabalho de Hanns é um dos únicos no Brasil ao retratar de modo específico as duas palavras, *Bemächtigung e Bewältigung*, mesmo que tenha atribuído formas sinônimas. Seguidos de alguns teóricos franceses como Dorey (1981) e Denis (1997) que colocam em relevância o verbo *Bewältigung*, o qual possui significado mais variável, entre os quais se pode considerar o “dar conta”, “resolver” e “superar”. Conotativamente, sugere que algo maior tem de ser enfrentado e controlado pelo sujeito.

No percurso freudiano, tanto em 1905 ao situá-lo como organizativo e dominante na fase pré-genital (FREUD, 1905/1996), como em 1920 na brincadeira do jogo *Fort-da* (FREUD, 1920/2020), como experiência que funda uma relação, o termo é empregado como a atividade psíquica, um tipo de resposta frente a estímulos externos, com intuito de dar conta dos efeitos que tal encontro produz no interior do aparelho psíquico, e tais respostas teriam o objetivo fundar um tipo de estabilidade econômica, de obter poder e controle. A proposta de Hanns (1996) é informar a abordagem de Freud ao utilizar este verbo, descrevendo algumas ações como “A) *Bewältigung* remete ao processo dinâmico de “enfrentar” e “dar conta da tarefa” (atividades ligadas a “processar”, “pôr em ordem”,

“levar a cabo”). Evoca, portanto, o aspecto de certa quantidade de trabalho e esforço a ser despendido”, ou ainda que:

B) Implica um resultado bem-sucedido; o emprego do verbo indica que o sujeito conseguiu superar uma situação ou passar por uma adversidade. C) O termo remete à ideia de enfrentamento de algo difícil, grande, que exigirá certo empenho. A palavra alemã para algo grandioso, avassalador é *überwältigend* (über, sobre/super). Nesse sentido, se alguém consegue *bewältigen* algo, supõe-se que tenha enfrentado algo de certo porte. D) O radical de *bewältigen* remete ao verbo *walten* (reinar, ser soberano, exercer domínio). O verbo intransitivo *walten* é utilizado para um tipo de “domínio exercido serenamente” (“aqui reina a paz”, “nas florestas a natureza é soberana”, “o soberano reinava sobre seus súditos com sabedoria”). No caso do verbo *waltern*, trata-se de “exercer domínio” de forma ampla, global, que consolida e deixa sereno. Uma vez dominada (*bewältigt*), a situação volta a estar sob controle. Todavia se trata de um “domínio” sobre o “estado geral”, um “retomar o controle” no sentido de “sobreviver, superar”, e não um controle total e completo que permitia manusear, manipular e dosar aquilo que se controla. (HANNIS, 1996, p. 178)

Essa dimensão despercebida nos permite categorizar outros elementos da natureza dessa pulsão, uma na dimensão econômica, destacando-a no nível da própria fisiologia, e o outro, inclinado a topologia, reverberando em seu destino, o que, inclusive, dá lugar à característica de dominação.

### **Freud: A Transversalidade do Aparelho Muscular e seu Originário**

Esta proposta nos convoca ao retorno do conceito nomeado de pulsão de apoderamento, tradução também firmada por Pedro Heliodoro e Gilson Ianini, em seu dossiê, contendo a tradução direta do alemão para o português, da Editora Autêntica em 2020, nomeado “Além do princípio de prazer”. Primeiramente, a dimensão primitiva e muscular como visibilidade da economia fisiológica pulsionalmente abordada, porém de modo transversal em sua obra, à medida que foi retratada pelo próprio Freud como seu aparelho, *Bemächtigungssapparat*, (aparelho de dominação) ou, nas palavras de Assoun (1989/1991), “ele confere um órgão à pulsão de dominação: a musculatura (a mucosa intestinal servindo de órgão para o elemento passivo)” (p. 252).

Freud, em 1895, ao investigar os sintomas conversivos da histeria, o que culminou em sua obra clássica com Breuer, sobre os “Estudos da histeria” (FREUD, 1895/1996), mencionou o aparelho muscular como meio de operação da atividade psíquica, tanto na origem da excitação, como destino da descarga libidinal. Nesse momento, faz re-

ferência ao trabalho muscular, que será, posteriormente, elevado, em 1905 (FREUD, 1905/1996), como aparelho de dominação, cenário das construções masoquismo e sadismo; não é à toa e sem lógica que o pensamento de Freud ao longo dos anos deixa pistas de um masoquismo originário. Insistindo no trabalho muscular identificado por Freud em 1895, verifica-se a nitidez sobre manifestação sintomática da histeria, notamos a observação do autor, que nos serve de luz para o avanço; “Parece ter havido um conflito entre a intenção dela e a ideia antitética (a contra vontade), o que deu ao tique seu caráter descontínuo e confinou a representação em outras vias que não os habituais para inervar o aparelho muscular da fala” (FREUD, 1895/1996, p. 175). Freud continuou protagonizando do aparelho muscular, como via representativa do trabalho psíquico, “Assim, era provável que uma alteração muscular orgânica da espécie indicada estivesse presente, e que a neurose se houvesse ligado a ela, fazendo-a parecer exageradamente importante” (FREUD, 1895/1996b, p. 176). Freud esclareceu a relação do aparelho muscular, sendo representante da atividade psíquica:

Temos aqui uma situação na qual o pensamento e a representação do eu consciente e desperto encontram-se lado a lado com representações que normalmente residem nas trevas do inconsciente, mas que agora adquiriram controle sobre o aparelho muscular e sobre a fala e, na realidade, até mesmo sobre grande parte da própria atividade representativa. (FREUD, 1895/1996, p. 76)

A partir da posição inicial da teorização de Freud, retomamos o papel importante da ação muscular em sua condição primitiva. Elemento sutilmente apagado da evolução conceitual, em detrimento da valorização de outras zonas erógenas. Porém, nesse ponto, marcamos seus fundamentos originários, ou seja, o papel do aparelho muscular na fundação constitutiva, percurso *sine qua non* para que o prazer se estabeleça como princípio. No entanto, é comum a apresentação da pulsão de apoderamento apenas em 1905, com a “Teoria da Sexualidade”, lugar de destaque, emergindo a grafia de *Bemächtigungstrieb*. Freud afirmou também que “As diferenças mais significativas dizem respeito às providências necessárias à satisfação, que, no caso da zona labial, consiste no sugar, e que terão de ser substituídas por outras ações musculares conforme a posição e a natureza das outras zonas” (FREUD, 1905/1996, p. 120). Também descreveu um tópico sobre a participação na atividade muscular na experiência sexual. Explicitou o seguinte: “É sabido que a atividade muscular intensa é, para a criança, uma necessidade de cuja satisfação ela extrai um prazer extraordinário”; e ligou diretamente ao trabalho muscular, principalmente ao investigar a fase chamada de anal, introduzindo ali a relação entre atividade muscular e o



sadismo. Freud (1905/1996, p. 136) afirmou que: “Na promoção da excitação sexual através da atividade muscular caberia reconhecer uma das raízes da pulsão sádica”. O que nos permite reivindicar o real lugar de *Bemächtigungstrieb*, a origem da atividade psíquica, e não apenas o segundo tempo, em que se impõe uma vontade de poder, ou o aparecimento do sadismo. Relemos o que Freud elucidou:

Assim como na vida posterior o que é amado não são simplesmente os órgãos sexuais do objeto, mas todo o seu corpo, também desde o começo não são simplesmente os órgãos genitais, mas muitas outras partes do corpo que constituem sede da excitação sexual e reagem a estímulos apropriados com prazer sexual. Esse fato tem estreita relação com a segunda característica da sexualidade infantil - ou seja, com o fato de que no início, ela se acha ligada às funções autopreservativas da nutrição e da excreção e, com toda a probabilidade, da excitação muscular e da atividade sensorial. (FREUD, 1905/1996, p. 180)

É partindo da indicação freudiana da atividade originária que localizamos a pulsão de apoderamento, propondo o desmonte da tradução, e o equívoco de sua etiqueta funcional. Pois, a atividade muscular é o que permitirá primeiramente as fundações psíquicas, bem como as marcações de existência do sujeito. Freud (1905/1996, p. 189) nos esclareceu: “A substância perceptual do organismo vivo terá assim encontrado, na eficácia de sua atividade muscular, uma base para distinguir entre um ‘de fora’ e um ‘de dentro’”. Depois dessas condições em que Freud posiciona a atividade muscular como um aparelho fundamental, ele o articula numa posição pulsional, destacando como:

O objeto do instinto escopofílico, contudo, embora também a princípio seja parte do próprio corpo do sujeito, não é o olho em si; e no sadismo a fonte orgânica, que é provavelmente o aparelho muscular com sua capacidade para a ação, aponta inequivocamente para outro objeto que não ele próprio, muito embora esse objeto seja parte do próprio corpo do sujeito. Nos instintos auto-eróticos, o papel desempenhado pela fonte orgânica é tão decisivo que, de acordo com uma sugestão plausível de Federn (1913) e Jekels (1913), a forma e a função do órgão determinam a atividade ou a passividade da finalidade instintual. (FREUD, 1915/1996, p. 96)

Nesse cenário, expomos a posição mais rara em relação ao *Bemächtigungstrieb* e seu *Bemächtigungapparat*, Freud citou sua ação de sadismo, o que esclarece a frequente ligação da pulsão de apoderamento, aproximando seu status da destruição, força e violência. Ainda em 1915, ele a descreve da seguinte maneira: “o sadismo consiste em prática de violência, exercício de poder tendo uma outra pessoa como objeto” (Freud,

1915/1996, p. 65). Entretanto, a pulsão de apoderamento ficou desligada de seu aparelho, sendo isolada por sua suposta ação, aquela de dominação, embora tenhamos mencionado seu trabalho muscular, não é nomeada pulsão muscular ou pulsão corporal.

### **As Contribuições Finais**

O objetivo deste artigo não tem pretensões de confirmar ortodoxias ou de instituir o certo ou errado quanto à terminologia, mas, sim, de constituir um dossiê em torno da questão da nomeação, destacando as complicações de cunho tradutório-interpretativo. Acentuamos ainda que, a nomeação carrega entrelaçadamente as problemáticas da linguística, e das adaptações que isso implica. Desse modo, insistimos em expor um atento exame da tese freudiana sobre a pulsão de apoderamento, retomando-o no original, demonstrando a amplitude de tal questão, num alargamento e reabertura de sua definição.

É um dever reaver seu lugar no pensamento freudiano, que afeta diretamente a compreensão dos fenômenos psíquicos do homem. Não apenas extraíndo sua dimensão topológica, onde emerge seu estatuto originário, mas articulando a face econômica de sua ação criacionista. Por fim, sustentamos como posição a nomeação de pulsão de apoderamento, atribuindo a ela, não apenas um nome, mas hipotetizando uma relação direta com a criação, na qual o poder e o desejo de posse são expressões vivas de sua natureza. Mais uma vez, insistimos que o campo da tradução se mostra em aberto, dependendo da cultura e da época em que ocorre a transladação de um campo de saber de um idioma ao outro. Não se opta pelo correto ou incorreto, mas pela potência que um termo pode portar numa ambiência languageira. O inconsciente por si só se faz traduzir por significantes e significados de potente força de plasticidade. A própria “pulsão de empoderamento” dá mostras disso, até que surjam outras ressonâncias e reverberações numa palavra-conceito como *Bemächtigungstrieb*, impondo novos sentidos.

### **REFERÊNCIAS**

- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e Nietzsche: Semelhanças e dessemelhanças*. Brasiliense, 1991. (Trabalho original publicado em 1989)
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Dicionário de obras psicanalíticas*. PUF., 2009.
- CARDOSO, Marta Rezende. Violência, domínio e transgressão. *Revista Psychê*, (10), pp. 161-171, 2002.
- DENIS, Paul. *Emprise et satisfaction: Les deux formants de la pulsion*. P.U.F., 1997.

- DOREY, Roger. La relation d'emprise. In F. de Tal (Ed.), *Nouvelle revue de psychanalyse* (n. 24, pp. 117-139). Gallimard, 1981.
- EFKEN, Pedro Henrique de Oliveira. A dimensão de domínio na constituição do Ego. *Revista Subjetividades*, 17(1), pp. 22-34, 2017. <https://dx.doi.org/10.5020/23590777.rs.v17i1.5192>
- FERRANT, Alain. *Les destins psychiques de l'emprise* [Thèse de Doctorat, Université Lumière], 1991.
- FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria. In J. Strachey (Trad.), *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. III, pp. 39-235). Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1895)
- FREUD, Sigmund. Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In J. Strachey (Trad.), *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. II, pp. 128-209). Rio de Janeiro. Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1905).
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In J. Strachey (Trad.), *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. XII, pp. 11-96). Rio de Janeiro. Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1913).
- FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: Uma introdução. In J. Strachey (Trad.), *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. XII, pp. 77-110). Rio de Janeiro. Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1914).
- FREUD, Sigmund. O instinto e suas vicissitudes. In J. Strachey (Trad.), *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. XIII, pp. 117-146). Rio de Janeiro. Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1915).
- FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias. J. Strachey (Trad.), *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. XIII, pp. 313-350). Rio de Janeiro. Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1916).
- FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil. In J. Strachey, *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. XVII, pp. 13-118). Rio de Janeiro. Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1918).
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In M. R. S. Moraes (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud: Além do princípio de prazer [Jenseits des Lustprinzips]* (1. ed., pp. 225-302). Belo Horizonte. Autêntica, 2020. (Trabalho original publicado em 1920).
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In J. Strachey, *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. XIII, pp. 58-205). Rio de Janeiro. Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1920).
- FREUD, Sigmund. A negativa. In J. Strachey (Trad.), *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira* (Vol. XIX, pp. 112-135). Rio de Janeiro. Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1925).
- GRUNBERGER, Bela. Estudio sobre la relación anal-objetal. In B. Grunberger, *El narcisismo*. Editorial Trieb, 1959.
- HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro. Imago, 1996.
- HENDRICK, Ives. The discussion of the instinct to master. *Psychoanalytic Quarterly*, 12, p. 561-565, 1943.
- KAUFAMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1996.

LAPLANCHE, Jean, & PONTALIS, Jean-Baptiiste. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo. Martins Fontes, 1989. (Trabalho original publicado em 1967)

MIJOLLA, Alain de. *Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Rio de Janeiro. Imago, 2005.

ROUDINESCO, Elisabeth, & PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1998.

SÉDAT, Jacques. Pulsion d'emprise – Introduction à la perversion freudienne. *Che vuoi – Revue du Cercle Freudien*, 32, pp. 11-25. L'Harmattan, 2007.

TREVISAN, Antônio. A retomada da pulsão d'emprise. *Psicanálise & Barroco Em Revista*, 19(2), 121-142, 2022. Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/11769>

TREVISAN, Antônio, & VIVÈS, Jean-Michel, & MAESSO, Marcia Cristina. A justificativa em separa a crueldade da dimensão epistemofílica da pulsão de apoderamento. Ver *Natureza humana* vol. 24 pp. 167-180, 2022.

## ***More 3 ways of looking at Wang Wei – Percorso de tradução para o português de poema clássico chinês***

Ricardo Primo Portugal<sup>1</sup>

UnB/DF

**Resumo:** Apresentação de percurso de tradução de poema chinês clássico de Wang Wei, a partir do comentário crítico de diferentes propostas e concepções tradutórias, com base em artigo de Eliot Weinberger e Octavio Paz, sob a perspectiva, principalmente, de Haroldo de Campos e Ezra Pound, mencionando ainda considerações de François Cheng e outros autores. Defende-se que a tradução de poesia clássica chinesa evidencia categoricamente a intraduzibilidade da poesia e, por extensão, a necessidade da *transposição criativa*.

**Palavras-chave:** Tradução de poesia chinesa para o português e outras línguas ocidentais. Transposição criativa (transcriação). Tradução como criação e como crítica. Haroldo de Campos, Eliot Weinberger, Octavio Paz, François Cheng.

## ***More three ways of looking at Wang Wei – an itinerary of translation of a classical Chinese poem to Portuguese language***

**Abstract:** Description of an itinerary of translation of a classical Chinese poem written by Wang Wei, discussing different available versions and viewpoints on translation, with reference to Eliot Weinberger and Octavio Paz's article on the matter, and based on Haroldo de Campos and Ezra Pound's theoretical perspectives, also mentioning François Cheng and other authors. It is argued that the translation of classical Chinese poetry shows categorically the untranslatability of poetry and, by extension, the need for creative transposition.

**Keywords:** Translation of classical Chinese poetry to Portuguese and other Western languages. Creative transposition ("transcreation"). Translation as creation and literary criticism. Haroldo de Campos, Eliot Weinberger, Octavio Paz and François Cheng.

### **Introdução**

O título deste trabalho faz referência a *19 ways of looking at Wang Wei*<sup>2</sup>, conhecido artigo publicado em 1987 pelo poeta estadunidense Eliot Weinberger, com colaboração de Octavio Paz, que discute métodos de tradução de poesia chinesa, através da exposição comparativa de 19 diferentes versões, para o inglês, francês e espanhol, de um único texto exemplar: o pequeno poema *O Retiro dos Cervos*, de Wang Wei. Este quarteto clássico (*jueju*) é um dos mais traduzidos do mestre da Dinastia Tang (618-907), considerada o "período de ouro" da poesia clássica chinesa. A participação de Octavio Paz no opúsculo

---

<sup>1</sup> Poeta e tradutor. Graduado em Letras, UFRGS, é mestrando em Literatura na UnB. Publicou: *A face de muitos rostos* – Patuá, 2015. *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang* - UNESP, 2013 (56º Prêmio Jabuti). *Zero a sem – haicais - 7Letras*, 2011. *Poesia completa de Yu Xuanji* - UNESP, 2011. *De-Passagens* - Ameop, 2004.

<sup>2</sup> WEINBERGER, E.; PAZ, O. 1987.

é a descrição de seu próprio percurso tradutório através de três versões, as quais – como avalia Haroldo de Campos<sup>3</sup> –, são, mais que progressivas, complementares na transposição de um texto de grande complexidade e densidade de significação.

*O Retiro dos Cervos* aparece também na *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang*<sup>4</sup> (UNESP, 2013), obra que preparamos com traduções nossas, amostra com pouco mais de 200 poemas da copiosa produção daquela era de mestres, poetas e artistas (mais de 2.200 autores citam-se em antologias imperiais chinesas). Com a 2ª edição da *Antologia*, em 2020, publicação conjunta da UNESP e da casa editorial chinesa Blossom Press (朝华), tivemos a oportunidade de revisar diversas traduções, e aquele foi o único, dos 27 poemas de Wang Wei constantes da coletânea, a receber nova versão. Contudo, ao proceder a nova leitura no final de 2021, senti necessidade de revisá-lo mais uma vez; não surpreende que tradutores experientes como Octavio Paz e François Cheng tenham-lhe dedicado mais de uma tentativa de recriação.

A seguir, descrevo o percurso de transposição criativa que me conduziu pelas – afinal – três versões que obtive de *O Retiro dos Cervos*, poema cujo vasto campo de intraduzibilidade projeta-se à sobrevida de milênios, desde sua mínima mancha gráfica.

### **Algumas considerações gerais sobre o artigo de Eliot Weinberger (EW)**

As primeiras versões do poema de Wang Wei que o poeta estadunidense comenta (como a sugerir um estágio inicial da tradução da poesia chinesa no Século XX, sobretudo para o inglês) seguiam a tendência a conformá-lo a modelos literários convencionais da poesia ocidental na transição ao Modernismo. Procuravam, segundo EW, “explicar ou melhorar” o original – isto é, acrescentar-lhe preciosismos ou “ajustes” de significado e estilo. Pende-se frequentemente a um certo exotismo (que delimita o lugar peculiar do estrangeiro oriental, na literatura de recepção), derivando para atmosferas vagas e nebulosas (“*etereal mists and half-perceptions*”). Mesmo em textos do início do Modernismo, a poesia clássica chinesa (e japonesa) é vertida amiúde com alguma feição de “*chinoiserie*”.

Segundo EW, as principais impropriedades incorridas por tradutores seriam: (1) inserção de “eu-lírico” (“eu/mim”), em um texto que, contrariamente, vale-se de código peculiar de objetivação da linguagem, consubstanciado na supressão de pronomes; (2) uso de vocábulos de detalhamento, “explicativos”, ou adjetivações elegantes, termos abstratos ou sentimentais, quando o modelo chinês prima pela concisão, polissemia e

---

<sup>3</sup> CAMPOS, H. 1997.

<sup>4</sup> PORTUGAL, R.; TAN, X. 2020.

natural ambiguidade; (3) modificações de sentido, para “precisar” o texto (portanto, buscaram-se muletas na *função referencial* da linguagem<sup>5</sup>); (4) uso de estruturas lógico-comparativas (expressões do tipo “*como se*”...); (5) a desatenção a recursos sonoros, aliteração e assonância; (6) a reorganização do texto conforme modelo sintático inglês e ocidental, em detrimento do código peculiar de paralelismo do poema clássico chinês, que trabalha a parataxe, valorizando o eixo paradigmático da linguagem, com interrupções da linearidade sintática <sup>6</sup>.

Expressamente, Weinberger aponta a existência de uma “tradução típica” de poesia chinesa em língua inglesa, anterior ao reconhecimento atingido por *Cathay*, de Ezra Pound – livro que contribuiu para a divulgação do texto que, em grande parte, serviu-lhe de inspiração: as anotações do orientalista Ernest Fenollosa sobre caracteres chineses como instrumento para a poesia <sup>7</sup>. Hugh Kenner corrobora a percepção de EW quanto ao impacto daquela obra de Pound na ambiência literária, quanto à concepção de tradução de poesia – e não apenas chinesa: em sua opinião, antes de *Cathay* traduziam-se poemas de outras tradições “para algo” (“*into something*”) já existente ou conhecido em inglês<sup>8</sup>. E acrescenta:

*“Pound never translates ‘into’ something already existing in English. The Chinese or Greek or Provençal poem being by hypothesis something new (...), Pound had both the boldness and the resource to make a new form, similar in effect to that of the original, which permanently extends the bounds of English verse”*<sup>9</sup>.

Curiosamente, após a subsequente generalização do verso livre modernista no Ocidente, a tendência indicada por Kenner se manteve, mas assumiu outro formato, passando-se a traduzir “*into something*” frouxamente livre, sem concepção estrutural. O problema não é, bem entendido, a liberdade formal em si mesma (que permitiria, justamente, construir experiências singulares de forma, aproximativa a aspectos do original), mas a lassidão técnica, a transposição intuitiva e fácil, de pouca exigência crítica-interpretativa. Lembre-se da conhecida observação de T.S. Elliot, citada por Pound: “nenhum verso é livre para quem se disponha a fazer um bom trabalho”. A questão é mencionada por Haroldo de Campos:

---

<sup>5</sup> Referência à teoria das funções da linguagem, cf. expresso por Roman Jakobson, em *Linguística e Poética*: JAKOBSON, R. 1989.

<sup>6</sup> Segundo François Cheng, o paralelismo chinês estabelece uma codificação sintática específica no poema: “*Du point de vue linguistique, on peut dire que le parallélisme est une tentative d’organisation spatiale des signes dans leur déroulement temporel*”. CHENG, F. 1996.

<sup>7</sup> O texto de Fenollosa encontra-se publicado em português, em CAMPOS, H. (Org.), 2000.

<sup>8</sup> Kenner, H., introdução. In: POUND, E. *Translations*. 8a. Ed., s/d.

<sup>9</sup> Idem.

“(…) Um fato bastante lamentável na produção poética mais jovem brasileira é que houve uma grande perda de competência técnica. (...) Eu noto, por exemplo, no caso das traduções, que as pessoas não têm noção nenhuma de métrica, não se estuda, não se aprende.”<sup>10</sup>

Aquele “fato bastante lamentável” acompanha a generalização do paradigma literário modernista na cultura de massas e sua vulgarização. Firmou-se certa confusão do verso livre com “uma espécie de prosa cortada”, que contaminou em dada medida mesmo a prática tradutória. A *leitura prosaica* da poesia parece dispensar a análise crítica estrutural, a identificação de recursos formais, uniformizando o tratamento dispensado a todo e qualquer texto de partida. Generalizou-se uma compreensão do verso livre que o erige em pretexto para a adoção universal e acrítica da coloquialidade na escrita, a favorecer comodamente a tradução conteudística pouco criteriosa, a “*transposição palavra por palavra*”.

A “moda” alcançou até mesmo a poesia chinesa recente em algum nível: Mao Zedong, poeta de sólida formação teórica – baseada nos modelos clássicos de sua cultura, o *wenyen* –, referiu-se à questão na *Carta a Chen Yi*, de 1965, um dos mais importantes escritos sobre literatura do líder chinês, que recomendava aos poetas contemporâneos do país o retorno ao estudo da teoria literária clássica e das obras dos mestres da Dinastia Tang, para compreender claramente a diferença estrutural entre prosa e verso<sup>11</sup>.

Em outro sentido, Haroldo de Campos, como Ezra Pound, filiou-se à tradição teórica que alia a tradução à recriação e à crítica, enquanto leitura minuciosa e atenta da linguagem do texto de partida, na identificação de sua estrutura, recursos estéticos e efeitos de significação. A tradução, assim, encontra a criação poética, na elaboração de um escrito novo, que corresponda à percepção do texto de partida em sua unicidade, diferença e ineditismo; torna-se renovação das melhores obras do passado, sua incorporação revivificada ao presente da cultura de acolhimento, em perspectiva crítica sincrônica, a expandir o repertório poético da língua de chegada.

De fato, a concepção de Pound quanto à tradução e, de resto, a própria criação poética recebeu novos e importantes influxos do estudo de Fenollosa, abrindo para os modernistas estadunidenses perspectiva renovada sobre o alcance do trabalho poético, a partir da expansão dos recursos expressivos trazida pelo contato com a tradição chinesa. Escreveu Zhaoming Qian que o interesse de Pound (e William Carlos Williams) na poesia e na cultura chinesas jogou papel fundamental na transição da obra daqueles poetas para uma fase superior do Modernismo (“*toward high Modernism*”) por volta de 1920. Qian assinala a afirmação, entre aqueles autores, de um “orientalismo” não-etnocêntrico, no

---

<sup>10</sup> CAVALCANTI, J. 2019.

<sup>11</sup> MAO, Zedong. 2017.



qual “*China and Japan are seen not as foils to the West, but as crystallizing examples of the Modernists’ realizing Self*”<sup>12</sup>.

É bem conhecido o fato de que o processo de aproximação às formas da Ásia Oriental – sobretudo Japão e China – é uma tendência internacional da arte moderna desde o final do Século XIX, verificável também na Europa, que participaria de um deslocamento mais amplo da consciência ocidental. Em relação ao tema, lembra Haroldo de Campos<sup>13</sup> que Derrida assinalou o “sentido pioneiro do trabalho de Fenollosa para o ‘deslocamento’ das ‘categorias fundadoras da língua e da gramática da *epistémé*’, em que o Ocidente se encontraria ‘enclausurado’”, como se verifica no trecho a seguir, em que o filósofo francês argumenta com base em citação do estudioso estadunidense:

“Questionando uma a uma as estruturas lógico-gramaticais do Ocidente (e de início a lista das categorias de Aristóteles), mostrando que nenhuma descrição correta da escrita chinesa pode tolerá-las, Fenollosa lembrava que a poesia chinesa era essencialmente uma escrita. Notava, por exemplo: ‘Se desejarmos empreender o estudo preciso da poesia chinesa, ser-nos-á preciso (...) guardarmo-nos da gramática ocidental, de suas estritas categorias de linguagem, de sua complacência para com os nomes e os adjetivos. Precisamos buscar, ou pelo menos ter sempre em mente, as ressonâncias do verbo em cada nome. Evitaremos o ‘é’ para introduzir um tesouro de verbos desdenhados. A maior parte das traduções transgride todas essas regras’. (...)” (*De la Gramatologie*, 1967, trecho transcrito em português por HC.).

A tradução da poesia chinesa e japonesa tem servido de especial desafio aos poetas contemporâneos ocidentais, por colocar de maneira particularmente evidente o problema da transposição criativa. Trata-se do intercâmbio e traslado entre textos de sistemas formais e semânticos (e de culturas e tradições) de diferença diametral. Assim, o problema da intraduzibilidade essencial da poesia apresenta-se aqui em seu estado mais palpável.

### **Haroldo de Campos (HC): o “programa” da tradução poética do chinês**

Pound, com base em Fenollosa, sugere princípios fundamentais de um programa de tradução de poesia chinesa, desenvolvidos em sua própria obra tradutória, a qual, no decorrer da vida, voltou-se cada vez mais a textos clássicos chineses. A questão é retomada com maior consistência teórica por Haroldo de Campos. O poeta e pensador brasileiro – que dedicou ao problema da tradução de poesia a centralidade de sua extensa e variada

---

<sup>12</sup> QIAN, Z. 1995.

<sup>13</sup> CAMPOS, H. 2000.

obra<sup>14</sup> – desenvolveu projetos de tradução de autores de relevância para a literatura mundial de diversos idiomas. E entre aqueles projetos, o voltado a obras chinesas e japonesas compôs um conjunto de particular abrangência e profundidade, desdobrando-se ocasionalmente ao longo de toda a sua obra.

Campos, como Pound, manifesta o entendimento de que a tradução da poesia escrita a partir de caracteres chineses tem problemas específicos, cuja complexidade, contudo, traz luz a aspectos essenciais da tradução de poesia em geral. E não apenas apresentou transposições de vários poetas clássicos, acompanhadas de ricos comentários críticos, como também preparou e editou em português obras teóricas fundamentais ao trabalho interpretativo que deve, invariavelmente, acompanhar a transposição criativa como atividade crítica.

Uma proposta estrutural geral para a tradução de poesia chinesa foi esboçada por Haroldo de Campos em *A Quadratura do Círculo*<sup>15</sup>:

(1) “(...) manter a síntese e extrema concisão e a ambiguidade de uma linguagem regida não pela lógica aristotélica, mas por uma ‘lógica da analogia’ ou ‘lógica da dualidade correlativa’(...)” (2) “Procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica”. (3) “Valorizar o aspecto visual da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental, replicando assim certos efeitos do original que geralmente se perdem nas versões (...), tirando partido dos recursos tipográficos da poesia nova, como por exemplo o uso sistemático da caixa-baixa e a espacialização, interna e externa, do texto”.

## O caractere chinês como instrumento para a poesia

O vínculo inextricável entre a escrita ideogramática e a poesia chinesa é ressaltado também por François Cheng:

“Mais do que simples suportes de som, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença, e não signos-utensílio, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam.”<sup>16</sup>

O “ritmo gestual” dos caracteres, a que se refere o estudioso sino-francês, relaciona-se com a caligrafia e a pintura. A escrita chinesa traz ao poema ritmos de outras

---

<sup>14</sup> TÁPIA, M. 2013.

<sup>15</sup> CAMPOS, H. 1977.

<sup>16</sup> Citado em CAMPOS, H. 2000.

linguagens além daquele da cadeia de fala, estritamente linguístico. Nesse sentido, um texto poético escrito em chinês depassa o “signo linear e discreto”, em manifestação multisemiótica. E com base, precisamente, em um poema de Wang Wei, Cheng explicita o efeito do princípio do paralelismo na poesia clássica chinesa:

Dispondo simetricamente palavras de um mesmo paradigma, o poeta chinês criou uma linguagem ‘completa’, na qual estão presentes as duas ordens (a do espaço e a do tempo), uma vez que a dimensão paradigmática (“espacial”) não é rasurada à medida que progride o discurso linear e temporal, como na linguagem ordinária. Trata-se de linguagem de dupla leitura (lê-se simultaneamente na horizontal e na vertical).<sup>17</sup>

### O poema *O Retiro dos Cervos*, de Wang Wei

A seguir, apresentamos exposição do poema de Wang Wei, no texto chinês, acompanhado de transliteração e indicações dos significados dos caracteres chineses em português<sup>18</sup>

鹿	柴
lù	chái
cervo(s)	dique/cercado
	retiro/refúgio

空	山	不	见	人
kōng	shān	bù	jiàn	rén
vazio	montanha	não/negação	ver	pessoa/alguém
但	闻	人	语	响
dàn	wén	rén	yǔ	xiǎng
mas	ouvir	pessoa/alguém	fala/voz	ruído/som

<sup>17</sup> Idem. Explicação geral, com exemplificações, do princípio do paralelismo chinês pode ser encontrada em CHENG, F., 1996, e PORTUGAL, R; TAN, X. 2020.

<sup>18</sup> Utilizamos os caracteres simplificados, norma da República Popular da China, depois da reforma ortográfica do início do Século XX. Para a transliteração, usamos o sistema *pinyin*, da República Popular da China. A língua tem quatro tons, indicados com sinais, sobrepostos às sílabas, como segue: 1º tom, alto e contínuo (longo), como em *mā*. Segundo tom, ascendente e medial, como em *má*. O 3º tom é descendente e depois ascendente, em altura grave: *mǎ*. O quarto tom é descendente longo, desde altura elevada: *mà*.

返	景	入	深	林
fǎn	jǐng/yǐng	rù	shēn	lín
voltar/tornar contrário	luminosidade/ sombra	entrar	escuro profundo	bosque/floresta
复	照	青	苔	上
fù	zhào	qīng	tái	shàng
repetição outra vez retorno	brilhar/brilho refletir/reflexo	verde azul cinza-escuro	musgo/ líquen	acima/em cima sobre v. subir/ascender

### Comentário crítico

Wang Wei (701-761) alcançou reconhecida excelência tanto na poesia, como na pintura, a caligrafia e a música, realizando como ninguém o ideal da Dinastia Tang (618-907) do artista completo. Grande expoente da corrente budista *Chang* (*Zen*) na poesia chinesa, foi especialmente produtivo no *jueju*, quarteto clássico, forma fixa reduzida que se consolida naquele período, cuja concisão e densidade serviu-lhe a contento para a realização de uma poesia de estados meditativos.

Segundo Weinberger, o quarteto que analisamos integra série de 20 poemas motivados por cenários próximos ao rio Wang; *Retiro dos Cervos* é um topônimo. Os poemas foram escritos como componentes de longo rolo pictorial paisagístico, *hua juan* (画卷) – espécie de painel pintado em rolo de papel ou tecido desdobrável, para exposição em superfície horizontal, gênero característico da arte chinesa clássica. O *scroll* – que reunia poesia, caligrafia e pintura, um conjunto multisemiótico – foi objeto de reproduções, cópias (e traduções) por séculos; o original se perdeu. Portanto, o poema que observamos agora é fragmento de obra maior, remanescente de séculos de transcrições. O inequívoco prestígio do poeta também pelas gerações que o sucederam, a grande quantidade de reproduções, permitiriam atestar a provável fidelidade do texto que chegou a nossos dias, desde sempre um clássico de sua cultura.

## Aspectos estruturais

*O Retiro dos Cervos* é modelar na forma *jueju*, segundo François Cheng<sup>19</sup>, que se refere a esse poema como exemplo de procedimentos clássicos, como a elipse do pronome pessoal (1ª pessoa), a presentificar, em relação à meditação budista, a identificação do olhar do poeta à paisagem ou evento da natureza que representa, a dissolução do “eu”: o sujeito do discurso, mais que “*oculto*”, torna-se “*ausente*”. Não apenas o *jueju*, mas toda a poesia do chamado “estilo novo”, da Dinastia Tang (*jintishi*), observa código de concisão da expressão linguística e objetivação semântica, com tendência à supressão de “palavras vazias” (conceito da teoria literária chinesa, referente a pronomes pessoais, preposições, vocábulos de comparação, partículas), ao mesmo tempo que resguardando o ritmo, relacionado à noção taoísta do “sopro vital” (*qi* – 气).

O poema tende a acentuar isoladamente cada caractere, saturando-o de significado e polissemia, acentuando visualidade e sentido, a sugerir a combinação de leituras horizontais e verticais do texto; ressaltam-se, enfim, à apresentação fragmentária, que ressalta o eixo paradigmático da linguagem. Apresentam-se, sobretudo, sensações que se sucedem e confundem em sinestesia.

O poema é organizado semanticamente por eixos de oposições:

1. Luminosidade: claro/escuro; brilho/sombra; luz/reflexo;
2. Sonoridade: ruído/silêncio
3. Movimento e posição: descida/subida; alto/baixo; entrada/saída; retorno/repetição (do retorno);
4. Presença: cheio/vazio;
5. Profundidade: profundo/superficial; denso/rarefeito.
6. A primeira palavra do poema, sua “abertura”, é *kong* – 空: vazio. A última é *shang* – 上: sobre, em cima; subir/ascender. Pelas posições inicial/terminal, esses dois vocábulos, por assim dizer, *encontram-se*, remetem-se um ao outro.

Essa estrutura em oposições estabelece um padrão semântico/sensorial de alternância/circularidade, referindo-se abstratamente às passagens e retornos da luminosidade mortíca do pôr-do-sol entre árvores, galhos, folhagens e musgos na floresta – a rigor, o único acontecimento concreto relatado, apenas a descrição de um fato da natureza observado pelo poeta, que desaparece no texto.

---

<sup>19</sup> CHENG, F. 1989.

O poema evolui em duas fases semânticas, pelos dois dísticos que compõem o quarteto. O primeiro expõe, em frases simples, de estrutura natural, sensações imediatas do espaço da montanha. O segundo dístico ressalta a visualidade, descrevendo percepção complexa e ambígua, de repetição de brilhos entre luz e sombra, do crepúsculo na floresta.

## **Duas versões, e mais uma**

### **Principais opções de tradução:**

1. Pontuação, marcas sintáticas – De acordo com as percepções de Haroldo de Campos, evitamos sinais de pontuação (pontos, vírgulas, alternâncias de maiúsculas e minúsculas etc.), considerando, principalmente, tratar-se de um *jueju*, poema curto e sintético, em ordem direta, com ênfase em estruturas paratáticas, as quais se expõem com mais clareza sem sinais de pontuação (que configuram, afinal marcas lógicas). A supressão da pontuação perturba a linearidade e discreção da leitura. Por um lado procura-se, assim, destacar unitariamente os morfemas na exposição gráfica, valendo-nos da liberdade eletiva praticada pela poesia contemporânea quanto a códigos de pontuação. Por outro, alude-se à apresentação gráfica do chinês clássico, que não usa sinais de pontuação. Assim, apresenta-se, dubiamente, a antiguidade e a novidade do texto traduzido, apontando a leitura crítica sincrônica que embasa a tradução. Recorde-se, a propósito, a observação de Octavio Paz sobre o papel da incorporação de textos muito antigos na renovação modernista da literatura:

“Algo que tem milênios de velhice também pode ter acesso à modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos que o novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo.”<sup>20</sup>

A supressão ou eliminação de marcas convencionais de pontuação em traduções de poemas chineses para línguas ocidentais é recurso utilizado por diversos autores contemporâneos. No artigo de Weinberger, podem-se verificar alguns exemplos, como nas versões de Kenneth Rexroth e de François Cheng. A propósito, Haroldo de Campos optou por substituir os sinais de pontuação por espaçamentos na página, recurso característico do Concretismo<sup>21</sup>. Vejamos sua tradução:

---

<sup>20</sup> PAZ, O. 2013.

<sup>21</sup> CAMPOS, H. 1997.

## O REFÚGIO DOS CERVOS

montanha vazia      não se vê ninguém  
ouvir só se ouve      um alguém de ecos  
raios do poente      filtram na espessura  
um reflexo ainda      luz no musgo verde

Há diversos achados preciosos na tradução de HC, principalmente: (1) o encontro feliz da mais espontânea coloquialidade em português com a reprodução literal do texto chinês, no primeiro dístico (*não se vê ninguém*); (2) o espaçamento entre os versos imita a estrutura “em espelho”, de oposições em circularidade, que organiza semanticamente o original.

De nossa parte, preferimos a total ausência de pontuação – mesmo seu ressurgimento, sob o *disfarce* do espaçamento. Maior, assim, o efeito de estranhamento, a indicar ruptura da lógica intrínseca à divisão sintática, pelo aparente choque entre a linearidade gráfica do discurso e a redução de marcas lógico-sintáticas, o que se assemelha ao rompimento sintático provocado pelo paralelismo codificado do poema clássico chinês. No original de Wang Wei, a densidade única de cada palavra ressalta apenas pela justaposição na página sem pontuação. Além disso, em nossa percepção, a concisão do poema resguarda-se mais, “tipograficamente”, pelo verso sem espaçamentos, reduzido à menor área gráfica possível na página.

2. Estrutura sonora e aspectos semânticos. A poesia clássica chinesa é bem harmonizada sonoramente; o aspecto fônico do texto é orquestrado para atuar na significação. Além de atentar a esse fato, procuramos trabalhar aliterações para reconstruir sentidos e aspectos sensoriais do original, ou compensar a impossibilidade de representá-los textualmente. O texto traduzido é bastante aliterado, mas em reduzido elenco de fonemas, com alternâncias dentro de um padrão repetitivo. Remete-se à significação do poema, que desenvolve a circularidade e duplicidade da entrada e retorno da “luz sombria/luz poente/luz em fusão com a sombra” –, nos interstícios entre espaços livres/abertos e interrompidos/cerrados.

A seguir, as duas versões publicadas da tradução do poema de Wang Wei, na *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang* (2014), e em sua segunda edição, revista (2020).

Versão 1

*O retiro dos cervos*

vazia a montanha ninguém se vê  
entanto rumores vozes se ouvem  
torna a luz poente até o bosque denso  
ainda ilumina o musgo verde sobre

Versão 2

*O retiro dos cervos*

vazia montanha ninguém se vê  
no entanto rumores ouvem-se vozes  
torna a luz poente entra ao bosque denso  
mais ilumina o musgo o verde e sobre

## Descrição e comparação das duas versões

### Primeiro dístico

O uso de sinestésias é marcante, desde o primeiro verso, apresentando a vastidão da montanha vazia, a sensação física (táctil), de falta de presença humana, sua ausência à visão. O segundo verso, auditivo, acrescenta-se à sensorialidade do primeiro, pela contaminação dos sentidos provocado pelo paralelismo entre enunciados sensoriais. Também pelo verbo para *ouvir* (*wen* – 聞), que em outros contextos significa *cheirar*, e algum traço desse significado parece atualizar-se pelo uso em sucessão sinestésica, pouco depois do verbo também sensorial *ver* (*jian* – 见) no primeiro verso. O traço de ambiguidade e indefinição sensorial repete-se no verso seguinte, (ressalta *jing/ying* – 景, palavra que comporta significações opostas, tanto *luz*, como *sombra*).

O primeiro verso traduzido, literalmente, começaria por *montanha vazia* (em chinês, a ordem natural da locução nominal é o adjetivo anteposto ao substantivo, como no inglês). No entanto, é significativo no poema o fato de que sua primeira palavra é *vazia/o* (*kong* – 空) – Haroldo de Campos lembra que esse caractere é encimado pelo radical pictórico para *caverna*, a sugerir o ambiente de mata cerrada. *Vazio* é vocábulo bastante utilizado por Wang Wei, de conotação importante no budismo *Chang* e no Taoísmo. Campos decide manter essa palavra em sua versão (diversos tradutores trocam *vazia* por



*deserta*, preocupação que parece obedecer a leitura “romantizada”, conforme aduzem Paz e Weinberger), mas na posição natural do adjetivo, após *montanha*. De minha parte, nas duas versões que publiquei, nas edições da *Antologia UNESP*, procurei acomodar a inversão da ordem em português, priorizando a codificação da estrutura do texto (ressaltar *vazia* pondo no início) à da locução.

1ª versão:

vazia a montanha ninguém se vê

2ª versão:

vazia montanha ninguém se vê

Na segunda versão, retirou-se o artigo definido de *montanha*, procurando seguir a regra de concisão do original chinês, que suprime ao máximo as “palavras vazias” (artigos, preposições, pronomes). Contudo, trocou-se um problema por outro: *vazia montanha* é simples locução nominal, e, em português, está na ordem inversa (adjetivo+substantivo), o que se contradiz com a naturalidade – até oralidade – dos versos de Wang Wei, a que conviria, em princípio, a ordem direta. A primeira versão tinha resolvido melhor esse problema, pois introduzia, oculta, uma oração subordinada: *vazia [estava/está/é...] a montanha*.

A seguir, o segundo verso, nas duas edições:

1ª versão:

entanto rumores vozes se ouvem

2ª versão:

no entanto rumores ouvem-se vozes

Na primeira tentativa, *entanto*, conjunção de uso menos comum, produz, na leitura atual e coloquial, percepção de ruptura sintática (como se fosse redução de *no entanto*); na verdade, é conjunção de existência independente, dicionarizada, mas de pouco uso coloquial. Trata-se de adversativa de sentido mais amplo que *no entanto*. Vali-me do exemplo de Carlos Drummond de Andrade: “Lutar com palavras/é a luta mais vã./Entanto lutamos,/mal rompe a manhã.” Em Drummond, o uso de *entanto* no contexto constrói ambiguidade entre os significados de *no entanto* (*apesar disso, porém...*); *enquanto* (*ao tempo que..., simultaneamente*); e mesmo um eco semântico de *em tanto lutamos* (isto é: *por tanto lutarmos...*). A sensação é perturbadora; parece atualizar conjuntamente todos

aqueles significados, sem definir precisamente nenhum. E todas as palavras a que alude parecem “lutando entre si”, reprimidas e ressurgindo no mesmo lugar sintático.

A lição brilhante de Drummond se impôs a nossa tradução. Observe-se, ainda, a polissemia do termo chinês *dan* [但], conjunção adversativa de uso largo, que pode ser *mas/porém/ainda...*; e também o advérbio *apenas/somente/meramente*, significado que lhe atribuem diversos tradutores, como François Cheng, Haroldo de Campos e Octavio Paz. Cheng, em uma de suas versões, chega a derivá-lo ao adjetivo plural *sós/solitários*:

*Seuls résonnent quelques échos de voix*

Afinal, o contexto do poema aproxima aqueles sentidos, em significado geral de “ressalva, exceção”; uma conjunção adversativa mais ampla em português, então, é adequada. O uso de *entanto* aporta ambiguidade semântico/sintática. Além disso, ao presentificar ao leitor a adversativa mais comum *no entanto* (possível associação inconsciente), aparenta um corte supressivo de “palavra vazia” (a preposição *no*), desta vez a “mutilar” morfologicamente uma conjunção – classe de palavras que impõe a lógica sintática ocidental – a sugerir “violência tradutória” que acentuaria a diferença do texto de partida.

A segunda proposta daquele verso deu preferência à conjunção *no entanto*, mais usual. A mudança procurava, primeiro, favorecer a coloquialidade. Segundo, tentou-se outro formato de harmonização sonora (nos versos de cima e de baixo – 1º e 3º --, o fonema /n/ e nasalizações se repetem; além disso, *no entanto* está em paralelismo a *montanha*, no verso de cima, ecoando-a melhor sonoramente). Terceiro, escolheu-se “naturalizar” o início do verso, chamando mais atenção, na leitura, à sua parte final, que teve reorganizada a sonoridade: o objetivo foi o de reproduzir mais ritmadamente os sons fricativos de falas ao longe, ouvidos como cochichos (fonemas /s/, /v/) colocando o *se* separado de *vozes* (na primeira versão, sucedia-o imediatamente), enfatizando, também, o fonema /v/. Também ocorreu-me terminar o verso com a vogal aberta /ó/, para priorizar a assonância interna com o início do verso seguinte /*torna*/. O poema apresenta movimento circular, contínuo e alternante, entre luz e sombra, o que essa mudança de traçado sonoro poderia, talvez, apontar melhor. Esse esquema, de rima/assonância interna, é também aproximado ao do original chinês (/xiang/, no final do 2º verso, e /fan/, no começo do 3º verso, ambos em 3º tom).

Nesta versão do 2º verso, novamente, ocorre o problema da ordem menos natural para o português do Brasil: *ouvem-se vozes*. Pareceria “mais Wang Wei” a solução da primeira versão: *vozes se ouvem*. Também uma certa circularidade sonora realizava-se melhor na primeira versão, *ruMOres VOzes se OUVem*. Além disso, o final da primeira

versão deixava, residualmente, quase-rimas entre *ninguém se VÊ* (1º verso), *vozes se ou-VEM* (2º verso), e *bosque dENso* (3º verso) cujos sentidos se fundem em sinestesia, efeito que se perde na segunda.

### Segundo dístico;

- 3º verso

Nas duas edições da *Antologia*, temos:

1ª versão:

torna a luz poente até o bosque denso

2ª versão:

torna a luz poente entra ao bosque denso

O primeiro hemistíquio deste terceiro verso refere-se à luz do poente, mortiça, ensombrecida ou derivando à sombra, efeito de claro-escuro. Em seguida, aquela luz/sombra penetra no bosque denso/escuro. O primeiro termo, *fan* (返), é *voltar/retornar; contrário/avesso*.

Em nossas versões, começo pelo vocábulo *torna*, que tem sentido de voltar, mas aporta o significado adicional reflexivo, de retornar sobre si mesmo, virar-se. Essa reflexividade é traço de significado presente em todo o segundo dístico do poema, no qual há diversos índices de duplicação, repetição ou ambivalência. Assim é o próximo caractere/palavra, *jing/ying* (景), cuja utilização atual mais comum é no sentido de *iluminar/brilhar*, guarda a possibilidade de usos no sentido oposto, que trazia simultânea e alternadamente, principalmente ao tempo dos clássicos da Dinastia Tang: *luz/sombra, claro/escuro, iluminar/escurecer*. Há traduções que escolhem, neste verso, o sentido *sombra, escuridão*. Por exemplo, em François Cheng:

*Ombres retournent dans la forêt profonde – 1977*

Cheng também apresenta transposição literal do poema, na qual escreve a seguinte nota, sobre o início deste verso:

*ombre retournée = lumière du couchant*

A maioria das versões citadas por Weinberger optam pela *luz*:

*Por los ramages la luz rompe. – Octavio Paz, 1a versão 1974*

*La luz poniente rompe entre las ramas. Octavio Paz, 2a versão, 1978*

*Bosque profundo. Luz poniente: Octavio Paz, 3a versão, 1984*

*The low rays of the sun*

*Slip through the dark forest, - Kenneth Rexroth, 1970*

*late sunlight enters the deep wood, - Burton Watson, 1971*

*Un rayon du couchant pénétrant au fond – François Cheng, 1977*

*returning sunlight*

*enters the dark woods; - Gary Snyder, 1978*

Nas duas versões publicadas na *Antologia*, mantém-se invariável o primeiro hemistíquio do verso, *torna a luz poente*, que resgata pela aliteração (repetições de /t/, /n/, /o/...--/orna-ente/) a circularidade, ou ida e volta da luminosidade. Participa desse efeito o jogo de repetição sonora entre os termos inicial e final do segmento, tendo *luz* isolada ao centro (a palavra *luz* é “escurecida” nesse contexto, acentuando-se sua sonoridade na vogal fechada /u/) O artigo definido *a* é, aqui, “palavra vazia” que poderia ter sido suprimida sem prejuízo.

Quanto ao segundo hemistíquio, a 2ª versão da *Antologia* é mais satisfatória, porque integra a palavra *entra*, que aparece literalmente no original (*rù – λ*), e acentua a ocorrência do movimento em duas direções, positivo, de *entrada* (ida), logo *após* ao de *retorno* (vinda). Ou seja: o poeta inverteu a ordem natural do movimento, de ir e depois voltar – em implícito, trata-se da repetição de movimento já ocorrido. O verso de Wang Wei é bastante carregado e intenso, rico em oposições de movimento e luminosidade; mas tudo ocorrendo na permanência de um único fluxo, o irradiar-recolher do sol poente.

Em nossa segunda versão, a palavra *entra* permitiu harmonizar o eco das redundâncias sonoras praticamente por todo o verso – melhor, portanto, que *até*, na primeira versão, que dilui a tensão e simplifica o movimento em apenas uma direção, além de destoar, pela vogal aberta. Outro efeito do verso original de Wang Wei, construído pela tensão de sua carga de oposições concentradas, é a sensação espacial de infiltração, ou irrupções de luz em meio ao emaranhado de oclusões da floresta, alternância de interrupções e fugas de raios do poente entre os galhos, o que, na tradução, procura-se representar

também sonoramente, pelas aliterações repetitivas, com encontros consonantais e nasalizações, e assonâncias vocálicas.

O quarto verso, nas versões da *Antologia UNESP*:

1ª versão:

ainda ilumina o musgo verde sobre

2ª versão:

mais ilumina o musgo o verde e sobre

O verso, no original chinês, começa com *fu* (复): *de novo, outra vez, em retorno, ainda (mais, outra vez)*; e *zhao* (照), *brilhar, refletir, clarear, iluminar*. Em seguida, *qing* (青), *verde (também azul ou cinza-escuro)*; e *tai* (苔), *musgo, líquen*. E então, ao final deste verso e do poema – portanto, em posição de destaque –, há o vocábulo *shang* (上), que tem motivado algum debate entre tradutores. O vocábulo significa, em chinês, *acima, sobre* (advérbio de lugar, preposição locativa); mas há também usos verbais, como *subir, ascender*.

A maioria das traduções lidam com o termo como dispensável partícula posicional, de pouca relevância no contexto – o que importa no verso é, como indica François Cheng, “o efeito dourado dos raios do ocaso sobre o musgo verde”, que corresponderia a “iluminação e comunhão em profundidade com a essência das coisas”, significação associada ao imaginário budista<sup>22</sup>. Weinberger discute essa interpretação, citando duas traduções de poetas contemporâneos, que incorporam o vocábulo em posição de destaque.

1. A de Gary Syder (1978), que apresenta o 4º verso como:

*Again shining  
on the green moss, above.*

2. A de Octavio Paz, à sua terceira versão (1984):

*alumbra el musgo y, verde, asciende.*

---

<sup>22</sup> CAMPOS, H. 1997.

Weinberger relata sua surpresa com a solução de Snyder, que põe em destaque palavra que “*everybody else read as ‘on’*”. Consultado pelo articulista, Snyder explicou-lhe sua leitura: a razão para “*moss, above*” é que o sol está entrando (“em inclinação de poente”; por isso está dito “*again*”) no bosque, e iluminando musgos acima, *nas árvores* (não ao chão abaixo, *nas rochas*). Indica-se, assim, leitura que destaca a inclinação do sol, a oposição de planos altos/baixos na cena, e o retorno da luz como “elevação”.

Por sua vez, Octavio Paz explica que sua escolha procura acentuar a experiência espiritual do *Zen*, de iluminação, elevação à luz. Segundo Haroldo de Campos, o poeta mexicano sustenta que a luz poente vinda do oeste, em Wang Wei, é metáfora para o Paraíso do Oeste, que corresponde ao Buda. Segundo Paz, inclusive o nome do poema – *Retiro* ou *Refúgio dos Cervos* – seria alusão ao “Parque dos Cervos”, local onde Gautama Buda pregou pela primeira vez<sup>23</sup>.

A leitura contextual imediata, em chinês atual, do segmento 青苔上 é naturalmente [acima/encima/sobre] o musgo verde. Contudo, o vocábulo *shang* (上) é altamente polissêmico, em língua na qual a polissemia já é ocorrência bastante generalizada, com as palavras tendendo a aparecer, por assim dizer, “soltas”, propensas a diferentes funções, menos apegadas a classes gramaticais estanques<sup>24</sup>. A considerar-se o ambiente simbólico do poema, a referência ao universo cultural budista *Chang*, e ainda a sintaxe inusual dos versos organizados por paralelismo, a leitura daquele vocábulo em função verbal irrompe juntamente a outros sentidos.

O vocábulo *shang* (上), neste caso, corresponderia ao conceito tradicional, presente na análise literária chinesa, de “olho do poema”, *shiyān* (诗眼), que indicaria palavra-chave (ou expressão, verso-chave) no texto, a partir da qual se abre perspectiva mais precisa e sucinta para a leitura da totalidade do poema, ou sua percepção mais vívida. Outra acepção seria, aproximadamente, a de “lugar do poeta no texto”, ponto central de leitura. O conceito é atribuído ao poeta Su Shi (苏轼), da Dinastia Song (960-1279) – também chamado Su Dongpo.

Procuramos atualizar em tradução o uso polissêmico de *shang* (上). Por essa percepção, desde minha primeira versão apeguei-me ao vocábulo *sobre*, isolado e terminal, como tradução para este termo. A solução impôs-se a mim; nenhuma outra possibilidade, mais “domesticante” ou normalizadora, menos “estranha” ou rupturista, pareceu-me aceitável. Nas duas versões que publicamos – *ainda ilumina o musgo verde sobre; e mais*

<sup>23</sup> CAMPOS, H. Idem.

<sup>24</sup> Rápida consulta a um pequeno dicionário de bolso Xinhua (op.cit.) aponta 21 funções/sentidos para o vocábulo *shang* – (上) no quarto tom, inclusive algumas verbais.

*ilumina o musgo o verde e sobre* – (versão que alude a recursos da Poesia Concreta, procurando isolar os termos e acentuar a visualidade, e também equalizar os termos *musgo*, *verde*, *sobre* como receptores do efeito de *ilumina*), o termo aparece em suspenso, funcionalmente impróprio e ambíguo, a fechar uma frase inconclusiva. Pensei em normalizar o final, trocando por *sobe*, ou *ascende*, como na última versão de Paz; mas então, resolver-se-ia a ambiguidade, com perda em polissemia. Pois o poeta mexicano, confrontado com a variedade do uso chinês do termo (que, em espanhol e português, cobre funções que pedem diferentes palavras: preposição locativa, advérbio de lugar, e verbo), escolheu um dos usos, o verbal, perdendo os demais. Snyder, por seu turno, escolheu também, mas o advérbio de lugar ou preposição *above*.

O desconcerto de *sobre* nessa posição é que se trata, afinal, de termo deslocado, em português, de sua função sintática usual; tem classe de preposição (transita para função de advérbio locativo, dependendo do contexto), e não se usa isoladamente em final de frase. Na verdade, procedeu-se aqui à importação do uso (multifuncional/polissêmico) chinês, traduzido para o português em sua acepção mais comum e restrita (a preposição locativa *sobre*), mas usado na *função* polissêmica que teria no contexto chinês. Ou: importou-se a *funcionalidade* polissêmica do termo chinês, a pluralidade de sentidos imposta pelo contexto do poema, preenchendo-a, no entanto, com uma palavra de sentido mais restrito em tradução, de uma só *classe*.

Diversas justificativas para este *sobre* me ocorrem. Primeiramente, o uso dessa preposição isolada ao final da frase acontece no português coloquial urbano do Brasil, mesmo que em pouca frequência; assemelha-se – e talvez o imite, ou por ele seja influenciado – ao uso terminal da preposição na língua inglesa (outro ganho, na tradução: sugere um difuso uso estrangeiro ou internacionalizado). Segundo, ao deixar a frase inconclusa, impõe à leitura uma suspensão e busca de finalização imaginária, e mesmo a retomada da leitura, um chamado a novo encontro com a circularidade inerente ao texto, com seu início (“*vazio/a*”). Terceiro, faz assonância com o segundo verso, na primeira versão (que termina em *se ouve*), e ecos com outros termos, retornando a seus significados – *rumores*, *poente*; assim, encerra-se um nexos interno ao poema, construído prioritariamente por sonorização, no esvaziamento ou incompletude de sentido lexical, compensando-se pela sobreposição do significante, que se relaciona com o contexto por aliterações.

Mas sobretudo, o uso do termo nessa posição assume uma quebra sintática “estrangeirizante”. O resultado perturba, a deixar a frase final fragmentária, a aportar incompletude e, nisso, sugere *o efeito da norma estranha de um texto outro*, que se perde por trás de resíduo ou ruína, súbita intrusão em ponto frágil da muralha da língua. O

“olho do poema”, aqui, parece sair do texto, apontar para *fora*; como se aludindo a um texto prévio recoberto, que ressurgiu a um “ponto de raspagem” no palimpsesto do antiquíssimo texto traduzido.

Na verdade, trata-se de recurso tradutório antigo. Por exemplo, São Jerônimo, na *Vulgata*, traduz do hebraico a primeira frase da Torre de Babel:

*11.1. Erat autem terra labii unius, et sermonum eorundem.*

Jerônimo traduz a metonímia bíblica para o significado “idioma” não como *língua*, mas como *lábio*, em importação *imprópria* ao latim do termo hebraico; a palavra fica suspensa entre duas línguas: é latim “errado”, ou hebraico “errático”. Também teria sido essa a opção de Chouraqui (“*une seule lèvre*”). É sabido que Jerônimo optou, em diversos trechos da *Vulgata*, por hebraizar o latim. Conforme Campos, Meschonic referiu-se à solução de Jerônimo como “*tradução regressiva*”, considerando-a não-apropriada.

A versão de Haroldo de Campos<sup>25</sup>, usando por base, além do texto hebraico, a *Vulgata*, e também a tradução francesa de Chouraqui:

*1. Eis toda a terra § uma língua-lábio una §§§ E palavras § unas*

HC preferiu construir criar palavra composta, a abrigar o vocábulo da língua de chegada e a tradução do vocábulo importado, seu vestígio espúrio: “*língua-lábio*”. Em todas as alternativas acima, a tradução desconcerta, invasão – vívida –, da língua de partida. O original traduzido se aproxima demais, a ponto de pervadir o texto de chegada. São rendições do original que *se rendem* a sua intraduzibilidade. A tradução é fortemente “estrangeirizante”, a “deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (cf. Rudolf Panitz, citado por Walter Benjamin).<sup>26</sup>

Por fim, minha terceira versão, a mais atual, do poema de Wang Wei, ficou como segue:

*O retiro dos cervos*

vazia a montanha ninguém se vê

<sup>25</sup> CAMPOS, H. 2004. Os exemplos da *Vulgata* e da tradução de Chouraqui são citados por Campos, na mesma obra.

<sup>26</sup> BENJAMIN, W. 2011.



entanto rumores vozes se ouvem  
torna luz poente entra ao bosque denso  
ainda ilumina verde o musgo e sobre

No primeiro dístico, retomo o formato da primeira versão. O terceiro verso tomo da segunda versão (suprimo, apenas, o artigo definido desnecessário, antes de *luz*).

Quanto ao quarto verso, retomo, da primeira versão, *ainda ilumina*, repetição sonora que sugere o brilho continuado, imagem que se reforça, em seguida, pela anteposição do adjetivo *verde* – que permitiria também leitura substantivada –; acentua-se, assim, a visualidade, o aspecto imediatamente aspectual-sensorial do brilho, associado à percepção de cor. Aquele “o” antes de *musgo*, e a conjunção aditiva “e” antes de *sobre* estão como a espacializar e permitir também leitura isolada desses termos, não obstante comporem agora uma frase sintaticamente mais articulada: a iluminação espalha-se espacialmente em reflexo verde, recai no musgo e acima (*sobre*), sugerindo, também, o sentido de *ascensão do olhar* – pretenderia, ainda, insinuar a sugestão da forma verbal *sobe* na palavra final, fortalecida com o acréscimo da conjunção aditiva *e*. Essa estrutura da frase suaviza a ruptura sintática, acrescentando-se mais claramente possível leitura de termo oculto: *sobre* “ele” (o musgo). A quebra sintática de *sobre* isolado ao final parece acolher-se melhor pelo contexto, e se harmoniza, ainda, pelo ambiente sensorial do poema, além da aparente “mutilação” da conjunção (*no*) *entanto*, no segundo verso – isto é: não seria o único termo, no texto, a sugerir ruptura sintática.

### **Algo mais sobre a relação entre aliteração e sensorialidade**

No decorrer de minhas três versões, a tradução evoluiu no sentido da maior restrição da pauta sonora. A versão final fecha-se em certa monotonia; é marcante a repetição dos mesmos sons, em aliterações e assonâncias de tons em geral fechados; nenhum /a/ tônico aparece. Esse esquema sonoro imita a aparente constância ou invariabilidade imagética do poema. O original descreve sensações mescladas de presenças e ausências, sombras e luzes que se cruzam, manchas de claros e escuros, e por dentro desses opostos, a luz poente que pervade, brilha e recolhe. O poema apresenta cintilações que se alternam a escuros, o dia no encontro da noite, a “caverna” (ou sua sensação de espaço recoberto, entre/sob as árvores e folhagens) sob o sol que adentra e declina. O poema penderia à pintura abstrata, figura simples e constante, com poucos elementos, que se espelham e alternam.

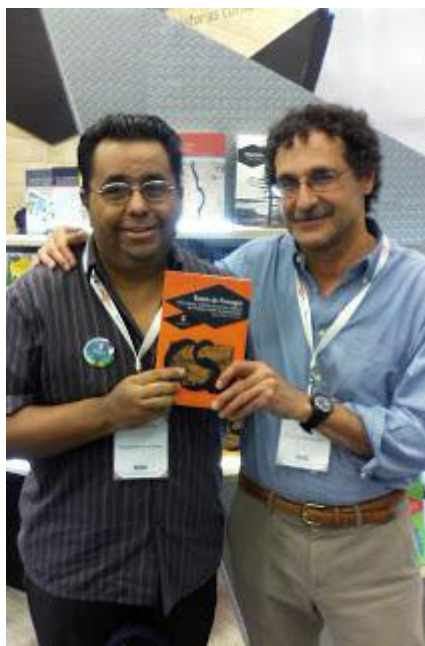
## BIBLIOGRAFIA

- 吴正裕.毛泽东诗词全编鉴赏[M].北京:人民文学出版社,2017年 [Poesia Completa de Mao Zedong, edição ampliada.]
- 程孟辉.新华大字典[M].北京:商务印书馆国际有限公司,2004年:第789页 [Dicionário Xinhua.]
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34. 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo. *Escrito sobre jade. Poesia clássica chinesa reimaginada*. Cotia: Ateliê editorial, 2009.
- CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo. *Eden. Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo. (Org.). *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Entrevista*. Londrina: Galileu edições, 2019.
- CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- GENNETTE, Gérard. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- KENNER, Hugh. *Introduction*. In: Pound, Ezra. *Translations*. 8ª ed. New York. New Directions. S/d.
- QIAN, Zhaoming. *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*. London: Duke University Press, 1995.
- TÁPIA, Marcelo, NÓBREGA, Thelma Médici. (org.) *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- WEINBERGER, Eliot; PAZ, Octavio. *19 Ways of Looking at Wang Wei*. Kingston, Rhode Island and London: Asphodel Press, 1987.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PORTUGAL, Ricardo; TAN, Xiao. *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang*. São Paulo: Unesp, 2013.
- PORTUGAL, Ricardo; TAN, Xiao. *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang*. 2ª ed., revista. São Paulo/Pequim: Unesp/Blossom Press, 2020.

## Entrevista com Juan Díaz Victoria, tradutor de Joyce para o castelhano

Por Luis Henrique Garcia Ferreira<sup>1</sup>

(em português)



J.D. Victoria, de camisa escura, ao lado de Fabio Morábito, poeta e narrador ítalo-mexicano. Fotografia do arquivo pessoal do tradutor (2021).

Juan Díaz Victoria (JD Victoria) nasceu no México, em Cuernavaca, Morelos, em 20 de outubro de 1969. Graduou-se em Ciências da Comunicação pelo Instituto de Tecnologia e Ensino Superior de Monterrey (ITESM), Campus de Morelos. Poeta e contador de histórias, tem colaborado com artigos, resenhas, entrevistas e obras de criação literária para diversas publicações e antologias no México, Espanha e América do Sul. Atualmente, está preparando a tradução comentada para o castelhano de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Nessa entrevista, realizada por e-mail em setembro de 2021, após traçar a sua trajetória na literatura, Victoria fala sobre a sua tradução anotada da última obra de Joyce, abordando questões relativas ao processo de tradução e à recepção do seu trabalho. O tradutor mexicano defende uma proposta tradutória que traga clareza ao texto joyceano, priorizando “os significados, a coerência do texto, o surgimento da trama ‘linear e inter-relacionada’”.

---

<sup>1</sup> Luis Henrique Garcia Ferreira é doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

***Você pode falar sobre você e sua relação com a literatura antes de descobrir Joyce?***

Sou mexicano e nasci em Quauhnáhuac, que Lowry cita em seu *Bajo el Volcán*, então desde a faculdade (quando li esse romance por conta própria) tive a impressão de viver em um ambiente literário, como Macondo ou Comala, o que é outra realidade, já que a cidade do texto é uma ponte fantástica entre partes do estado de Oaxaca e o estado de Morelos, onde ainda hoje resido. Algo como a Dublin de Joyce para nós estrangeiros, embora James Joyce fosse muito pontual na descrição de seus cenários, mesmo quando já estava no exílio.

Minha infância foi feliz, sem conflitos, com leituras iniciais nada precoces, mas que fizeram meus parentes pensarem que eu era um leitor ávido, então eles me equiparam com clássicos juvenis que jamais toquei, embora tenha lido milhares de quadrinhos de super-heróis estadunidenses (*Superman, Batman, Homem-Aranha, Hulk*) e mexicanos (*Chanoc, Kalimán, Santo el Enmascarado de Plata*), personagens de desenhos animados (*Pernalonga e seus amigos, A Pantera Cor-de-Rosa*) e, para uma irmã mais nova com apenas um ano de diferença, repassava *Archie, Periquita, A Pequena Lulu*, semana após semana, publicado em enormes tiragens que eram vendidas nas bancas por meio dólar na época, ou até mais barato. Também havia versões de Joias da Literatura que li pela primeira vez em “revistas de monitos”, como *A Tentação de Santo Antônio* (Flaubert) e semelhantes, bem como desastres recentes contados com ilustrações em edições do jornal mais popular, mas bem desenvolvidos em suas tramas e estruturas. Eu era um leitor muito visual entre os 12 e 16 anos, até comprar *Crônica de uma Morte Anunciada*, de García Márquez, em capa dura. E não é que eu achasse excepcional, mas comecei a adquirir livros como um louco, então quando entrei na universidade aos 18 anos já tinha lido o suficiente e me tornei uma referência para ajudar os colegas nas aulas de literatura.

Por outro lado, fui precoce na escrita de contos e rimas de qualidade, que ainda hoje me surpreendem; eram escritos cívicos e ligados a acontecimentos históricos, que pediam que eu e minha irmã fizessemos na escola. Os professores não acreditavam que um menino de 9 ou 10 anos tivesse escrito aquilo, mas desde então senti o prazer de saborear as palavras, influenciado pelo fato de que em dias de chuva minha mãe nos lia os poemas de uma antologia antiga, que não podia faltar nas casas mexicanas, chamada *El Declamador sin Maestro*. Naturalmente, no ensino fundamental também me fizeram declamar até o Hino Nacional, do qual houve até um concurso, que eu não ganhei, mas ao menos me permitiu analisar as imagens daquelas rimas patrióticas, que nos garantiam que pertenciam ao hino mais bonito do mundo, depois do francês. Também parei de escrever durante

minha puberdade e adolescência, pois eu preferia sair para jogar futebol, andar de bicicleta ou de patins e conversar com amigos do bairro.

### ***Como passou dessas experiências aos escritos de Joyce?***

Na faculdade, me deparei com o *Ulysses* na versão de José María Valverde, e desde os primeiros versos senti que havia algo de superior naquela prosa, como uma cena vista de vários pontos de vista ao mesmo tempo, na qual ação e pensamento eram representados tal como são, com imensa beleza, um fraseado em cascata que mesmo nos momentos mais confusos me deixou com uma impressão de perfeição, tal como se tivesse sido talhado na página desde tempos imemoriais. Encontrei o mesmo na prosa de Borges, Juan José Arreola e Rulfo, a mais sublime da língua, mas que era estática, enquanto em Joyce a linguagem fluía como uma escultura de fumaça ou água. Também apreciei esse dinamismo nos primeiros romances de Carlos Fuentes ou Vargas Llosa, e em Cortázar, mas vinculei mais o irlandês à marca que a poesia me deixou, à qual me tornei um aficionado, participando de um curso com bons amigos durante anos. Fui um imitador de Paz por achá-lo cerebral, mas gostava de imagens retumbantes que dizem mais de dez estrofes. Desde então me tornei um caçador destas imagens, por isso em Joyce (mesmo que traduzido) encontrei uma boa fonte. Mais tarde conheci *Dublinenses* e *Um retrato do artista quando jovem* e valorizei-os como alta literatura, mas não na escala de *Ulysses*. Talvez, porém, *O jogo da Amarelinha* de Cortázar tenha me satisfeito de forma semelhante, e o defini como *O Terceiro Ulysses* ao propor um ensaio que nunca escrevi.

### ***Como foi seu primeiro contato com o Wake? E por que você decidiu traduzi-lo?***

Primeiro, nos anos 90, encontrei na livraria de *Zócalo* (praça cívica no centro da cidade) um exemplar solitário da editora Lumen com o terrível compêndio traduzido por Pozanco, que desde o início caiu das minhas mãos. Senti que James Joyce foi traído, mesmo sem haver lido o texto original. Eu trabalhava em 2005 como editor em uma editora de livros didáticos quando a *internet* me trouxe a primeira página de *Finnegans Wake* (FW), e mais uma vez provei a prosa de seu autor. Saboreei-a. Percebi o erro grosseiro de Pozanco pela própria abordagem que ele assumiu, pensando que se ninguém entendesse o texto “de qualquer forma”, ele se daria licença para destruir o romance e picotar o que encontrou em um inglês relativamente padrão. Aquela história de tradutor profissional de espanhol (trabalhando, basicamente, por empreitada e remunerado) resultou em um linguajar disparatado de mais de 230 páginas, um terço do texto joyceano, mas como se fosse pronunciado por um deficiente mental no dialeto do jardim de infância. Então

adentrei a obra, intuindo muitos dos significados considerados difíceis para tradutores estrangeiros não familiarizados com as línguas românicas, já que o texto era salpicado de raízes latinas e gregas. Obviamente, já à primeira vista detectei a “intenção” daqueles parágrafos da página inicial, percebendo o que estava sendo contado e como o irlandês o fazia, e não fiquei nem um pouco desapontado.

Meu inglês não era excepcional nem erudito, nem o é agora, mas os dicionários multilíngues, tanto físicos quanto *online*, foram de grande ajuda, e captei o “espírito” do tom e dos recursos, as cascas de banana (armadilhas de estilo) que o autor joga ao longo de sua criação, além disso, os resumos disponíveis na rede deram uma valiosa orientação. Porque a história é narrada de forma bastante coerente em uma primeira versão de menos de duzentas páginas e, claro, há partes inteiras de acréscimos, mas um enredo é definido desde então. Em suma, comecei a traduzi-lo por curiosidade e porque vi que podia, como um exercício de empatia com Joyce, até chegar a um nível em que sentia que estava praticamente lendo a mente daquele gênio da(s) língua(s), mas assumindo o compromisso de respeitá-lo ao pé da letra, sem tomar “muitas” licenças, a não ser aquelas que ele mesmo endossaria como condizentes com seu projeto, que somarão não mais do que seis ou dez no em todo o primeiro capítulo.

Mesmo sem conhecer a “aclamada” tradução dos anos 60 que o reverenciado escritor mexicano Salvador Elizondo fez do mesmo início de FW que traduzi, a qual continha anotações, presumi que o adequado seria utilizar essas digressões esclarecedoras em minha versão, em um romance que em seu fluxo original não estava isento deste recurso de desviar-se à menor provocação, como acontece em algumas de suas referências (Sterne, Rabelais), mas me enriqueceu muito como leitor aprender necessariamente de onde veio uma certa alusão obscura, sendo que acessei grupos internacionais de leitura e, claro, vali-me do trabalho titânico de Roland McHugh a esse respeito, estruturado com anotações linha por linha, que pretendem ser exaustivas, mas às quais agora ele poderia adicionar centenas de dados não incorporados em sua proposta (que está na quarta edição) visto que, traduzindo a obra de todas as línguas que identifico com meu método e relacionando uma referência à outra, as chaves nos levam a novos caminhos, que o próprio autor se encarrega de comprovar a partir do recurso de “redundância”, que Umberto Eco já intuía para obras abertas, especialmente como esta.

***Quanto à sua tradução: é total ou parcial, quais capítulos foram traduzidos e publicados, qual foi a circulação e como foi concebido o projeto gráfico?***

Publiquei uma primeira versão do capítulo inicial, mais experimental e ainda sem notas (embora eu tenha trabalhado nelas desde o início do projeto), por conta própria nas plataformas *lulu* (para a América) e *bubok* (para a Espanha) ainda em 2009. Todavia ela está lá, e tem jogos de palavras e variações que não incorporei depois, no esforço de tornar o texto ainda mais legível e “didático”. A essa altura, eu também havia concluído o segundo capítulo, mais curto e “simples” que o primeiro. Marcelo Zabaloy, com quem tive uma relação epistolar a partir de então, da qual falarei mais tarde, me convidou em 2016 a colaborar com ele em sua versão para *El Cuenco de Plata*, e me ofereceu como desafio revisar o capítulo 10 (FW II.2), considerado pelo próprio Joyce o mais difícil de desvendar, basicamente por sua estrutura de notas nas margens e no rodapé da página, além do jogo entre as diferentes narrativas dos irmãos gêmeos (esquerda e direita, sendo que eles mudam de lugar ao mesmo tempo), da ninfeta Issy (abaixo) e do narrador (meio), mas meu método de dialogar com todas as línguas acessíveis, ao contrário das orientações de Zabaloy baseadas (quase) exclusivamente em inglês, embora ele também seja fluente em francês, impediu que essa colaboração rendesse frutos, pois, como sublinhou o tradutor argentino, o FW não se presta a critérios de consenso, pelo menos em nosso caso, embora as traduções de ambos apresentem um texto mais “legível”, sendo praticamente variações do mesmo; mas onde Zabaloy mantém a confusão inicial por se tratar de uma polissêmica obra em mais de sessenta línguas e dialetos aparentemente diferentes e irreconciliáveis (do que deriva a genialidade da proposta do FW do meu ponto de vista), eu aposto no esclarecimento de cada afirmação e referência na medida em que minha versão pode ser lida como se as distorções não existissem, exceto por alguns trocadilhos e jogos de palavras que fui capaz de adaptar com clareza suficiente para não obscurecer os significados. De qualquer forma, interessado em publicar minha versão anotada e retrabalhada do primeiro capítulo até que este fosse totalmente compreensível, levantei meu projeto em uma plataforma de *crowdfunding* e obtive recursos para fazê-lo, mas uma editora independente de Guadalajara (*Ediciones Arlequín*) se interessou e propôs entregar aos meus doadores uma edição de luxo em capa dura, e produzir outra em brochura, além de uma edição digital posterior. Foram distribuídos cem exemplares em capa dura entre os participantes do financiamento, em brochura a tiragem foi aberta, e com relação ao livro eletrônico também. Foi um trabalho muito profissional, e a capa, baseada em um conceito meu, estava impecável. Agradeço muito a eles porque optaram por “resgatar” Joyce ao estrato literário contemporâneo no castelhano do México, visto que o texto foi bem recebido em seu nicho de mercado acadêmico e literário. Foi apresentado na Feira Internacional do Livro de Guadalajara (FIL) em dezembro de 2016.

Já para a FIL 2021, com o Peru como Convidado de Honra, a editora *Colmena* lançou quatro capítulos em versão comentada, com ensaios e sinopses introdutórias, além da colaboração acadêmica de um destacado especialista mexicano. O apoio foi obtido da *Irish Literature*, agência de promoção cultural do governo irlandês, e o volume terá cerca de quinhentas páginas. Incluirá os dois primeiros capítulos, *Finnegan's Wake* e *Earwicker's Ballad*, e o capítulo 8, popularizado com o nome de *Anna Livia Plurabelle*, o mais trabalhado em traduções (e apesar disso, mal interpretado); bem como o já citado FW II.2 em formato de caderno escolar, conhecido como *Los Estudios*.

***Sua tradução conta com as versões impressa e Kindle. Quais são as principais vantagens e desvantagens de cada versão?***

Não interferi na adaptação para livro digital, e percebo que o texto ali flui sem tantos entraves visuais, enquanto os *links* para as notas podem ser vistos à parte, ou evitados. Recomendo várias leituras por parágrafo: a primeira, sem buscar as anotações; a segunda, revisando as notas de rodapé nos diversos contextos em que surgem as afirmações e as alusões; a terceira, espelhando o original em inglês, para apreciar o método joyceano de usar recursos mínimos para evocar na mesma frase significados múltiplos que reafirmam, negam, sublimam ou frivolizam a mensagem primária e mais clara. Por exemplo, o famoso ícone de vitral de uma catedral inglesa onde a crucificação é retratada torna-se “cruci/ficção”; ou seja, sua própria paródia pela variação, inclusão ou elisão de alguns signos, devido a suas possibilidades polissêmicas em outras línguas diferentes, que se encaixam quase milagrosamente! Para o exposto, prefiro a edição impressa que, embora seja visualmente densa, é mais prática.

***Você tem um blog e uma comunidade no Facebook dedicados a Finnegans Wake. Qual foi a motivação para criá-los e como foi o feedback das redes sociais?***

O verdadeiro desafio desta tarefa não foi a tradução em si, para a qual estruturei intuitivamente um método cuja eficácia testo e comprovo desde 2005. O que ainda é realmente complexo é revelar e convencer tírios e troianos de que os preconceitos quanto à ilegibilidade do texto são inteiramente falsos, e se *Ulysses* foi uma revolução das formas, *Finnegans Wake* é dos conteúdos; isto é, o autor estava convencido (como eu) de que qualquer variação, por mínima que seja, consciente ou inconsciente, lança um referente que é incorporado com sorte ao corpus da trama. Diz-se que o irlandês acolheu com agrado os acidentes e erros de transcrição cometidos por seus colaboradores, mas devemos levar em conta que durante a gestação de FW já estava praticamente cego devido ao glaucoma,



além de apresentar diversas enfermidades gástricas e dentárias que minavam seu humor. Os exemplos que conheço a esse respeito são apócrifos, uma vez que não se refletem em nenhum lugar do romance, como o de Samuel Beckett digitando um ditado e incorporando a resposta espontânea de James Joyce à batida de uma porta; mas identifico referências estranhas que são incorporadas ao texto de maneira feliz, embora não possa afirmar que Joyce as tivesse em mente. Basta mencionar, na primeira página:

*Shen brewed by arlight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.*

À primeira vista, pode evocar-nos uma ponte que atravessa o rio Liffey em Dublin, apelidada de Rory O'More; com a ressalva de que foi inaugurada com esse nome em 1939, mesmo ano da publicação do FW.

Assim, as redes sociais têm me ajudado a quebrar a barreira, envolvendo (pelo menos) todos os intelectuais que tenho cadastrados no *Facebook*, os quais ainda são reticentes em público, mas se entusiasmam com este trabalho no privado. Os espanhóis Enrique Vila-Matas, o argentino Patricio Pron, os mexicanos José Emilio Pacheco (+), Gustavo Sainz (+), Juan Villoro, Pedro Ángel Palou, Bernardo Ruiz, Julián Herbert e Antonio Ortuño, entre outros, desfrutaram da última obra de Joyce a partir do meu trabalho. Em meu *blog*, há colaborações na mídia impressa e em *sites* especializados, entrevistas publicadas e o *site* da Academia, essa versão também encontrou eco internacional, que goteja como umidade nas paredes para romper a resistência do prédio construído há noventa anos pelos detratores do FW. Pelas redes sociais consegui minhas duas editoras, *Harlequín* e *Colmena*, o que já é um lucro.

***Já apresentou sua tradução em eventos acadêmicos. Qual foi a recepção neles, em outros setores da academia e pelo público em geral?***

Por um lado, entusiasmo; por outro, censura, ao menos no México. Abriram-se portas no Peru e na Espanha para a apresentação de meus *papers*, mesmo na minha ausência, lidos por promotores de eventos locais (Lima, Bilbao). Obtive um apoio especial da *International James Joyce Foundation* para participar no congresso anual realizado na Antuérpia (Bélgica) em 2018, embora não tenha podido aproveitar por motivos pessoais; Mas a porta se abriu para que na edição subsequente, por acaso realizada no México, eu me responsabilizasse por um painel em catelhano do qual participou o peruano Ricardo Silva Santisteban, tradutor de elite e acadêmico da língua, além do mexicano Alejandro Toledo, reconhecido especialista neste autor e em outros “especiais”. Organizado pela Universidade Autónoma Metropolitana (UAM) e pela Universidade Nacional Autónoma do Méxi-

co (UNAM), fui citado em algumas apresentações exteriores, mas visto com desconfiança pelos renomados acadêmicos de institutos nacionais e estrangeiros que participaram, na medida que confrontei (em particular) John Gordon, que presumiu que eu pediria sua ajuda, e esclareci que, ao contrário, Finn McCool estava acordando e falando espanhol. Por outro lado, Fritz Senn apreciou minhas notas e a sinopse de FW II.2, utilizando-as em um seminário sobre o assunto em agosto de 2019. Os diretores de Humanidades da UNAM escolheram então “me apagar do mapa” e não me integrar ao encontro sobre Joyce que organizaram este ano (2021), nem aceitaram a minha contribuição para a edição especial de Novas Poligrafias dedicadas ao irlandês que saiu em agosto, apesar de, no artigo principal do evento, comentarem o meu trabalho ao lado de especialistas estrangeiros.

Em suma, as reações que recebo quando menciono que traduzo FW para o castelhano em uma versão anotada vão da descrença total ao espanto ao vê-lo impresso, e até ao entusiasmo ao ler e entender a obra. Em muitas ocasiões as três reações ao mesmo tempo.

***O primeiro capítulo apresenta uma sinopse, um texto introdutório e mais de 1000 notas, que se expandem quase como uma obra à parte. Você pode falar sobre esse projeto crítico que acompanha a tradução e sobre a importância de uma tradução anotada para o leitor?***

As principais fontes são os sucessivos rascunhos da *Work in Progress*, resgatados e postados *online* por Clive Hart e outros especialistas; as conversas em grupos de estudo estrangeiros virtuais e o trabalho de anotações de Roland McHugh; mas à medida que avançamos, outras chaves para a leitura são reveladas pelo contexto. Centenas delas, até agora. Que privilégio é a empatia por Joyce, tentando ver o que ele poderia considerar naquele momento e as circunstâncias da composição de seu romance mais exigente, tanto para ele quanto para seus leitores insones. *Ulysses* foi escrito em sete anos e FW exigiu dezesseis, com a saúde debilitada e recebendo o escárnio de seus promotores mais entusiasmados. “Por que você insistiu em fazer algo assim nos últimos anos de sua vida?” Ele mencionou que esse trabalho não era literatura na época, mas que um dia seria. É precisamente agora, na era do hipertexto, ele se torna a representação mais precisa de seu projeto final.

Para mim, como leitor, o esclarecimento das referências abre o panorama de um outro universo de conhecimento ao qual eu não teria acesso pelos meios convencionais, por falta de interesse, foco ou oportunidade de descobri-lo. Por exemplo, as mitologias nórdicas, as antigas culturas egípcia e chinesa, episódios da história da Europa, uma abordagem de obras literárias e textos diversos que eu desconhecia e todo um corpo de dados que

enriqueceu minha perspectiva da cultura mundial, abordando povos distantes no tempo e no espaço. O mesmo será encontrado por qualquer leitor curioso e atento.

### ***Como foi a busca e o relacionamento com as editoras?***

Em ambos os casos, os editores vieram sozinhos por meio das redes sociais. O relacionamento com os dois tem sido bom, pois meu interesse é mais divulgação do que lucro, e sinto que movo uma enorme pedra de relutância, desprezo e esquecimento com apenas uma minúscula alavanca, que é o meu computador.

### ***Pode falar sobre o processo de tradução?***

Comecei com a primeira página em 2005 e demorei duas semanas para completar uma versão inicial com anotações satisfatórias, versão que mais tarde foi publicada em um jornal de circulação nacional. Entre junho de 2007 e o mesmo mês de 2008, concluí o primeiro capítulo, e imediatamente iniciei o segundo, que terminei um ano depois, em 2009. Em 2016, instigado pelo desafio de Marcelo Zabaloy, iniciei o FW II.2, e terminei em 2018. Comecei então Anna Livia Plurabelle, que finalizei em 2019. Nessa ocasião apareceu a segunda editora peruana, que fez os trâmites para solicitar o apoio da *Irish Literature*, cuja resolução veio em novembro de 2020, devido à pandemia. Este livro foi lançado em novembro de 2021.

Se eu continuar por conta própria, será um projeto ao qual voltarei de tempos em tempos, enquanto desenvolvo minha própria narrativa e obra poética; mas os avanços de FW não veriam mais a luz do dia como um livro até que estivesse completamente concluído, com todos os 17 capítulos totalmente legíveis e anotados; todavia, se um projeto for realizado com o apoio financeiro e humano de instituições educacionais ou culturais, e pelo menos uma editora com poderio econômico, eu reuniria uma equipe internacional que se encontraria virtualmente para trabalhar simultaneamente em todas as seções, individualmente ou em pares, após a transmissão de meu método a eles, e uma edição completa poderia ser finalizada em um período de três a cinco anos, pronta para publicação. E, ainda assim, continuaria a retrabalhar aquele texto pelo resto da minha vida, pois a cada releitura surgem novos aspectos que me interessam.

### ***Quais foram os métodos de tradução e instrumentos de pesquisa que utilizou?***

Desenvolvi meu próprio método para identificar as línguas com as quais Joyce enxertou o texto em inglês, mas principalmente a paciência e o entusiasmo para revelar (primeiro para mim) tanto estas fontes quanto as referências explícitas e implícitas. Trabalho frase a frase,

até ficar satisfeito em pelo menos noventa e cinco por cento; eu avanço e volto para revisar e comparar com o que encontrei depois. Procuo dicionários e documentos *online* ou na mídia impressa que confirmem a primeira impressão do trecho em que estou trabalhando.

***Quais são os principais aspectos da sua tradução? Você destacou algum elemento, como oralidade, neologismos, literalismo, ritmo etc.?***

Obviamente, como se viu, priorizo os significados, a coerência do texto, o surgimento da trama “linear e inter-relacionada”, como afirmou James Joyce em entrevista publicada. Com o ouvido de poeta, busco também o ritmo e a cadência, a riqueza das imagens e da linguagem, a estrutura original, inclusive a pontuação um tanto arbitrária que costuma caracterizar o autor irlandês, ainda que seja funcional para sua mensagem.

***Você tem uma parte favorita do trabalho? Pode citá-la e comentar sobre suas opções de tradução?***

Na verdade, sinto que o texto inteiro é equilibrado, como em qualquer exercício narrativo, embora goste particularmente de um segmento da página 287 em que parodia uma exortação latina:

*—venid sin dilación, hombres pretéritos, mientras un pedacito de papiro imperial de segundo grado, relativo a los que nacerán después, se exhibe con mayor propiedad en la lengua romana de los muertos. Déjennos, sentados gozosamente sobre ollas de carne (Éxodo 16:3) y viendo de hecho el sitio de París de donde surgirá una gran progenie humana, volver en nuestras mentes a la sabiduría más antigua de ambos sacerdotes Giordano y Giambattista: al hecho de que todo en el río fluye de manera segura, con una clara corriente, y que esas cosas que habrían estado en la ribera estarían después en el lecho; finalmente, que todo se reconoce a sí mismo a través de algo opuesto y que la corriente es abrazada por orillas rivales—*

Por exemplo, neste caso excepcional, acrescentei no texto uma alusão bíblica que parece desmotivada, que contextualiza o que se refere ao acesso dos escravos à opulência de seus senhores: *y les decían los hijos de Israel: Ojalá hubiéramos muerto por mano de Jehová en la tierra de Egipto, cuando nos sentábamos a las ollas de carne, cuando comíamos pan hasta saciarnos; pues nos habéis sacado a este desierto para matar de hambre a toda esta multitud.*

Este é um exemplo de como as notas contribuem para que o texto foque nossa atenção em motivos novos que enriquecem o discurso original.

***O pesquisador Patrick O’Neill elogiou a tradução de seu título em artigo publicado na revista Qorpus. Você pode explicar a escolha por Estela de Finnegan?***

Como explicou o pesquisador, escolhi esse título perfeitamente aplicável ao primeiro capítulo porque é uma das traduções possíveis, que tem sido muito discutida, e que talvez seja a menos óbvia, por isso é também uma provocação. Mas, realmente, este trecho aborda a origem do romance com um personagem emblemático da primeira página, o pedreiro Tim Finnegan, que cai de um muro supostamente “morto”, personificando a divindade em todas as suas manifestações, principalmente Cristo, o próprio Deus se fez homem, e que será revelado por seu novo avatar, HCE, que no final de FW I.1 aparece entrando em Dublin pelo rio Liffey a bordo de um barco, o que gera um rastro que inclui a história, o presente e suas consequências futuras, previsíveis desde então, pois já são abordadas neste texto, que é cíclico, com diferentes eras se repetindo no tempo, segundo Giambattista Vico e outros autores.

***Qual é a sua relação com as teorias da tradução?***

Não tenho nenhuma relação formal com teorias de tradução. Não abordei o texto a partir de qualquer preconceito, antes o enfrentei como leitor interessado e curioso, apelando para o que seu autor havia declarado sobre ele e com enorme respeito pelo fluxo de sua prosa. Não tive nenhum preconceito, mas indignação com o que havia sido construído em torno de FW durante décadas, rebaixando-o pela flagrante incompetência de seus detratores, embora entre eles houvesse nomes de enorme estatura, como o do confuso Samuel Beckett, bem como de T.S. Eliot; as birras do nosso querido Borges (em castelhano) ou a incompreensão do gênio cubano Guillermo Cabrera Infante, um espírito de outra ilha prodigiosa aparentado com Joyce. Respeito o esforço de quem buscou uma abordagem leal e real do romance, como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Dr. Ricardo Silva Santisteban e justamente Marcelo Zabaloy, que é apaixonado como poucos por textos complicados e exigentes para o leitor e para os tradutores.

***Você acha que o Wake se encaixa em alguma teoria de tradução?***

Não sei e, nesse caso, é um desafio para os próprios teóricos, e se não se enquadra em seus preconceitos, é problema deles, não de seu autor. Não é meu.

***O tradutor do Wake pode ser considerado um coautor do livro?***

Não me considero coautor com Joyce, nem o faria por ego ou pedantismo, que nunca são demais nesta tarefa, mas o que ele diz não são imagens que surgem naturalmente do

meu processo mental diário. A organização de ideias dele não é minha, embora eu tenha conseguido me juntar a elas, então definitivamente o rótulo de tradutor parece suficiente para validar este trabalho; mas eu nem preciso, antes me considero um “leitor atento” que investiga e divulga suas descobertas. É por isso que chamo minhas contribuições de “Uma leitura anotada”. E estou satisfeito em ser o primeiro ou o segundo leitor (alheio ao seu criador) que compreende esta obra em essência, depois (talvez) de James Stephens, um amigo próximo de Joyce, a quem ele revelou seu método de composição e foi encarregado de continuar o romance caso Joyce morresse no processo. Ele seria seu coautor, já que os respectivos créditos apareceriam na capa como JJ & Stephens, emulando a marca de uísque *JJ & S, John Jameson and Son*.

***Alguns tradutores do livro trocam referências do original por referências a elementos de seus países. Você concorda com este processo transcultural? Onde seu projeto está localizado neste contexto?***

Nada me parece mais chocante do que ler isso, que é exatamente como García Tortosa apresenta suas lavadeiras no capítulo VIII, publicado pela editora Cátedra: como se fossem esfregonas sevilhanas. Além disso, tenho o aparato das notas para, se a referência original for importante, apontá-la no contexto. Jamais apresentaria a Virgem de Guadalupe (simbolicamente tão importante no México) ou figuras históricas de meu país que não se assemelham a nada, embora nas colônias sempre tenhamos nosso próprio Libertador. Por outro lado, Joyce apresenta os astecas por conta própria em FW, o vulcão Popocatepetl como uma representação de HCE em sua “encarnação” de montanha e alguns rios de meu país no capítulo “Anna Livia Plurabelle”.

***Quais são as principais diferenças entre a sua tradução e as demais traduções para o espanhol, como a completa de Zabaloy, e as parciais, como as de Pozanco, Lago e Tortosa?***

Respeito o trabalho de Zabaloy, que traz ao castelhano uma versão “integral” que um leitor médio captaria em sua língua original, o inglês, e ele o faz comprometido, sem pretensão e alegremente, no que diz respeito ao prazer em compreender algumas passagens e transcrevê-las com dignidade. A “coisa” do Pozanco foi um trabalho fragmentado, sem valor para mim. A de García Tortosa retrata plenamente a posição da academia, com um texto preliminar de 150 páginas onde o FW é contextualizado com solvência, o que é apreciado, mas como tradução é inteiramente indigesto. Eduardo Lago conseguiu dar a ALP um corpo pelo menos delineado, mas ele próprio se perdeu e saltou várias páginas, as quais teve

que recuperar no final do seu projeto publicado no *blog* de Vila-Matas. Deste trabalho, ele também resgatou as introduções, mas faltando um terço de sua missão já havia perdido o impulso inicial e reclamava como se fosse um martírio insuportável. Destaco também as abordagens fragmentárias de Ricardo Silva Santisteban às obras joyceanas, especialmente ao FW. Existem duas outras versões argentinas bastante solventes, embora ainda ilegíveis enquanto texto literário coerente e agradável: a de Chitarroni e a de Lamborghini.

Considero que minhas versões dos quatro capítulos já concluídos são coerentes, agradáveis como literatura, que recuperam a alegria de Joyce ao escrever, como quando ele se trancava em seu quarto para rir, para espanto de Nora, sua esposa. Identifico nelas a prosa e o estilo encontrados nas traduções do *Ulysses*, com os mesmos obstáculos atribuíveis ao estilo e às abordagens do seu autor, mas que são agradavelmente contornados, também pelo sentido de humor que (enfim!) pude transmitir claramente na minha língua materna, conforme as sugestões do autor. As notas abrem o panorama para surpreendentes universos de conhecimento que nos incitam a continuar investigando e apreendendo as diferentes “realidades” do homem ao longo do tempo, até tocar nos mais elevados conceitos de espiritualidade através do Alcorão, da Bíblia, da Cabala, de vários textos religiosos ou herméticos, e até mesmo a visão esotérica do poeta WB Yeats, que eu não conhecia.

***Além dessas traduções, o que você tem a dizer sobre as realizadas para outras línguas?***

Não as entendo ou aprecio como literatura. Mais divertidas são as glosas e “explicações” de vários especialistas, que também se perdem em um mato sem cachorro, inventando suas próprias narrativas sem um apoio fidedigno no texto, mas vejo-as como obras de ficção acadêmica puramente especulativa. Na verdade, há uma espinha dorsal da trama que é compartilhada, relativamente clara, cuja exposição dividida por capítulos não ultrapassa algumas páginas. No geral, são como “cachorro correndo atrás do próprio rabo”.

***O que o tradutor de Finnegans Wake deve procurar para ter sucesso? Quais são as liberdades e limites deste trabalho?***

O tradutor desta obra deve buscar exatamente o mesmo que se busca em qualquer outro texto: entregá-lo de forma íntegra em seu idioma de destino, da melhor maneira possível para sua fruição, sem concessões. Tão legível e coerente quanto o texto permite que seja e mereça sua tradução para outro idioma. Se eu considerasse que o esforço não valia a pena, não o faria. Como vou traduzir o que eu mesmo não entendo ou não gosto? Se minha compreensão e interesse em fazê-lo são nulos ou parciais, não faz sentido nem aceitar o *slogan*.

Há liberdade absoluta para obter todas as ferramentas que contribuam para a tradução eficaz do texto: biografias do escritor e seus parentes (irmãos, pais, filhos, cônjuges), outras versões traduzidas de FW ou de outras obras do autor, livros de história ou guias de leitura e do lugar onde se desenrola a trama, estudos críticos e resenhas. Conversas e consultas com especialistas. Se necessário, para ter empatia com o autor, até mesmo receber conselhos de um médium, antes mesmo de começar a fazê-lo, deixando lacunas na compreensão das palavras ou do objetivo da obra, o que também poderia levantar a questão da confusão como meta, como *Os Cantos* de Pound, experimentos narrativos surrealistas, dadaístas ou similares; certos tipos de poesia, monólogos interiores ou fluxos de consciência, narrativas do absurdo e assim por diante.

Não dar um passo no vazio sem vislumbrar a meta, algum motivo forte e a paixão para correr aquele risco que pode levar tanto a se encontrar quanto a se faltar. E saber parar no tempo, não trocar gato por lebre, como costuma acontecer com FW e outros textos complexos, que tendem a nos convocar e seduzir aos poucos, tanto para ler como para traduzir, se necessário.

***Você pode falar sobre os jogos de palavras multilíngues do Finnegans Wake e como você trabalhou com eles em sua tradução?***

Eu os abordei em partes. Primeiro, elucidar o significado no contexto; veja de onde vem e antecipe para onde a frase pode ir. Já com as chaves gráficas ou fonéticas (como soa?) tem-se uma base em inglês. Ouça em sua mente e repita em voz alta. Várias vezes. Em seguida, preste atenção às variações na grafia: o uso de uma letra intercalada ou ausente em uma palavra reconhecível (*commodius*) indica que há algo adicional ali. O aparecimento de um apóstrofo ou a mudança incomum na sintaxe de uma frase comum e coloquial também são pistas (*Eve and Adam's*) a serem levadas em consideração. Construções incomuns em palavras de portfólio que revelam significados adicionais (*riverrun*), conceitos polissêmicos (*back*) ou obscuros (*vicus*) que podem vir de diferentes idiomas, mas dialogam com certos significados pelo contexto no original (*recirculation*). O parágrafo divide uma palavra em dois ou mais significados implícitos. Uso aparentemente arbitrário de maiúsculas (*Environs*) ou minúsculas:

*riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend  
of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to  
Howth Castle and Environs.*



***Muitas partes do livro escapam da forja da gramática normativa. Qual é a importância dessa agramaticalidade para a poética do livro e como você lidou com isso?***

FW responde à sua própria gramática e, para compreendê-la, basta elucidar suas recaídas, e não as normas, que foram antecipadas principalmente em *Ulysses*. Não deve ser surpresa que a mesma palavra tenha dois significados e arranjos diferentes em frases semelhantes, separadas por várias linhas ou páginas, mas você deve sempre se apoiar no contexto: veja se é válido, ou mesmo se os significados opostos “se encaixam” (ou não) na coerência interna do discurso, pois também é frequente que uma frase seja reafirmada ou negada na seguinte. Ou nessa mesma construção gramatical. Dizer que alguém aparece em um baile de gala elegantemente vestido com seu traje de nascimento alude a estar nu, por exemplo. Para isso, foi necessário ensaiar, experimentar, descobrir e avançar no texto para reafirmar os truques não explícitos ou reincidências que mencionei anteriormente.

***Finnegans Wake passou muitas décadas apenas com traduções parciais, mas hoje também existem várias traduções completas. O que você acha das constantes retraduições? O espaço para elas é ilimitado?***

É ilimitado enquanto não houver pelo menos um texto canônico e estabilizado para erguer com fundamento suficiente as construções de variações, interpretações e especulações acadêmicas. Analisamos *Dom Quixote*, que é um texto já fixado no tempo, que não requer o acréscimo de uma vírgula, e ainda podemos abordar teorias e criar especulações em torno dele. É a isso que meu trabalho aspira, a poder ser retraduzido sem (muitos) problemas para qualquer idioma; mas estou convencido de que foi isso que Joyce ofereceu aos leitores e que minha proposta tradutória está bem próxima do que ele mesmo compreendeu e apreciou ao compor e reler seu texto. Pelo menos, gosto disso como algo original, exuberante, extremamente lindo e inédito.

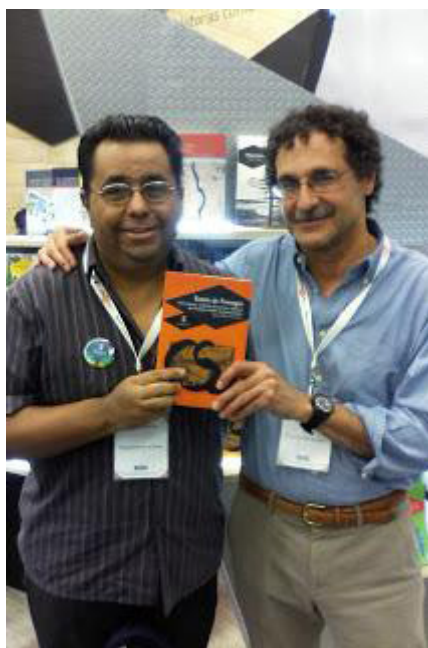
***O que você tem a dizer aos teóricos que rotulam Finnegans Wake de intraduzível?***

*Finnegans Wake* é a obra mais ambiciosa de um gênio literário do século XX, o qual é incomparável em sua plenitude criativa. O maior exemplo de seu talento. E devemos nos aproximar desta obra monumental que aspira integrar a história do mundo e da literatura em um único volume, cujos significados se desdobram profusamente, dando a impressão de ser o autêntico livro sem fim ao qual Borges aspirava.



## Entrevista con Juan Díaz Victoria, traductor de Joyce al castellano

Por Luis Henrique Garcia Ferreira  
(en castellano)



J.D. Victoria, de remera oscura, junto a Fabio Morábito, poeta y narrador italo-mexicano. Fotografía cedida por el traductor (2021).

Juan Díaz Victoria (JD Victoria) nace en el México, en Cuernavaca, Morelos, el 20 de octubre de 1969. Es graduado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), Campus Morelos. Poeta y narrador, ha colaborado con artículos, reseñas, entrevistas y trabajos de creación literaria para diversas publicaciones y antologías de México, España y Sudamérica. Actualmente prepara la traducción anotada al castellano del *Finnegans Wake*, de James Joyce. En esta entrevista, realizada por e-mail en septiembre de 2021, después de rastrear su historia en la literatura, Victoria habla sobre su traducción comentada del último trabajo de Joyce, abordando cuestiones relacionadas con el proceso de traducción y la recepción de su traducción. El traductor mexicano defiende una propuesta que aporta claridad al texto joyceano, priorizando “los significados, la coherencia del texto, la aparición de la trama ‘consecutiva e interrelacionada’”.

***¿Puedes hablar de ti (infancia, escuela, educación, trabajo, relación con la universidad etc.) y tu relación con la literatura antes de descubrir a Joyce (primeras lecturas, libros que más te influyeron etc.)?***

Soy mexicano y nací en la Quauhnhuac que cita Lowry en su “Bajo el Volcán”, por lo que desde la universidad (cuando leí esa novela por mi cuenta) tuve la impresión de vivir en un escenario literario, como Macondo o Comala, que es otro en lo real, ya que la ciudad del texto es un puente fantástico entre parajes del estado de Oaxaca y el estado de Morelos, donde sigo residiendo actualmente. Algo así como el Dublín de Joyce para nosotros, los extranjeros, aunque JJ fue muy puntual en describir sus escenarios, aun cuando ya estaba en el exilio.

Mi niñez fue dichosa, sin conflictos, con lecturas iniciales nada precoces, pero que hicieron pensar a mis familiares que era un ratón de biblioteca, por lo que me equiparon con clásicos juveniles que jamás toqué, aunque leí miles de cómics de superhéroes norteamericanos (Supermán, Batman, Hombre Araña, Hulk) y mexicanos (Chanoc, Kalimán, Santo el Enmascarado de Plata), personajes de las caricaturas (Bugs Bunny y sus amigos, La Pantera Rosa) y, por una hermana menor con apenas un año de diferencia, repasaba sus Archie, Periquita, La Pequeña Lulú, semana tras semana, publicados en tirajes enormes que se vendían en los puestos de periódicos por medio dólar de entonces, o más baratos. También había versiones de Joyas de la Literatura que leí primero en “revistas de monitos”, como La Tentación de san Antonio (Flaubert) y similares, lo mismo que desastres recientes contados con ilustraciones en ediciones del papel más corriente, pero bien planteados en sus tramas y estructuras. Fui muy visual en mis lecturas entre los 12 y los 16 años, hasta que me compré Crónica de una Muerte Anunciada, de García Márquez, en pasta dura. Y no es que la considerara excepcional, pero empecé a adquirir libros como un poseso, por lo que al ingresar a la universidad a los 18 años ya había leído bastante y me convertí en referencia para calificar a los demás en las clases de literatura.

Por otro lado, sí fui precoz para escribir historias cortas y rimas de calidad que todavía me sorprenden, en ese caso cívicas y vinculadas con acontecimientos históricos, que nos solicitaban en la escuela a mi hermana y a mí. Los maestros no creían que había escrito eso un chiquillo de 9 o 10 años, pero yo me daba cuenta desde entonces del placer de paladear las palabras, influido porque los días lluviosos mi madre nos leía los poemas de una vieja antología, infaltable en las casas mexicanas, llamada El Declamador sin Maestro. Por supuesto, en primaria también me ponían a declamar hasta el Himno Nacional, de lo que hubo incluso un concurso, que no gané, pero me permitió analizar las imágenes de esas rimas patrióticas, que nos aseguraban que pertenecían al himno más bello del mun-

do, después del francés. También dejé de escribir durante mi pubertad y adolescencia. Entonces prefería salir a la calle a jugar fútbol, andar en bicicleta o patines y platicar con amigos de la colonia.

### *¿Cómo pasaste de estas experiencias a los escritos de Joyce?*

En la universidad, me topé con el “Ulises” en la versión de José María Valverde, y desde las primeras líneas sentí en esa prosa que existía algo superior, como una escena vista desde varios puntos de vista al mismo tiempo, en la que entraban la acción y el pensamiento tal cual, con inmensa belleza, un fraseo en cascada que incluso en sus momentos más confusos me dejaba una impresión de lo perfecto, como cincelado en la página desde tiempos inmemoriales. Lo mismo que hallé en las prosas de Borges, Juan José Arreola y Rulfo, lo más sublime de la lengua, pero estático, en Joyce fluía como una escultura de humo o agua. Este dinamismo también lo apreciaba en las primeras novelas de Carlos Fuentes o Vargas Llosa, y en Cortázar, pero al irlandés lo vinculaba más con la huella que me dejaba la poesía, a la que me aficioné también por esos años al participar en un taller con buenos compañeros. Era un imitador de Paz, por cerebral, pero aficionado a las imágenes rotundas que dicen más que diez estrofas. Desde entonces fui un cazador de éstas, por lo que en Joyce (incluso traducido) encontré una buena veta. A “Dublineses” y el “Retrato del artista adolescente” accedí después, y lo atesoré como gran literatura, pero no a la escala del “Ulises”. Tal vez, quizá, la “Rayuela” de Cortázar me satisfizo de alguna forma parecida, y la identificaba como El Tercer Ulises al plantearme un ensayo que nunca escribí.

### *¿Cómo fue tu primer contacto con Wake? ¿Y por qué decidiste traducirlo?*

Primero, en los años 90, hallé en la librería del zócalo (plaza cívica en el Centro de la ciudad) un solitario ejemplar de Lumen con el pésimo compendio de Pozanco, que desde el arranque mismo se me cayó de las manos. Sentí que se traicionaba a JJ, aún sin conocer el texto original. Trabajaba en 2005 como redactor para una editorial que publicaba libros educativos cuando el internet me trajo la primera página del Finnegans Wake (FW), y volví a paladear la prosa de su autor. La saboree. Vi el craso error de Pozanco desde el enfoque mismo que asumió, pensando que si nadie entendía el texto “de cualquier forma”, se daría la licencia de destrozarse la novela y picotear sin gracia lo que hallara en un inglés relativamente estándar. Aquello del traductor profesional español (básicamente, a sueldo y laborando a destajo) era un galimatías tarado de más de 230 páginas, la tercera parte del texto joyceano, pero como si lo pronunciara un deficiente mental con un lenguaje primario de parvulario. Entonces puse manos a la obra, al intuir muchos de los significados

que se les dificultaba a traductores extranjeros no familiarizados con las lenguas romance, pues el texto ante mí estaba salpicado de latín y raíces griegas. Obviamente, desde el primer vistazo detecté la “intención” de esos párrafos de la página inicial, lo que se contaba y cómo lo hacía el irlandés, y no me defraudó en absoluto.

Mi inglés no era excepcional ni erudito, ni lo es ahora, pero los diccionarios multilingües físicos y en línea fueron de gran ayuda, y capté el “espíritu” del tono y los recursos, las *mañitas* (trampas de estilo) que reitera su autor a lo largo de su creación, y los borradores disponibles también en la red me daban una gran pauta. Porque la historia se plantea de manera medianamente coherente en una primera versión de menos de doscientas páginas, y por supuesto que hay porciones enteras de adiciones, pero una trama se define desde ese momento. En resumen, empecé a traducirlo por curiosidad y porque vi que podía, como un ejercicio de empatía con Joyce, hasta alcanzar un nivel en el que prácticamente sentí que le leía la mente a ese genio de la(s) lengua(s) ya muerto, pero asumiendo el compromiso de respetarlo prácticamente al pie de la letra, sin “demasiadas” licencias sino las que consideraba que él mismo avalaría por coherentes con su proyecto, las cuales sumarán apenas entre seis y diez en el primer capítulo completo.

Sin conocer aún la “aclamada” traducción sesentera del muy admirado escritor mexicano Salvador Elizondo del mismo arranque de FW, que era anotada, yo asumí que lo apropiado sería intervenir mi versión con estas digresiones esclarecedoras, en una novela que en su flujo original no está tampoco exenta de este recurso de desviarse a la menor provocación, como algunos de sus referentes (Sterne, Rabelais), pero me enriquecía demasiado como lector enterarme necesariamente de dónde venía cierta oscura alusión, para lo que accedí a grupos internacionales de lectura y, por supuesto, a la titánica obra de Roland McHugh al respecto, estructurada sólo con anotaciones línea por línea, que busca ser exhaustiva, pero a la que ahora podría agregar algunos cientos de datos no incorporados en su propuesta (que va en la cuarta edición) debido a que, al traducirla puntualmente de todos los idiomas que identifiqué con mi método y relacionar una referencia con otra, se multiplican las claves que nos llevan a otros senderos, que el propio autor se encarga de confirmar a partir del recurso de “redundancia”, el cual ya intuía Umberto Eco para las obras abiertas, precisamente como ésta.

***Respecto a tu traducción: ¿es total o parcial, qué capítulos fueron traducidos y publicados?, ¿cuál fue la tirada, diseño gráfico, etcétera?***

Una primera versión del capítulo inicial, más experimental en el lenguaje y sin notas todavía (aunque yo las trabajé desde el inicio del proyecto) las autopubliqué en las pla-

taformas de lulu (para América) y bubok (para España) desde 2009. Ahí están todavía, y tiene juegos de palabras y variaciones que ya no incorporé después, con el afán de que el texto fuera aún más legible y “didáctico”. Para entonces también había completado el segundo capítulo, más corto y “sencillo” que el primero. Marcelo Zabaloy, con quien tenía una relación epistolar a partir de entonces, de lo que hablaré después, me instó en 2016 a que colaborara con él en su versión para El Cuenco de Plata, y me ofreció como reto que avanzara revisando su capítulo 10 (FW II.2), considerado por Joyce mismo como el más difícil de desentrañar, básicamente por su estructura de notas en tres márgenes y el juego que se entabla entre las distintas narrativas de los dos hermanos (izquierda y derecha, e intercambian sitios a la mitad del apartado), la nínfula Issy (abajo) y el narrador (al centro), pero mi método de apelar a todos los idiomas asequibles, en oposición a sus pautas basadas en el inglés (casi) exclusivamente, aunque él domina también el francés de primera mano, impidió que fructificara esta colaboración, ya que, como el traductor argentino ha subrayado, no se presta el asunto del FW a consensuar criterios, al menos en nuestro caso, aunque el texto más “legible” del original, en las traducciones de ambos sean prácticamente variaciones de lo mismo; pero donde Zabaloy mantiene la confusión inicial por tratarse de polisemias en más de sesenta idiomas y dialectos aparentemente distintos e irreconciliables (de lo que deriva la genialidad de la propuesta del FW desde mi punto de vista), yo apuesto por esclarecer cada enunciado y referencia al grado de que pueda leerse mi versión como si las distorsiones no existieran en absoluto, a excepción de algunos juegos de palabras obvios y calambures que pude adaptar con suficiente claridad para no ofuscar los significados.

En fin, interesado por publicar mi versión anotada y retrabajada del primer capítulo hasta hacerla enteramente comprensible, planteé en una plataforma de *crowdfunding* mi proyecto y obtuve recursos para hacerlo por mi cuenta, pero una editorial independiente en Guadalajara (Ediciones Arlequín) se interesó y me propuso cumplirle a mis donadores con una edición de lujo en pasta dura y sacar aparte otra en pasta blanda para ellos, a lo que se sumaría después la digital. En pasta dura se distribuyeron cien ejemplares entre los participantes del fondeo, en pasta blanda quedó abierto el tiraje, y respecto al libro electrónico, también. Fue un trabajo muy profesional, y la portada, basada en un concepto mío, quedó impecable. Estoy muy agradecido con ellos por que hayan apostado por “recuperar” a Joyce al estrato literario contemporáneo en castellano desde México, pues el texto ha tenido buena acogida entre su nicho de mercado académico y literario donde ha estado disponible. Se presentó en la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara en diciembre de 2016.

Ahora, para la FIL 2021, con Perú como Invitado de Honor, la editorial Colmena de aquel país se lanzó a publicar cuatro capítulos en versión anotada, con ensayos introductorios y sinopsis, además de una colaboración académica de una destacada especialista mexicana. Se obtuvo el apoyo de Irish Literature, dependencia promotora de la cultura del gobierno de Irlanda, y el volumen tendrá alrededor de quinientas páginas. Incluirá los primeros dos capítulos, Estela de Finnegan y la Balada de Earwicker; el 8, popularizado con el nombre de Anna Livia Plurabelle, el más trabajado en traducción (y a pesar de ello, malinterpretado); así como el citado FW II.2 en formato de cuaderno de notas escolares que se conoce como Los Estudios.

***Su traducción tiene las versiones impresa y Kindle. ¿Cuáles son las principales ventajas y desventajas de cada versión?***

No intervine en la adaptación a libro digital, y noto que el texto ahí fluye sin tanta traba VISUAL mientras las ligas a las notas pueden verse aparte, o evitarlas. Yo recomiendo varias lecturas por párrafo: la primera, sin apelar a las notas; la segunda, revisando las anotaciones a pie de página en sus diversos contextos que se plantean en cada enunciado y alusiones; la tercera, espejeando con el original en *inglés intervenido*, para apreciar el método joyceano de emplear mínimos recursos para evocar en una misma oración múltiples significados que reafirman, niegan, subliman o frivolizan el mensaje primario y más obvio. Por ejemplo, el reconocido vitral ícono de una catedral inglesa donde se plasma la crucifixión deviene “cruci/ficción”; es decir, su propia parodia por la variación, inclusión o elisión de algunos signos, debido a sus posibilidades polisémicas en otras lenguas distintas ¡que encajan casi de forma milagrosa! Por lo anterior, prefiero la edición impresa, que es visualmente densa pero más práctica.

***Tienes un blog y una comunidad de Facebook dedicados a la Estela de Finnegan. ¿Cuál fue la motivación para crearlos y cómo ha sido el feedback de las redes sociales?***

El auténtico reto de esta tarea no ha sido la traducción en sí, para lo que estructuré intuitivamente un método cuya eficacia he probado y comprobado desde 2005 a la fecha. Lo verdaderamente complejo *todavía* es divulgar y convencer a tirios y troyanos de que los prejuicios con respecto a la ilegibilidad del texto son enteramente falsos, y si Ulises fue una revolución de las formas, FW lo es de los contenidos; es decir, el autor estaba convencido (como yo) de que cualquier variación, por mínima que sea, consciente o inconsciente, arroja un referente que se incorpora con fortuna al corpus de la trama. Se ha dicho que el irlandés daba la bienvenida a los accidentes y errores de transcripción cometidos



por sus colaboradores, pues debemos tomar en cuenta que durante la gestación de FW ya se estaba quedando prácticamente ciego a causa de su glaucoma, además de presentar distintas dolencias gástricas y dentales que no mejoraban su humor. Los ejemplos al respecto que conozco son apócrifos, pues no se reflejan en ningún lugar de la novela, como Samuel Beckett tomándole dictado e incorporando la respuesta espontánea de JJ por el toquido de una puerta; pero sí identifico referencias extravagantes que se incorporan dichosamente al texto, aunque yo no pueda afirmar que Joyce las tuviera en mente. Baste mencionar, en la primera página:

*Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.*

A primera vista, puede evocar para nosotros un puente que cruza el río Liffey en Dublín, bautizado como Rory O'More; con la salvedad de que éste fue inaugurado con dicho nombre hasta 1939, el mismo año de la publicación del FW.

Es así que las redes sociales me han servido para picar piedra, involucrando (al menos) a todos los intelectuales que tengo registrados en Facebook, quienes se muestran todavía reticentes en lo público, pero entusiastas en lo privado, por este trabajo. El español Enrique Vila-Matas, el argentino Patricio Pron, los mexicanos José Emilio Pacheco (+), Gustavo Sainz (+), Juan Villoro, Pedro Ángel Palou, Bernardo Ruiz, Julián Herbert y Antonio Ortuño, entre otros, se han congraciado con el último Joyce a partir de mi trabajo. En mi blog, colaboraciones en medios impresos y sitios de internet especializados, entrevistas publicadas y el sitio Academia también ha encontrado eco internacional esta versión, que se está colando como la humedad en las paredes para derrumbar las reticencias del edificio construido durante noventa años por los detractores del FW. Por las redes conseguí a mis dos editores, Arlequín y Colmena, lo cual ya es ganancia.

***Ya ha presentado su traducción en eventos académicos. ¿Cuál fue la acogida en estos eventos, en otros sectores de la academia y por parte del público en general?***

Por un lado, entusiasmo; por otro, censura, antes que ninguneo, al menos en México. Se me han abierto puertas en Perú y España para que mis ponencias participen, incluso en ausencia mía, leídas por promotores de los eventos locales (Lima, Bilbao). Obtuve un apoyo especial de la International James Joyce Foundation para que participara en el congreso anual celebrado en Amberes (Bélgica) en 2018, aunque no pude aprovecharlo por cuestiones personales; pero se abrió la puerta para que en la siguiente edición, celebrada

en México por casualidad, me responsabilizara de un panel en castellano en el que intervinieron el peruano Ricardo Silva Santisteban, traductor de élite y académico de la lengua, así como el mexicano Alejandro Toledo, reconocido especialista en este autor y otros “raros”. Organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fui citado en algunas ponencias ajenas, pero visto con suspicacia por los renombrados académicos institucionales nacionales y extranjeros que participaron, al grado de que confronté en ese evento (en privado) a John Gordon, quien supuso que le solicitaría ayuda, y le aclaré que, al contrario, Finn McCool estaba despertando y hablaba castellano. Por otro lado, Fritz Senn sí agradeció mis notas y sinopsis de FW II.2 para un seminario que preparó al respecto en agosto de 2019. Los dirigentes de Humanidades de la UNAM optaron entonces por “borrarme del mapa” y no integrarme al encuentro en línea dedicado a Joyce que organizaron este año (2021), ni aceptar mi aportación para el número especial de Nuevas Poligrafías dedicado al irlandés que salió en agosto, a pesar de que en su artículo principal se comentaba mi trabajo a la par de especialistas extranjeros.

En resumen, las reacciones que obtengo al mencionar que traduzco FW al castellano en versión anotada pasan de la total incredulidad, al asombro cuando lo ven impreso y hasta el entusiasmo al leerlo y comprenderlo. En muchas ocasiones, las tres al mismo tiempo.

***El primer capítulo presenta una sinopsis, un texto introductorio y más de 1000 notas, que se expanden casi como una obra más. ¿Puedes hablar sobre este proyecto crítico que acompaña a la traducción (¿cuáles fueron tus fuentes de investigación, el tiempo dedicado, se tomaron notas durante la traducción o después de terminarla?). ¿Qué importancia tiene una traducción anotada para el lector?***

Las principales fuentes son los sucesivos borradores del Work in Progress, rescatados y puestos en línea por Clive Hart y otros especialistas; las conversaciones en grupos virtuales de estudio extranjeros y la obra de anotaciones compilada por Roland McHugh; pero al avanzar se van revelando, por contexto, otras claves de la lectura. Cientos de ellas, hasta este momento. Lo que privilegio es la empatía con Joyce, tratar de ver lo que él pudo considerar en aquel momento y circunstancia de la composición de su novela más exigente, tanto para él como para sus lectores *insomnes*. Ulises lo terminó en siete años, y para FW requirió dieciséis, con la salud quebrantada y recibiendo el escarnio de sus más entusiastas promotores. ¿Por qué se empeñaría en hacer algo así en los últimos años de su vida? Él mencionó que esta obra no era literatura en ese momento, pero que algún día

lo sería. Precisamente es ahora, la era del hipertexto, cuando llega a ser la representación más certera de su proyecto final.

Para mí como lector, aclarar las referencias me abre el panorama de otro universo de conocimiento al que no hubiera tenido acceso por medios convencionales, por falta de interés, enfoque o de oportunidad para descubrirlo. Por ejemplo, las mitologías nórdicas, las culturas ancestrales egipcia y china, episodios de la historia de Europa, acercamiento a obras literarias y textos diversos que desconocía, y todo un acervo de datos que han enriquecido mi perspectiva de la cultura del mundo y me han acercado a pueblos distantes en el tiempo y el espacio. Lo mismo encontrará cualquier lector curioso y atento.

### ***¿Cómo fue la búsqueda de una editorial y cómo fue la relación con los editores?***

En ambos casos, los editores llegaron solos por el trabajo en redes sociales. La relación con ambos ha sido buena, porque mi interés está en la divulgación antes que en el lucro, y siento que muevo una piedra enorme de reticencia, desprecio y olvido con tan solo una palanca minúscula, que es mi ordenador.

### ***Sobre el proceso de traducción: ¿Cuánto empezaste? ¿Cuándo tardó? ¿Continuará? ¿Cuándo quieres terminar?***

Empecé con la primera página en 2005, y me tomó dos semanas completar una versión anotada inicial que me satisficiera, la cual se publicó más tarde en un periódico de circulación nacional. Entre junio de 2007 y el mismo mes de 2008 completé el primer capítulo, e inmediatamente emprendí el segundo, que terminé un año después, en 2009. En 2016, a instancias del reto que me puso Marcelo Zabaloy, comencé el FW II.2, y acabé en 2018. Inicié entonces el Anna Livia Plurabelle, que culminé en 2019. En ese momento se presentó el segundo editor, peruano, quien hizo los trámites para solicitar el apoyo de Irish Literature, cuya resolución llegó al año siguiente, en noviembre de 2020, debido a la pandemia. Se presenta este libro en noviembre de 2021.

Si continúo solo por mi cuenta, será un proyecto que retomaré de tiempo en tiempo, mientras desarrollo mi propia obra narrativa y poética en marcha; pero los avances de FW ya no verían la luz como libro sino hasta que estuviera terminado por completo, con los 17 capítulos enteramente legibles y anotados; pero si se concreta un proyecto con el apoyo financiero y humano de instituciones educativas o culturales y al menos una editorial solvente, reuniría un equipo internacional que sesionaría virtualmente para ir trabajando simultáneamente todos los apartados, individualmente o en duplas, después de transmitirles mi método, y podría concretarse una edición íntegra en un periodo de tres a cinco

años, lista para su publicación. Y aún entonces, yo seguiría retrabajando ese texto el resto de mi vida, pues con cada relectura surgen nuevas vertientes que me interesan.

***¿Cuáles fueron los métodos de traducción y los instrumentos de investigación que utilizó?***

Desarrollé un método propio para identificar los idiomas con los que Joyce intervino su texto básico en inglés, pero principalmente apelo a la paciencia y el entusiasmo por revelar (primero para mí) tanto esas fuentes como las referencias explícitas e implícitas. Trabajo oración por oración, hasta quedar satisfecho al menos en un noventa y cinco por ciento; avanzo y vuelvo a repasar y cotejar con lo hallado más adelante. Busco en línea o impresos los diccionarios y documentos que me confirmen la primera impresión que me ofrece el extracto en el que estoy trabajando.

***¿Cuáles son los aspectos principales de su traducción? ¿Destacaste algún elemento, como la oralidad, los neologismos, la literalidad, el ritmo, etc.?***

Obviamente, como se ha visto, le doy prioridad a los significados, a la coherencia del texto, a la aparición de la trama “consecutiva e interrelacionada”, como JJ declaró para una entrevista publicada. Con oído de poeta, también persigo el ritmo y la cadencia, la riqueza de imágenes y de lenguaje, la estructura original, incluyendo puntuación algo arbitraria que suele caracterizar al autor irlandés, aunque sea funcional para su mensaje.

***¿Tienes una parte favorita del trabajo? ¿Puede citarla y comentar sobre sus opciones de traducción?***

En realidad, siento que todo el texto está equilibrado, como en cualquier ejercicio narrativo, aunque me agrada especialmente un segmento de la página 287 que parodia un exhorto en latín:

*—venid sin dilación, hombres pretéritos, mientras un pedacito de papiro imperial de segundo grado, relativo a los que nacerán después, se exhibe con mayor propiedad en la lengua romana de los muertos. Déjennos, sentados gozosamente sobre ollas de carne (Éxodo 16:3) y viendo de hecho el sitio de París de donde surgirá una gran progenie humana, volver en nuestras mentes a la sabiduría más antigua de ambos sacerdotes Giordano y Giambattista: al hecho de que todo en el río fluye de manera segura, con una clara corriente, y que esas cosas que habrían estado en la ribera estarían después en el lecho; finalmente, que todo se reconoce a sí mismo a través de algo opuesto y que la corriente es abrazada por orillas rivales—*

Por ejemplo, en este caso excepcional, agregué en el mismo texto una alusión bíblica que

parece inmotivada, la cual da contexto para referir al acceso de los esclavos a la opulencia de sus amos: *y les decían los hijos de Israel: Ojalá hubiéramos muerto por mano de Jehová en la tierra de Egipto, cuando nos sentábamos a las ollas de carne, cuando comíamos pan hasta saciarnos; pues nos habéis sacado a este desierto para matar de hambre a toda esta multitud.*

Este es un ejemplo de cómo aportan las notas al texto para enfocar nuestra atención en otros motivos que enriquecen el discurso original.

***El investigador Patrick O’Neill elogió la traducción de su título en un artículo publicado en la revista Qorpus. ¿Puedes explicar la elección de Estela de Finnegan?***

Como el especialista explicó, elegí ese título aplicable perfectamente al primer capítulo pues es una de las traducciones posibles, de lo que se ha discutido bastante, y es quizá la menos obvia, por lo que también se trata de una provocación. Pero realmente, ese extracto aborda el origen de la novela con un personaje emblemático desde la primera página, el albañil Tim Finnegan, quien cae de un muro para terminar supuestamente “muerto”, personificando a la divinidad en todas sus manifestaciones, aunque primordialmente a Cristo, dios mismo hecho hombre, y que será relevado por su nuevo avatar, HCE, quien al final de FW I.1 aparece entrando a Dublín por el río Liffey a bordo de una barca, la cual genera una estela que comprende la historia, el presente y sus consecuencias a futuro, predecibles desde entonces, pues ya se abordan en este texto, que es cíclico, como las distintas eras repitiéndose en el tiempo, según Giambattista Vico y otros autores.

***¿Cuál es su relación con las teorías de la traducción? ¿Tiene alguna preferencia por alguna? ¿Por qué?***

No tengo ninguna relación formal con las teorías de la traducción. No abordé el texto desde ningún preconcepto, sino que lo confronté como lector interesado y curioso, apelando a lo que su autor había declarado al respecto del mismo y con enorme respeto por el flujo de su prosa. No tuve ningún prejuicio, sino indignación por lo que durante décadas se había construido alrededor de FW, demeritándola por la propia incompetencia evidente de sus detractores, aunque entre ellos hubiera nombres e intelectos de enorme altura como los del confundido Samuel Beckett, al igual que T.S. Eliot; las pataletas de nuestro amado Borges (en castellano) o la incompreensión del genio cubano Guillermo Cabrera Infante, espíritu afín a Joyce desde otra isla prodigiosa. Respeto los afanes de quienes ensayaron una aproximación leal y real a la novela como los hermanos Augusto y Haroldo de Cam-

pos, el doctor Ricardo Silva Santisteban y justamente Marcelo Zabaloy, un apasionado como pocos al respecto de los textos complicados y exigentes para lectores o traductores.

***¿Crees que Wake se ajusta a cualquier teoría de la traducción?***

Lo ignoro, y en ese caso, es un reto para los mismos teóricos, y si no calza con sus pre-conceptos, es problema de ellos, no de su autor. Ni mío.

***¿Se puede considerar al traductor del Wake como coautor del libro?***

No me considero coautor con Joyce, ni lo haría siquiera por ego o pedantería, que nunca sobran en esta tarea, pero lo que él dice no son imágenes que emergieran con naturalidad de mi proceso mental cotidiano. Su organización de las ideas no es la mía, aunque me pude acoplar a ellas, por lo que en definitiva la misma etiqueta de traductor me parece suficiente para validar esta labor; pero ni siquiera la necesito, sino que realmente me considero un “lector atento” que investiga y divulga sus hallazgos. Por eso llamo a mis aportaciones “Una lectura anotada”. Y estoy satisfecho de ser el primer o segundo lector (ajeno a su artífice) que entiende esta obra en esencia, después (quizá) de James Stephens, amigo entrañable de JJ, a quien reveló su método de composición y tenía encomendado continuar la novela si Joyce llegaba a fallecer en el proceso. Él sí sería su coautor, pues en la portada aparecería el respectivo crédito como JJ & Stephens, emulando a la marca de whisky JJ & S, John Jameson and Son.

***Algunos traductores del libro intercambian referencias en el original con referencias a elementos de sus países. ¿Estás de acuerdo con este proceso transcultural? ¿Dónde se ubica su proyecto en este contexto?***

Nada me parece más chocante que leer eso, que es precisamente como presenta García Tortosa a sus lavanderas en el capítulo VIII que Cátedra le publicó: como si fueran frengonas sevillanas. Además, cuento con el aparato de notas para, si tiene valor la referencia original, señalarla en su contexto. Jamás introduciría a la Virgen de Guadalupe (tan importante simbólicamente en México) ni a personajes históricos de mi país que sean símiles de nadie, aun cuando en las colonias siempre tenemos nuestro propio Libertador. Por otro lado, Joyce introduce por su cuenta en FW a los aztecas, el volcán Popocatepetl como representación de HCE en su “encarnación” como montaña y algunos ríos de mi país en el capítulo de “Anna Livia Plurabelle”.

***¿Cuáles son las principales diferencias entre su traducción y las demás traducciones al castellano, como la integral de Zabaloy, y las parciales, como las de Pozanco, Lago y Tortosa?***

Respeto la labor de Zabaloy, que cumple con la cuota en castellano de tener una versión “íntegra” de lo que captaría un lector promedio en su idioma original, el inglés, y lo hace comprometido, sin ínfulas y gozosamente, hasta donde le alcanza el gusto de comprender algunos pasajes y transcribirlos dignamente. Lo de Pozanco fue una labor a destajo, sin valor para mí. La de García Tortosa retrata enteramente la postura de la academia, con un texto preliminar de 150 páginas donde se contextualiza con solvencia el FW, lo cual se agradece, pero como traducción es enteramente indigesta. Eduardo Lago, con más colmillo, pudo darle un cuerpo al menos esbozado al ALP, pero incluso él mismo se perdió y se saltó varias páginas, que tuvo que reponer al final de su proyecto publicado en el blog de Vila-Matas. De esta labor también rescato las introducciones, pero faltando un tercio de su misión ya había perdido el empuje inicial y se quejaba como si de un martirio insufrible se tratara. Destaco también los acercamientos fragmentarios de Ricardo Silva Santisteban a las obras joyceanas, especialmente el Finnegans. Hay otras dos versiones argentinas medianamente solventes, aunque todavía ilegibles como texto literario coherente y disfrutable: la de Chitarroni y la de Lamborghini.

Considero que mis versiones de los cuatro capítulos ya terminados son coherentes, disfrutables como literatura, que recobran el gozo de Joyce al escribir esto, cuando se encerraba en su habitación a carcajearse, ante el asombro de Nora, su mujer. Identifico en ellas la prosa y el estilo que se halla en las traducciones del Ulises, con las mismas trabas atribuibles al estilo y los enfoques de su autor, pero que se sortean con agrado, debido asimismo al sentido de humor que (¡al fin!) puede trasminar sugerido o expuesto claramente en mi lengua materna. Las notas abren el panorama a universos de conocimiento sorprendentes que incitan que seguir investigando y aprehendiendo las distintas “realidades” del hombre a lo largo del tiempo, hasta rozar los conceptos más elevados de la espiritualidad a través del Corán, la Biblia, la cábala, diversos textos religiosos o herméticos y hasta la Visión esotérica del poeta W.B. Yeats, que yo desconocía.

***Además de estas traducciones, ¿qué tiene que decir acerca de las traducciones a otros idiomas que conoce?***

Que tampoco se entienden ni se disfrutan como literatura. Más entretenidas son las glosas y “explicaciones” de diversos especialistas, que igualmente se pierden mucho por las ramas e inventan sus propias narrativas sin sustento auténtico en el texto, pero las veo como

obras de ficción académica meramente especulativa. Si acaso, hay una columna vertebral de la trama que sí comparten, medianamente clara, cuya exposición desglosada por capítulos no excede las tres cuartillas. Lo demás con ellos ha sido y sigue siendo “rizar el rizo”.

### ***¿Qué debe buscar el traductor de Finnegans Wake para tener éxito? ¿Cuáles son las libertades y los límites de este trabajo?***

El traductor de esta obra debe buscar exactamente lo mismo que el de cualquier otro texto: entregarlo a su lengua de destino íntegramente de la mejor manera posible, a su *entera* satisfacción, sin concesiones. Tan legible y coherente como el texto lo permite para ser valorado y ameritar su traslación a otra lengua. Si yo considerara que no vale el esfuerzo, no lo haría. ¿Cómo voy a *traducir* lo que yo mismo no entiendo ni disfruto? Si mi comprensión e interés por hacerlo es nulo o parcial, no tiene sentido ni siquiera tomar la consigna.

Existe libertad absoluta para allegarse todas las herramientas que contribuyan a la eficaz traducción del texto: biografías del escritor y de sus allegados (hermanos, padres, hijos, cónyuges), otras versiones traducidas del mismo escrito o de distintas obras del autor, libros de historia o guías de lectura y del lugar donde se desarrolla la trama, estudios críticos y reseñas al respecto. Conversaciones y consultas con especialistas. De ser requerido, para empatizar con el autor, incluso recibir asesoría de un médium, antes de plantearse siquiera comenzar a hacerlo sin verdadero compromiso, dejando huecos en la propia comprensión de las palabras o el objetivo de la obra, que también podría plantear abiertamente la confusión como meta, como los Cantos de Pound, experimentos narrativos surrealistas, dadaístas o similares; cierto tipo de poesía, monólogos interiores o flujos de conciencia, narrativas del absurdo, etcétera.

No dar un paso en el vacío sin vislumbrar la meta, algún motivo suficiente y la pasión por tomar ese riesgo que encamina lo mismo al hallazgo que al hartazgo. Y saber detenerse a tiempo, no ofrecer gato por liebre, como suele ocurrir con FW y otros textos complejos, los cuales suelen llamarnos y seducir tan solo a unos cuantos, tanto para leerlos como para traducirlos, si se da el caso.

### ***¿Puedes hablar sobre los juegos de palabras multilingües de Finnegans Wake y cómo trabajaste con ellos en tu traducción?***

Los abordé por partes. Primero, dilucidar el significado en su contexto; ver de dónde viene y anticipar a dónde puede ir la frase. Ya con las claves gráficas o fonéticas (¿a qué suena?) en inglés se tiene una base. Oírlo en la cabeza y repetirlo en voz alta. Varias veces. Después, atender a las variaciones en las grafías: el uso de alguna letra intercalada o



ausente en una palabra reconocible (*commodius*) indican que hay algo adicional ahí. La aparición de un apóstrofo o el cambio inusitado en la sintaxis de una frase común y coloquial también son pistas (*Eve and Adam's*) a tomar en cuenta. Construcciones inusitadas en palabras-portafolio que revelan significados adicionales (*riverrun*), conceptos polisémicos (*back*) o poco claros (*vicus*) que pueden proceder de idiomas distintos, pero apelan a determinados significados por contexto en el original (*recirculation*). Cortes de párrafo que parten una palabra en dos o más significados implícitos. Uso aparentemente arbitrario de mayúsculas (*Environs*) o minúsculas:

*riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend  
of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to  
Howth Castle and Environs.*

***Muchas partes del libro escapan a la fragua de la gramática normativa. ¿Cuál es la importancia de esta agramaticalidad para la poética del libro y cómo la manejaste?***

FW responde a su propia gramática, y para comprenderla se requiere solamente dilucidar sus *reincidencias*, antes que normas, las cuales se han anticipado con suficiencia en Ulises, primordialmente. No debe extrañar que una misma palabra tenga dos significados y acomodos distintos en frases similares, separadas por varias líneas o páginas, pero siempre se debe apelar al contexto: ver si tiene validez, o incluso si los significados contrapuestos “cabén” (o no) en la coherencia interna del discurso, porque es frecuente también que se reafirme o niegue una oración en la siguiente. O en esa misma construcción gramatical. Decir que alguien se presenta a una gala *vestido* elegantemente con su *traje de nacimiento* alude a que va desnudo, por ejemplo. Para conseguir esto sí fue necesario ensayar, experimentar, descubrir y avanzar en el texto para ir reafirmando las *mañitas* o *reincidencias* no explícitas que antes mencioné.

***Finnegans Wake ha pasado muchas décadas con traducciones solo parciales, pero hoy en día también hay varias traducciones completas. ¿Qué opinas de las retraducciones constantes? ¿El espacio para ellas es ilimitado?***

Es ilimitado mientras no exista, al menos, un texto canónico que todos comprendan y ponga un piso firme para levantar los edificios de variaciones, interpretaciones y especulaciones académicas con fundamento suficiente. Analizamos El Quijote, que es un texto ya fijado en el tiempo que no requiere agregarle una coma, y todavía podemos abordar a su alrededor teorías y elucubraciones. A eso aspira mi trabajo, que puede ser retraducido sin (demasiados) problemas a cualquier lengua; pero estoy convencido de que *eso* fue

lo que Joyce nos ofreció a los lectores y que se aproxima bastante a lo que él mismo comprendía y disfrutaba al componer y releer su texto. Al menos, yo lo gozo como algo original, exuberante, bello en extremo y nunca visto por mí.

### ***¿Qué tienes que decirles a los teóricos que etiquetan a Finnegans Wake como intraducible?***

Que FW es la obra más ambiciosa de un genio literario inigualable del siglo XX en su plenitud creativa. La muestra más excelsa de su talento. Y que debemos ponernos a esa altura para acercarnos a esta obra monumental que aspira a integrar la historia del mundo y su literatura en un único tomo, cuyos significados se desdobl原因 profusamente, dando la impresión de ser el auténtico libro interminable al que aspiraba Borges.

## **REFERÊNCIAS**

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Books, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 24 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

*DECLAMADOR sin maestro*. Selección poética. Cidade do México: Editores Mexicanos, 1997.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antônio*. 2. ed. Tradução de Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2021.

LOWRY, Malcom. *Bajo el volcán*. Tradução de Carlos Manzano. Barcelona: Penguin Libros, 2020 (De Bolsillo).

JOYCE, James. *Finnegans Wake. Compendio y versión de Víctor Pozanco*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de José María Valverde. Barcelona: Editorial Lumen, 2010.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Tradução de Marcelo Zabaloy. Buenos Aires: *El cuenco de plata*, 2016a (Extraterritorial).

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Books, 2016b.

JOYCE, James. *Estela de Finnegan: una lectura anotada del primer capítulo de Finnegans Wake de James Joyce*. Tradução de Juan Díaz Victoria. México: *Arlequín Editorial y Servicios*, 2017.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Penguin Books, 2018.

MCHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. 4. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 1981.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2019.

O'NEILL, Patrick. *Translators, titles, texts: reading the first two words of Finnegans Wake*. *Qorpus*, v. 9, n. 3, dez. 2019 / Especial James Joyce.

POUND, Ezra. *Os cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 (40 Anos, 40 Livros).

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Tradução de Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

Presentación del proyecto Edición Príncipe de “Finnegans Wake” en Español para fundadora. mx (campana: agosto - octubre 2016) <https://youtu.be/eztagn69sfo><https://youtu.be/eztagn69sfo>.



## Entrevista com Rita Sússekind, tradutora da série *best-seller Os Instrumentos Mortais*

Beatriz Passamai Pereira<sup>1</sup>

Danilo de Oliveira dos Santos<sup>2</sup>

Henrique Manenti Felisberto<sup>3</sup>



Rita Sússekind

Rita Sússekind é responsável pela tradução dos seis livros da série *best-seller Os Instrumentos Mortais* (*The Mortal Instruments*), de Cassandra Clare, lançados originalmente entre 2007 e 2014 pela editora Margaret K. McElderry e entre 2010 a 2014 pela Galera Record no Brasil. Trata-se de uma sequência de livros de fantasia destinados ao público infanto-juvenil que vendeu mais de 26 milhões de cópias em todo o mundo, ganhou adaptação em filme e série e conta com uma base fiel de fãs na internet. Sússekind atua como tradutora *freelancer*, é graduada em história pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e tem mais de dez anos de experiência no mercado da tradução. A entrevista foi concedida em novembro de 2021 por mensagens de áudio e aborda questões sobre o mercado editorial, sob o ponto de vista da tradução e da crítica de tradução.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Licenciada em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Arte Medieval Alemã na Universidade Federal do Espírito Santo, doutoranda em Estudos da Tradução e graduanda em Letras Alemão pela Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>2</sup> Licenciado em Letras língua inglesa e literaturas pela Universidade do Estado da Bahia, especialista em literatura de língua inglesa pela Universidade São Luís e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>3</sup> Bacharel em Letras - Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>4</sup> Esta entrevista fez parte do material da pesquisa “O Twitter como ferramenta na construção da crítica”,

Nosso objetivo foi ouvir a experiência desta tradutora, sua posição pessoal, bem como o funcionamento do mercado editorial atual no contexto da literatura infantojuvenil e fantástica, e como o tradutor se insere nesse meio. Optamos por seguir o tom informal de Rita Süssekind na transcrição.

### ***Como você se tornou tradutora?***

Eu me tornei tradutora um pouco no susto. Falava inglês com fluência desde pequena, estudei em uma escola britânica e na faculdade eu cursava história, então estava naquela de “ah, vou fazer mestrado, vou fazer doutorado”. Eu era nova, tinha 20 anos e pensava se iria fazer outra faculdade, se já ia tentar começar a dar aula... E enquanto eu pensava, falei: “Eu preciso arrumar alguma coisa para fazer profissionalmente para ganhar pelo menos um trocado enquanto eu não decido a minha vida”. E então, pensando nas coisas que eu sabia fazer, eu sabia falar inglês e achei na internet um site — que eu acho que nem existe mais — chamado traduzimos.com. Eles trabalhavam com texto acadêmico, basicamente, tinha muito *summary*, daqueles que você manda quando você vai tentar fazer uma proposta de projeto de mestrado ou doutorado. Era bastante desafiador porque era sempre com alguma linguagem que eu não dominava, eu falava inglês com fluência, mas não dominava o jargão específico de muitas áreas. Inclusive, das áreas com as quais eu trabalhava mais, que eram a medicina, a agronomia, a engenharia. Não tinha nada a ver com o que eu estudava, mas eu fui precisando do dinheiro e encarei. Fui tendo bons resultados e quando já estava mais calejada, já conseguia fazer com mais velocidade — porque tem isso também: quando você está aprendendo, você demora um pouco para pegar o ritmo — quando eu tive mais ritmo, me surgiu a primeira oportunidade editorial na Rocco e então não parei mais. Desde aí fui começando a ter outras oportunidades em outras editoras, tive a sorte de poder trabalhar com alguns livros grandes, o principal deles foi a série Os instrumentos mortais. E o que era uma solução até eu decidir o que fazer da vida após a faculdade acabou virando minha ocupação *fulltime*.

### ***Como o mercado editorial influencia no resultado final do seu trabalho como tradutora?***

Eu acho que, na verdade, a maior influência que existe no meu trabalho em si são os prazos, principalmente dependendo do livro. Nos últimos livros de Os instrumentos mortais, por exemplo — saga que já era sucesso — os fãs já esperavam o lançamento, e as editoras não queriam lançar aqui no Brasil muito tempo depois do lançamento original. Então,

nem sei se por uma questão de não perder vendas ou se para acelerar mesmo, principalmente por ter um seriado em andamento, tínhamos um tempo mais curto para lançar o livro traduzido. Então, creio que a maior influência do mercado é essa mesmo, porque no meu trabalho em si eu costumo ser o mais fiel possível ao estilo e à linguagem do autor, pois, apesar de ter a minha digital ali, quando eu entrego um trabalho pronto, a obra tem um autor e seu estilo tem que ser respeitado, mesmo em outra língua. Eu costumo seguir isso muito à risca. E eu nunca tive cobrança para mexer nas minhas traduções. No trabalho em si, a única coisa que eu ajusto no geral é o prazo: se for muito curto, trabalho mais horas, se tiver mais tempo disponível, eu vou fazendo com mais folga, sempre depende. Eu consulto sempre as editoras quando têm palavras no original, pois tem editora que não gosta desse tipo de linguagem na tradução, então sempre pergunto sobre questões mais técnicas que vão ser resolvidas pelo editor mesmo, no *copydesk*. Às vezes, eu deixo anotado: “no original isso aqui é um palavrão, é um ditado, uma frase que não faz sentido em português, eu adaptaria desse jeito”. Algumas coisas você adapta, porque o contrato que a gente recebe é de tradução e adaptação, então às vezes existe algum ditado popular ou alguma expressão idiomática que não faz sentido em português, nesse caso, procura-se alguma outra conhecida na nossa língua. Ditado popular, por exemplo, acontece muito. Às vezes, algum ditado popular em inglês não existe diretamente em português, mas a mensagem que se quer passar com aquele ditado possui algum equivalente em nossa língua, então acabo usando o equivalente.

***Já aconteceu alguma vez de discordar da tradução ou especificação de modificação da editora? Se sim, como foi resolvido?***

Não, nunca me aconteceu de discordar da tradução. Isso é muito comum, na verdade, com livros de universo de fantasia, em que alguns termos inventados existem e nesse caso precisamos inventar um termo novo em português para ser fiel ao estilo narrativo. Às vezes eu mando sugestões, explico que tal palavra não existe e, ao final, principalmente quando é série A, cria-se um dicionário para que nos próximos volumes, quando surgir novamente a palavra que o tradutor inventou, a gente saiba qual termo foi utilizado.

A única mudança mais significativa que eu já fiz em uma tradução foi justamente em *Os Instrumentos Mortais*, quando os personagens fazem aqueles feitiços de disfarce. Tem uma cena no primeiro livro, se eu não me engano, na qual o Jace e a Clary entram numa igreja, que na verdade serve de fachada, pois seu interior é diferente. A impressão do mundano quando vê aquilo é a de que aquela é uma igreja ou então uma construção ou um edifício em construção, um prédio abandonado, mas, na verdade, para os caçadores de

sombras é outra coisa. No original, há um feitiço chamado glamour que eu tinha traduzido originalmente como glamour, mesmo em português, e explicava o que era. Entretanto, na edição final ficou diferente, virou feitiço. Isso não fui eu quem alterou, eu havia deixado glamour, mas a editora só me avisou porque eu perguntei quando eu fui fazer o segundo volume se algum daqueles termos que eu inventei havia passado, se puseram algum outro termo para poder ajustar no segundo volume, então me contaram que não haviam mexido em nada do que eu fiz, só nesse caso em específico. Sendo assim, fiquei chamando de feitiço até o fim. Não discordei, não criei caso, não virou um problema. Eu especificamente nunca tive nenhum problema nesse sentido.

***Geralmente há uma invisibilização do tradutor, porém algumas vezes, ele é justamente alvo da crítica. Já se deparou com alguma crítica de alguma tradução sua (seja crítica amadora ou crítica acadêmica)? Se sim, como lida com isso?***

Acho que por sorte nunca nenhuma crítica chegou até mim, pode ser que existam várias e eu apenas não li, não tive acesso. Mas é claro que todo mundo tem uma certa dificuldade em lidar com crítica, principalmente quando é livro. Quando é algum documento, algum trabalho menor e alguém critica sua tradução, principalmente se for algo técnico, é mais fácil de você se adequar, se ajustar, mas num livro você tem uma relação mais longa, principalmente quando é série — o filho é um pouco seu também. Aí talvez seja mais difícil lidar com alguém criticando o trabalho porque você tem um carinho maior. Eu pelo menos tenho um carinho maior pelos livros que eu traduzo, muito mais do que por textos técnicos, acadêmicos ou artigos, porque o livro é um trabalho mais longo, demora alguns meses, você acaba se envolvendo com a história, então é mais difícil receber crítica.

Eu tenho sorte, a única coisa que já chegou até mim, muitas vezes pelo Twitter, é de fã de alguma série me procurar ou até me citar, mas sempre foi falando bem. Mas eu acho que eu lidaria desse jeito, eu talvez ficasse chateada, mas sei ouvir, isso é algo importante em qualquer profissão. Já recebi críticas de outros trabalhos técnicos por conta de não captar muito bem o espírito da linguagem de um artigo, então eu ouvi, entendi o que a pessoa queria e refiz nos moldes que ela me pediu.

Em relação a saber ouvir, eu tenho uma família grande, são quatro irmãos, mãe e pai muito participativos, então quando a gente fazia alguma coisa errada, sempre ouvíamos crítica. Era uma questão de se adaptar, então eu aprendi isso cedo no cotidiano e tento aplicar no trabalho quando surge. Talvez, dependendo do livro, eu ficasse chateada, mas eu não posso deixar de ouvir de quem está lendo, porque a pessoa não vai criticar sem motivos, se ela está falando, pode ter algum fundamento e devo escutar e, se eu concordar, claro,



ajustar. Se eu não concordar com a crítica, vou buscar entendê-la para ver se faz sentido e possivelmente resolver o problema.

### ***O que é uma boa tradução para você?***

A boa tradução para mim é, principalmente, você respeitar o estilo do autor. Na verdade, uma outra pessoa traduzindo o mesmo texto que eu resultaria em um texto diferente porque cada um tem um estilo próprio. Eu, antes da minha primeira tradução para a Rocco, tive uma reunião com a editora. Eu era bem nova e esse foi o primeiro conselho que recebi e apliquei em todas as traduções que já fiz na vida: o mais importante é você respeitar o estilo do autor. Se você não concorda, se você acha que pode escrever melhor de outro jeito, problema seu, você tem que ser fiel ao estilo do autor para não comprometer a obra dele, para não mudar a forma como ele escreveu.

Seguindo esse conselho, para mim uma boa tradução exige respeito às normas da linguagem e ao estilo do autor também. Na verdade, eu sempre falo para todo mundo que me pergunta como consegui ter essa carreira, porque eu falava bem inglês, mas, na verdade, o meu diferencial era falar bem o português, que é uma língua muito difícil, e a linguagem escrita possui formalidades que não usamos na linguagem falada. E tem que saber essa diferença: o que é apropriado falar e o que é apropriado escrever. Às vezes, quando o texto é de diálogo, você pode ser um pouco mais coloquial. Então é basicamente isso, você precisa possuir o domínio da sua língua e, principalmente, respeitar o estilo do autor.

### **Qual de suas traduções você considera a que teve um melhor resultado? Por quê?**

Eu não sei exatamente como avaliar o resultado. Depende de qual resultado: do meu trabalho ou o resultado comercial?

Em relação ao meu trabalho, sempre tento fazer o melhor que posso em todos eles, respeitando o estilo do autor e a língua portuguesa. Certamente o trabalho mais importante para mim, o que mais me deu visibilidade foi a série *Os instrumentos mortais*, pois foi uma série muito grande. É uma saga que os fãs são muito apaixonados e teve um filme e um seriado. Eu recebi muitos contatos de outras editoras e tive a chance de fazer vários outros trabalhos graças a essa série, porque em termos de venda, em termos comerciais, eu acho que das minhas traduções esses livros foram os que mais venderam.

Não sei responder quanto ao melhor resultado do trabalho, porque eu sou igualmente dedicada em todos eles, mas comercialmente falando, *Os instrumentos mortais* foi minha tradução mais lida por conta do sucesso e das vendas. Eu já traduzi facilmente mais de cem livros e a maioria dos fãs desta série talvez não tenham nem ouvido falar deles, não conheçam.

### *Como o profissional de tradução passa a ser respeitado pelas editoras e pelos leitores?*

Existem alguns textos e alguns livros, muitas vezes acadêmicos, em que o tradutor recebe destaque. Livro de poesia e afins são mais difíceis de você traduzir e transmitir o sentimento e a essência do original, porque muita coisa, principalmente em poesia, acaba se perdendo na tradução. Algumas vezes, existem frases que só fazem sentido na língua original e, no caso dessas obras, os tradutores recebem muito destaque.

Comigo, particularmente, eu já senti esse reconhecimento por rede social. Já recebi depoimentos de gente que leu alguma série que eu comecei e não fui eu quem concluiu, e me foi dito que estavam adaptados à minha tradução e que gostavam bastante. É bacana você receber esse tipo de retorno, porque muitas vezes o nosso trabalho é um pouco invisível. Quem escreveu a obra foi o autor, e um fã daquele livro é fã do autor, não do tradutor.

As editoras certamente valorizam muito o profissional porque ele trabalha com um prazo que, às vezes, é apertado. Comigo já aconteceram diversas coisas. Uma vez roubaram um carro meu em que o computador estava dentro da mala, foi provavelmente durante a tradução do terceiro ou do quarto da série Os instrumentos mortais, e eu perdi um pedaço grande do arquivo e tive que refazer às pressas para poder entregar a tempo. A editora reconhece isso, até porque se você for olhar qualquer software ou qualquer ferramenta que faça uma tradução automática por inteligência artificial, não fica igual, não substitui o trabalho humano, e as editoras sabem disso.

Eu não sei qual é a dimensão que os leitores têm disso ou se param para pensar muito nisso, porque antes de ser profissional da tradução eu nunca havia parado para pensar no trabalho do tradutor ou se era um profissional que fazia falta ou não, mas depois que eu comecei a trabalhar e passei a tentar ler as traduções dos outros e ler menos o livro original, para prestigiar o mercado nacional, passei a valorizar.

Voltando às editoras, no dia do tradutor é bem comum você ver perfil de editora dando parabéns aos tradutores, explicando que várias leituras foram possíveis porque o tradutor tornou o texto acessível na língua do país. Então, eu, particularmente, sinto meu trabalho valorizado pelas editoras e quando eu tenho contato com algum leitor, também.

As críticas dos leitores costumam ser boas e eu sinto o meu trabalho valorizado porque a ponta final da minha profissão é, no fim das contas, essa: eu traduzo para poder chegar aos leitores. E quando o leitor recebe bem, principalmente alguém que não tem acesso à língua original e precisa da tradução para poder fazer a leitura, é muito legal saber que eu fiz parte desse processo.

### ***Quais os maiores desafios de traduzir best-sellers e séries de livros?***

O maior desafio é a visibilidade, justamente porque um livro quando vira filme ou série, o tradutor da legenda vai fazer o trabalho dele e, se houver palavras inventadas, o profissional também inventará seus próprios termos. Nesse caso, talvez não saia na legenda do filme ou da série o mesmo termo que eu usei no livro. Não sei, de fato, como fica essa referência para quem está fazendo a legenda porque normalmente o livro sai primeiro, porém muita gente passa a ter acesso às obras a partir de filmes ou séries e vai ler o livro depois. Então o público entrará em contato primeiro com a tradução de quem legendou e pode estranhar a tradução do livro se não for igual.

Ainda, o que pode acontecer com esses livros maiores que são mais lidos e vendidos é que o leitor entre em contato com o original e depois leia a tradução, criando suas próprias opiniões quanto à forma como o texto foi traduzido. Então, acredito que o desafio é a maior visibilidade, o que é ótimo, porque você irá fazer um trabalho que mais pessoas irão buscar e ler, mas, ao mesmo tempo quanto, mais visibilidade a obra tem, mais alvo de crítica vai ser.

### ***Mais especificamente sobre a série Os instrumentos mortais, de Cassandra Clare, quais os desafios de traduzir esses livros para o português?***

O desafio de *Os instrumentos mortais*, em primeiro lugar, é a grande visibilidade que essa série tem. Eu gostei muito de tê-la feito desde o primeiro volume, é um livro que se eu não tivesse traduzido e tivesse apenas lido, eu teria lido a série inteira.

Eu tive a oportunidade de ter uma troca de e-mail com a Cassandra Clare quando eu estava traduzindo o primeiro volume, ela me perguntou qual foi o termo que eu usei para *shadowhunter* pois essa é uma palavra especificamente inglesa e único termo que ela queria saber em todas as línguas como ficou, eu falei que era caçadores de sombra. Ela é uma simpatia, o que faz você querer ainda mais o trabalho dela e fazer um trabalho que fosse deixar ela orgulhosa, caso ela fosse ler.

Quando eu fiz o primeiro volume, obviamente eu não sabia que ia crescer tanto, que iria ter inúmeros volumes, porque a princípio era uma trilogia. Eu também não fazia ideia da quantidade de fãs e do quanto ainda ia crescer, mas eu sempre quis respeitar muito a obra. Quanto mais famosa foi ficando, mais foi aumentando o desafio porque aumenta a visibilidade e os prazos vão ficando mais curtos porque a editora quer lançar o mais próximo possível do lançamento original, então eu trabalhei muito com prazos mais curtos nos volumes seguintes e também eu tive muito apego a esses trabalhos e queria fazer o melhor possível.

Por ser um universo de fantasia, tem muitos termos inventados, *shadowhunters*, o próprio glamour que mencionei anteriormente, os tipos das marcas que os personagens possuem, cada uma com um objetivo, enfim, e várias criaturas também, criaturas e mundos que não possuem correspondentes em português porque foi a autora que criou, então eu tenho que criar alguma que traga o sentido que a autora quis botar e que respeite ao máximo o que ela fez ali.

Dito isso, acho que o desafio principal é esse, que é comum a livros de fantasia em geral: os termos e os mundos criados. O tradutor tem que entrar naquele mundo e fazer o melhor possível com os nomes dados, porque se você pegar um livro histórico, por exemplo, as palavras todas já vão existir em português, você não tem um trabalho de criação que na tradução de livros de fantasia você precisa encarar.

***Segundo a sua expertise, ao que ser fiel? Ao projeto tradutório apresentado pela editora ou à sua visão de tradução daquilo que o texto deveria ser?***

Eu acho que você tem que ser fiel à sua visão também, mas eu sempre tive a sorte de trabalhar com editoras que o projeto era este: sempre a intenção era a de ser fiel ao texto, ao estilo do autor e à língua. Temos que ser fiel à nossa língua também, então eu responderia que devemos ser fieis ao projeto tradutório apresentado pela editora ou à nossa visão de tradução. Talvez por estar há anos trabalhando desta forma, as minhas regras são parecidas com as das editoras. Talvez só a questão do palavrão que a Record, a editora de *Os instrumentos mortais*, nunca teve nenhuma censura com relação a isso.

Às vezes, quando o livro é para um público mais infantil, você tem que ter mais cuidado com os termos que você usa, você tem que pensar quem é o alvo daquele livro. Eu já traduzi muito livro para criança também, claro que nesse caso no original também não vai ter nada muito pesado, mas a linguagem tem que ser mais fácil, mais de acordo com a idade do leitor. Enfim, por sorte, os meus projetos são sempre bem parecidos com os da editora, em resumo é isso, sempre o que me pediram é o que eu faço.

## **REFERÊNCIAS**

CLARE, Cassandra. *Os instrumentos mortais: Cidade dos ossos*. Tradução de Rita Sússekind. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.

CLARE, Cassandra. *Os instrumentos mortais: Cidade das cinzas*. Tradução de Rita Sússekind. Rio de Janeiro: Galera Record, 2011.

CLARE, Cassandra. *Os instrumentos mortais: Cidade de vidro*. Tradução de Rita Sússekind. Rio de Janeiro: Galera Record, 2011.

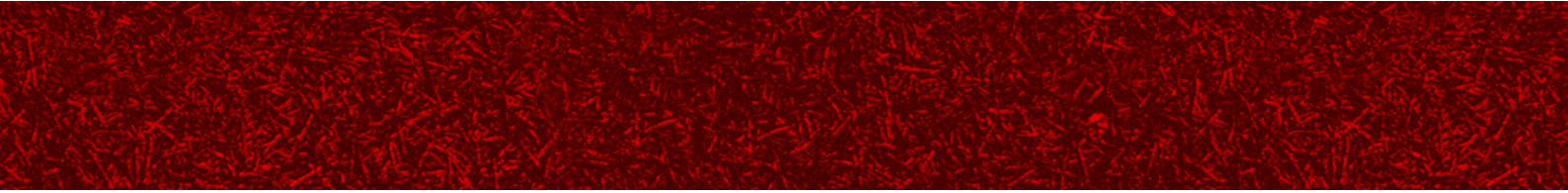
CLARE, Cassandra. *Os instrumentos mortais: Cidade dos anjos caídos*. Tradução de Rita Süsskind. Rio de Janeiro: Galera Record, 2012.

CLARE, Cassandra. *Os instrumentos mortais: Cidade das almas perdidas*. Tradução de Rita Süsskind. Rio de Janeiro: Galera Record, 2013.

CLARE, Cassandra. *Os instrumentos mortais: Cidade do fogo celestial*. Tradução de Rita Süsskind e Ana Resende. Rio de Janeiro: Galera Record, 2014.



# ARTIGOS







# João do Rio em tradução: transposições culturais e estéticas nos contos “Emoções” e “História de gente alegre”

Mirian Ruffini<sup>1</sup>

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

**Resumo:** O objetivo deste estudo é analisar a tradução de narrativa curta ficcional do escritor e jornalista do início do século XX no Brasil, João do Rio. Repórter e cronista de destaque, foi também tradutor, principalmente da obra de Oscar Wilde, com o qual partilhou a opção por suas estéticas literárias, especialmente o Decadentismo. Analisam-se neste artigo as traduções dos contos “Emoções” e “História de gente alegre”, constituintes da coletânea *Dentro da Noite*, para a língua inglesa. A leitura e observação dos textos teórico-críticos de Orna Messer Levin, João Carlos Rodrigues, Rafael Lanzetti et al., Susan Bassnett e outros embasou a avaliação das traduções. Verificou-se, mesmo que de forma limitada, a transferência, em tradução, de elementos culturais, históricos e estéticos da obra de João do Rio e de seu contexto social, a *Belle époque* carioca.

**Palavras-chave:** João do Rio. Contos. Tradução.

## *João do Rio in translation: cultural and aesthetical transpositions in the short stories “Emoções” and “História de gente alegre”*

**Abstract:** The objective of this study is to analyze the translation of short fictional narrative by the writer and journalist of the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Brazil, João do Rio. Being an outstanding reporter and author of chronicles, he was also a translator, especially of Oscar Wilde’s works, with whom he shared the option for his literary aesthetics, mainly Decadentism. The translations to the English language of the short stories “Emoções” and “História de gente alegre”, part of the collection called *Dentro da Noite*, are analyzed in this article. Reading and observing Orna Messer Levin’s, João Carlos Rodrigues’s, Rafael Lanzetti’s et al., Susan Bassnett’s theoretical-critical texts, as well as those by others provided the basis for the translations evaluation. The transference of cultural, historical and aesthetical elements was verified in translation, though within a limited scope, having as a source João do Rio’s literary work and his social context, the *Belle époque* of Rio de Janeiro.

**Key-words:** João do Rio. Short stories. Translation.

### 1. João do Rio: estética, cultura e história

O objetivo deste estudo reside na análise da tradução de narrativa curta ficcional do escritor e jornalista do início do século XX, João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921). Foi autor de expressão,

---

<sup>1</sup> Docente de Magistério Superior na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco, Departamento e Coordenação de Letras, DALET/COLET. Docente pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Letras da UTFPR - Campus Pato Branco (PPGL). Participante do Grupo de Pesquisa GELCON/CNPq. Doutora em Estudos da Tradução, Mestre em Letras e Especialista em Língua Inglesa e Literatura de Língua Inglesa. Licenciada em Letras Português-Inglês. Atua na área de Letras, principalmente nas seguintes subáreas: Tradução Literária, Estudos de Tradução, Língua Inglesa e Literatura de Língua Inglesa, Literatura Comparada.

e escreveu sobre personagens da periferia carioca, como os estivadores, os pequenos larápios e as mariposas, ou prostitutas em *A alma encantadora das ruas*. Registrou, na obra *As religiões no Rio*, entrevistas com praticantes de candomblé, padres e espiritistas, dentre outros. João do Rio era conviva dos salões aristocratas, travando diálogo com influentes empresários, artistas, políticos e damas da sociedade.

Além de ser repórter e cronista de destaque, como tradutor, verteu ao português brasileiro *Salomé* (1908), *Intenções* (1912) e *O retrato de Dorian Gray* (1919/1923), de Oscar Wilde e, após a morte de Oscar Wilde, em 1900 e sua própria morte, em 1921, João do Rio foi praticamente olvidado no século XX e talvez esse esquecimento tenha se dado, apesar do progresso material da cidade, devido ao preconceito sofrido pelo escritor. Rodrigues (2010, p. 69) relata a dificuldade do autor em adentrar os meios literários, ao mencionar que devido à sua personalidade forte e peculiar “João do Rio vive, com a sua pena, a semear ventos. Colhe, naturalmente, tempestades. Poderia uma personalidade dessas ser facilmente assimilada pelos notáveis medalhões da Academia Brasileira de Letras?”.

João do Rio escreveu, então, textos para o teatro e publicando seus contos e romances. Sobre o contexto de inspiração e produção dessa literatura, o momento era a *Belle époque*, modelada, principalmente, pelos exemplos europeus da França e da Inglaterra. Moretto relata a respeito dessas estéticas, especialmente do Decadentismo, tão vigente nas obras de Oscar Wilde e de João do Rio:

[...] o Decadentismo torna-se uma nova época primitiva quando, tendo o artista renegado seus valores atuais, está à procura de uma nova forma: daí o interesse pelos pré-rafaelitas, pelo primitivismo do *Quattrocento*, pelas tentativas do verso livre, pela sintaxe desconjuntada, pela temática popular; [...] É decadentista, ainda, o gosto pela natureza petrificada e fria dos bizantinos e dourados reflexos de outono; pela refinada maquiagem das coisas, de proveniência baudelairiana; pela estranha flora da casa de Des Esseintes; é decadentista o tema do reflexo na água, transparente ou espelhada (obras de Samain e de Régnier); o gosto pelas pedrarias (Huysmans, G. Moreau), pelos metais (*Tétralogia* de Wagner), pelos vegetais terrestres ou submarinos, que acabarão por tornar-se parte integrante da decoração *art nouveau*. (MORETTO, 1989, p. 31-32).

Percebe-se, assim, a relevância do Decadentismo para a escrita de João do Rio, visto que o autor alia esses aspectos constitutivos aos elementos provenientes da *Belle époque* carioca. Segundo Lêdo Ivo, o Rio de Janeiro valorizava o produto estrangeiro, desde a imagem e a linguagem do cinema até os modelos de comportamento, da política, e da nova urbe:

A nossa *belle époque* era toda alegria, movimento, felicidade e fino olfato. Como na expressão afortunada de Afrânio Peixoto, a sociedade sorria. Tudo ou quase tudo era decorativo: o *art déco* imperava na Arquitetura, no mobiliário, nos vestuários [...] Nas casas e ruas, nos trajes e frases, o adorno transbordava. A prosa, a poesia, os discursos parlamentares, as conferências promovidas pela Academia Brasileira de Letras, [...] – tudo se rendia à sedução do floreio e ornamental. (IVO, 2012, p. 7-8).

João do Rio utilizava esse pano de fundo para muitas de suas histórias, entretanto, adotava sua visão particular dessas estéticas e a aliava aos modelos aprendidos dos seus ídolos europeus, como de Wilde e Jean Lorrain, com um enfoque no ambiente brasileiro. Contemplava, assim, os problemas, as personagens e as temáticas muitas vezes oriundas das suas próprias reportagens, nas quais escrevia sobre fatos chocantes da vida carioca. De acordo com Dealtri (2016, p. 144):

Precisamos lembrar que João do Rio escreve para o leitor que tem diante de si a nova metrópole afrancesada. Ao se debruçar sobre o quadro vivo de promiscuidade, sujeira, algaravia, a cidade em pedra, simbolizada pela Avenida Central, mesmo fora da moldura, aparece como a vencedora. Como o leitor de Huysmans, Jean Lorrain e Oscar Wilde, João do Rio bem sabe não ser possível flunar na cidade higienizada, feita apenas para o proveito da tediosa burguesia. O elemento encantatório para João do Rio é a possibilidade de circulação pela cidade multiforme; moderna pela carga de diversidade que carrega e não pela sua homogeneidade. Essa procura não é apenas a do jornalista profissional, mas do homem que vive a velocidade de seu tempo.

Esses elementos característicos da fugacidade e da variedade no contexto social carioca se fazem presentes nos seus textos dramáticos, nos romances e, naturalmente, nas crônicas jornalísticas. Entretanto, em vista da necessária concisão deste trabalho, optamos por nos centrarmos no estudo e na análise tradutória de alguns de seus textos de narrativa curta ficcional.

## **2. Investigação das narrativas curtas em tradução**

Para esta pesquisa, elencou-se como objeto de estudo as traduções intituladas “Emotions” e “Merry people’s tale”, realizadas pela autora desta pesquisa e ainda inédita, a partir dos contos “Emoções” e “História de gente alegre”, presentes na coletânea *Dentro da Noite*. João Carlos Rodrigues, na biografia “João do Rio: vida, paixão e obra” (2010), descreve a coletânea “Dentro da Noite” como portadora de dezoito narrativas curtas ficcionais ligadas ao decadentismo. As temáticas dos contos envol-

vem questões e polêmicas presentes no dia a dia fluminense, como assassinato, jogo e relações inusitadas entre a fidalguia e as classes menos abastadas. Proporcionam, ainda, subsídios marcantes sobre a *Belle époque* carioca, no que tange às marcas culturais da época, às informações sobre os espaços cariocas em voga e às peculiaridades da estética e do estilo de João do Rio.

Portanto, com a finalidade de empreender exame acerca da transposição desses elementos em tradução, nesta investigação, nos centramos nos seguintes objetivos: analisar trechos da tradução anotada dos contos “Emoções” e História de gente alegre”, para a língua Inglesa, com respeito à transferência de aspectos culturais, estéticos e históricos presentes nos contos; verificar os efeitos de sentido nos trechos selecionados, por meio do cotejo de componentes sintáticos, lexicais e semânticos constitutivos dos textos alvo e fonte, especialmente aqueles referentes ao estilo de João do Rio.

O enfoque desta investigação está na análise de excertos dos resultantes textos traduzidos, e das notas tradutórias e culturais. Ainda se priorizam os fenômenos e procedimentos verificáveis na observação do texto fonte de João do Rio e sua tradução para a língua inglesa. Caetano Galindo (2018, posições de 1566 a 1571 do Kindle) defende a manutenção do fio condutor da prosa na tradução de um texto fonte para um texto alvo:

[...] o objetivo do tradutor é oferecer ao leitor um texto final que lhe permita afirmar sem mentir que leu o original. Não posso mudar a trama. Não posso mudar também as possibilidades de interpretação. Pouco importa. Não cabe ao tradutor escolher se uma interpretação é relevante, definitiva ou marginal. O que deve caber a ele, nas melhores situações, é o dever de manter abertas as portas que se ofereciam ao leitor do original. Se alguém, lendo o romance X, poderia pensar que um determinado eco lexical representava um traço de união entre dois momentos distintos ou dois personagens diferentes, a tarefa do tradutor é perceber essa possibilidade e mantê-la ali. E não matar a eventualidade daquela relevância por desatenção ou decisão pessoal.

Sabemos que a correspondência total do enredo e do encadeamento semântico de uma narrativa em tradução seria provavelmente inatingível. Por se tratar a tradução de texto criativo de autoria mista, ou seja, baseada parcialmente no texto fonte e contando com as escolhas e a voz do tradutor, argumenta-se que muitas das escolhas podem não permanecer engessadas na estrutura original de um texto ficcional, por exemplo.

Entretanto, por ser um texto complexo e portador de pistas contextuais, uma tradução do livro de João do Rio pode almejar a transposição de grande parte dos elementos constitutivos da narrativa, bem como daqueles respectivos à linguagem e cultura, de forma que possa chegar ao leitor do século XXI com suas informações basilares.

Igualmente tratando sobre tradução de literatura em prosa, o texto de Susan Bassnett alerta sobre alguns cuidados:

Cada vez mais os tradutores de romances têm extremo cuidado na criação de textos em LM coerentes e inteligíveis, evitando o efeito afetado que pode resultar caso as estruturas sintáticas da LF sejam seguidas muito fielmente, mas não consideram o modo no qual as sentenças isoladamente compõem a estrutura como um todo. (2005, p. 152).

A teórica ainda ressalta a importância de se traduzirem as expressões idiomáticas, os tempos verbais e demais construções específicas de uma língua e cultura para outra de forma orgânica e que consiga transferir o sentido dessas formulações, acarretando a necessária mudança e adaptação dos segmentos nesse processo. Acreditamos que esse seja o procedimento adequado à tradução literária, especialmente aquela do nosso objeto de estudo, porquanto este emerge pleno de referências culturais e históricas.

### 3. Análise tradutória: espaços, cultura e estética

Nesta seção, tratamos da análise da tradução realizada com especial atenção nas opções tradutórias alusivas aos locais, aos dados culturais e às marcas das poéticas de João do Rio. As principais estratégias adotadas parecem ser a tentativa de manutenção da toponímia original do Rio de Janeiro do início do séc. XX, de léxico referente aos traços culturais e àqueles pertinentes à estética paulobarretiana.

O excerto do conto “Emoções”, no quadro 1, exemplifica algumas dessas escolhas. Verifica-se, no trecho abaixo, a presença de nome de logradouro do Rio de Janeiro da época, que ainda se mantém na atualidade. A opção tradutória foi pela manutenção do termo, por meio da predominância, nesse caso, do fenômeno da estrangeirização.

**Quadro 1:** Análise de excerto do conto “Emotions/Emoções”

<b>Emoções, João do Rio</b>	<b>Emotions, by João do Rio</b>
Ontem, às 6 horas da tarde, fui buscar ao <b>clube da rua do Passeio*</b> o velho barão Belfort, que me prometera mostrar, três dias antes, <b>a sua cara coleção de esmaltes árabes</b> . O barão jogava e perdia com um moço febril, <b>que à lapela trazia um crisan-</b>	Yesterday, at 6 o'clock in the evening, I went to collect, from the club on <b>rua do Passeio*</b> , the old Baron Belfort, who had promised to show me <b>his very dear Arabian enamel collection</b> three days before. The baron played cards and lost with a feverish

<p><b>temo amarelo</b>, da cor da sua tez.</p> <p>*Rua onde se localizava à época de João do Rio e ainda se localiza o Passeio Público do Rio de Janeiro.</p>	<p>youngster, <b>who wore a yellow chrysanthemum on his buttonhole</b>, the same color as his complexion.</p> <p>*Street where the Public Promenade of Rio de Janeiro was located, in João do Rio's time, and where it is still situated.</p>
---	---

Fonte: A autora

No segmento acima, verifica-se a preservação do nome da rua carioca para a língua inglesa, em um procedimento de tradução descrito por Lanzetti et. al. (2009, p. 6) como empréstimo sem aclimatação. Segundo os teóricos,

A manutenção de itens lexicais do texto-fonte, também conhecida como empréstimo, ocorre quando o tradutor decide manter, no texto de chegada, um item lexical da língua-fonte. O empréstimo pode ser feito sem aclimatação ortográfica quando, por exemplo, o tradutor decide manter a palavra *feedback* no texto de chegada em português; ou com aclimatação, quando palavras estrangeiras adquirem nova forma ortográfica condizente com o sistema fonético-ortográfico da língua de chegada.

No caso do trecho traduzido, a conservação do nome da Rua do Passeio e a existência do clube, cenário da narrativa de João do Rio, nos pareceu salutar. Tal informação pode proporcionar acesso a dado histórico de relevo para o leitor brasileiro e novidade cultural para o leitor estrangeiro.

Outro item destacado nesse excerto é a menção do crisântemo amarelo na lapela do barão de Belfort. Este pode remeter às referências esteticistas-decadentistas em *Às avessas*, romance de Joris-Karl Huysmans, considerado o texto seminal das estéticas, que aparece nas mãos de Dorian Gray como um livro de capa amarela. Essas alusões aparentam ser originárias do termo *Yellow Book*, título de periódico britânico sobre literatura e arte publicado entre 1894 e 1897, o qual priorizava obras esteticistas e decadentistas. Posteriormente, o termo veio a designar livros com conteúdo licencioso ou portador dessas estéticas, que eram envoltos em papel da cor amarela, como um código estabelecido entre leitores e apreciadores das temáticas e poéticas contempladas. Assim, informa Carpeaux (2008, p. 2170):

Fundou-se o “Rhymer’s Club”. Entre os membros e simpatizantes estava o pintor decadentista Aubrey Beardsley, o crítico Arthur Symons, os poetas Ernest Dowson e Lionel Johnson, o jovem poeta irlandês Yeats. Em 1892 publicaram uma antologia, o *Book of the Rhymer’s Club*. Desde 1894, os poetas congregaram-se em torno do *Yellow Book* de Beardsley, até surgir em 1896 a revista *Savoy*.

Sabe-se também que Oscar Wilde e seus seguidores esteticistas usavam flores pintadas nas lapelas, simbolizando, atributivamente a Wilde, o esteticismo-decadentista inglês, o qual preconizava que a vida imita a arte e o ambiente artificial deve suplantar o mundo natural. Nas palavras de João do Rio, em “O figurino”, parte do volume *Psicologia Urbana*:

E contemporaneamente, se todos os artistas mostram nas descrições preocupações de elegância e de moda, pessoalmente não são senão figurinos. Oscar Wilde, o gênio só comparável a Shakespeare, passou a vida criando Figurinos, espécie de Brummel mental. O único ponto de contato entre o homem e a natureza, dizia ele, — é a **botoeira florida**. Deve-se ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte. (RIO, 1910, p.85-6, grifo nosso).

De tal modo, em referência a esses preceitos, o barão dândi, personagem de muitos textos de João do Rio, orgulhosamente ostenta essa flor decadentista. A ênfase na tradução foi a preservação desses termos em “who wore a yellow chrysanthemum on his buttonhole”, tradução de “que à lapela trazia um crisântemo amarelo”, como maneira de caracterizar o dandismo do barão e aproximá-lo do dândi original, Oscar Wilde. Ocorreu aqui o procedimento domesticador da transposição, que segundo Lanzetti et al. (2009, p.8), “[...] é a mudança da ordem sintática de um ou dois elementos sintáticos do texto-fonte”. Nesse caso, a transposição ocorreu pela busca da organicidade da tradução para a língua de chegada, a língua inglesa.

Por fim, no extrato analisado, destaca-se a expressão em tradução “his very dear Arabian enamel collection”, que se assemelha ao texto fonte “a sua cara coleção de esmaltes árabes”. Com respeito à manutenção da sintaxe, a realização de construção próxima à concepção de João do Rio para esse sintagma nominal se deve ao desejo de manter o exemplo de inspiração esteto-decadentista do autor. Lembrando-nos de *O retrato de Dorian Gray*, em que encontramos rica descrição de ambiência interna:

His little dinners, in the settling of which Lord Henry always assisted him, as for the exquisite taste shown in the decoration of the table, with its **subtle symphonic arrangements of exotic flowers, and embroide-**

**red clothes, and antique plate of gold and silver.** (WILDE, 2002, p. 89, grifos nossos).

Aqui temos os sintagmas “subtle symphonic arrangements of exotic flowers”, “embroidered clothes” e “antique plate of gold and silver”, no texto clássico de Wilde. Portanto, nossa tentativa foi de transpor o conto de João do Rio, com a preocupação da manutenção desse tipo de construções características, no caso os sintagmas descritivos dos ambientes decadentistas.

No próximo segmento escolhido, destacamos a inclusão de expressões idiomáticas e vocábulos tipicamente brasileiros no texto de João do Rio, assim como menções à unidade monetária da época, o real, ou réis, e aos jogos de azar cariocas.

**Quadro 2:** Análise de excertos do conto “Emotions/Emoções”

Emoções	Emotions
<p>Certa noite, meses depois, encontrei-o <b>numa batota da rua da Ajuda*</b>, com o <b>fato enrugado</b> e a gravata de lado. Correu para mim, “Foi Deus que o trouxe. Estou farto de <b>peruar</b>. Isto de <b>mirone**</b> não me serve. Empreste-me cinquenta mil réis*** para arrumar tudo <b>no 00</b>. Ah! está dando hoje escandalosamente. <b>Faremos uma vaca****?</b> Vai dar pela certa.”</p>	<p>On one night, some months later, I met him <b>in a gambling house of Rua da Ajuda*</b>, with <b>his clothes creased</b> and his tie slanting to one side. He ran up to me, “God has sent you. I am sick of <b>watching</b>. Being a <b>mirone**</b> does not suit me. Lend me fifty thousand <b>réis***</b> to bet it all <b>on 00****</b>. Ah! It’s been a scandalously lucky number today. Let us chip in the cost of this bet? It will certainly be a winner.</p>
<p>* Antiga rua do Rio de Janeiro, foi encurtada em 1904, quando a Avenida Central foi aberta. Recebeu esse nome por ter início em frente à capela Nossa Senhora da Ajuda. Contava com comércio e muitas residências à época.</p>	<p>*Former street of Rio de Janeiro, shortened in 1904, when Avenida Central was built. It was named ajuda because of its beginning just before the Chapel Nossa Senhora da Ajuda. There were residential houses and businesses alongside the road at that time.</p>
<p>** Um observador, mero espectador do jogo.</p>	<p>** A watcher, a mere spectator of the game.</p>
<p>*** A unidade monetária do início do século XX, o Real.</p>	<p>*** The <i>Real</i> was the currency utilized at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Brazil. It is found in plural form in the example provided in the text.</p>



<p>****Alusão ao prêmio maior do jogo do bicho atribuído ao número 25, representando a vaca. A expressão “fazer a vaca” passou a ser utilizada quando um grupo de pessoas dividia uma despesa comum. Igualmente, representa o grupo de números terminados em 00.</p>	<p>**** The combination 00 seems to be the character’s lucky number. In addition, it may refer to a typical number combination of the so-called animal game in Brazil.</p>
--	--

Fonte: A autora

Apesar de compreender que a equivalência entre línguas e culturas é uma falácia, buscou-se aqui alguma forma de correspondência para as expressões idiomáticas, figuras de linguagem e vocábulos empregadas pelo escritor carioca do século XX. O emprego das explanações, definições ou o uso da sinonímia nos casos acima, por meio das notas de tradutor, nos parece oferecer um texto em língua inglesa com as cores, mesmo que aproximadas, da literatura paulobarretiana.

Sendo esta uma tradução comentada por meio de notas explicativas, menciona-se Gerard Genette, com respeito ao uso desses paratextos “Uma nota é um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto, seja em frente seja como referência, a esse segmento” (GENETTE, 2009, p. 281).

Creemos constituírem essas notas espaços apropriados para que o tradutor assinalasse suas opções tradutórias, suas explicações a respeito do léxico, sintaxe, expressões idiomáticas, imagens e outros elementos contemplados por uma obra literária traduzida. Muito provavelmente, sem esse peritexto editorial, os significados dos textos e as motivações do tradutor seriam de difícil recuperação. Nessa ocorrência específica, as notas acrescentam as necessárias elucidações históricas, culturais e linguísticas para o leitor da atualidade.

A preservação do nome da Rua da Ajuda e a inserção sobre sua formação, por exemplo, apresentam ao leitor de ambas as línguas um passeio histórico pelo centro da capital carioca. A mudança de configuração da via, assim como do tipo de construções presentes e de público frequentador, reflete as alterações realizadas na urbanização do Rio de Janeiro da época, com a finalidade da abertura da Avenida Central. Orna Messer Levin (1996, p. 22) relata esses fatos:

É neste momento alto das mudanças urbanísticas que a abertura do eixo da Avenida Central (1904) fazia coincidir a desapropriação dos cortiços com a desagregação da boemia dourada da Rua do Ouvidor, atingindo dessa maneira também a vida intelectual da cidade. Ao acabar com as pensões baratas e com os cafés do centro, o processo intensivo de renovação das fachadas ia ditando um estilo “Art Nouveau” para a pai-

sagem ao mesmo tempo em que desfazia os agrupamentos boêmios tão comuns no período das discussões abolicionistas e republicanas.

Nesse conto, João do Rio ressalta que a rua oferece casas de jogos, numa das quais se encontrava o personagem Praxedes, em condição de vício e decadência. Recordando que os *flâneur* de Baudelaire, de Huysmans e de Oscar Wilde frequentam as ruas e os locais menos recomendados em suas obras, vemos o barão de Belfort, de João do Rio, em visita aos antros das jogatinas cariocas.

Enfim, o fragmento inclui termos ligados ao campo lexical ou semântico do jogo e do dinheiro. Visto que o conto aborda a queda da personagem devido ao seu vício nos jogos e à perda de grande numerário, João do Rio coloca essa faceta da sociedade em evidência nessa narrativa. Praxedes não se contenta em ser um espectador da jogatina, um mirone, nas palavras do autor, e menciona a moeda da época, o real, ou réis, os números de sorte da roleta, e a expressão “fazer uma vaca”, ligada ao jogo do bicho ou dos animais. A elucidação para o leitor estrangeiro, nas notas de tradução acima destacadas no quadro 2, provê dados adicionais sobre esse jogo, sobre os termos e expressões monetárias. Tal estratégia, segundo Lanzetti et al. (2009, p. 18), constitui o procedimento da explicação:

[...] é utilizado quando o tradutor acrescenta, no texto-alvo, um aposto elucidando a composição ou função de um determinado elemento da cultura a que pertence o texto-fonte. A explicação pode vir entre parênteses ou entre vírgulas (explicação intratextual), ou em nota de rodapé, nota do tradutor (NdT), nota de fim de livro ou no prefácio (explicação paratextual).

Finalmente, o último trecho selecionado para esta análise apresenta grande número de galicismos e anglicismos no texto fonte de João do Rio, a maioria dos quais foi mantida na tradução para a língua inglesa, marcando o estilo do autor. Igualmente, percebe-se que o segmento conta com frases longas e de pouca pontuação ou transição. Sobre essa marca do estilo de João do Rio, Rodrigues (2010, p. 33) a ressalta quando aborda crônicas literárias escritas pelo autor: “Há muitas citações (Comte, Wilde, Verlaine, Byron, Guerra Junqueiro), nem sempre as frases se sucedem sem atropelo, e a pontuação vez por outra prejudica o entendimento, ao invés de ajudar”.

Além disso, mais uma vez, encontramos o uso da descrição detalhada do ambiente, da sua rica decoração, além de longos sintagmas nominais, em que se encontram os substantivos precedidos de abundante adjetivação, traço característico da escrita de João do Rio. Desejou-se manter esses aspectos na tradução ao inglês.

**Quadro 3:** Excertos do conto “História de gente alegre/Merry people’s tale”

<b>História de gente alegre</b>	<b>Merry people’s tale</b>
<p>Mas a noite já estendia o seu negro brocado picado de estrelas e no <i>plein-air</i> do terraço começavam a chegar os <i>smart-diners</i>. Que curioso aspecto! Havia franceses condecorados, de gestos vulgares, ingleses de smoking e parasita à lapela, americanos de casaca e também de brim branco com sapatos de jogar o <i>foot-ball</i> e o <i>lawn-tenis</i>, os elegantes cariocas com risos artificiais, risos postiços, gestos a contragosto do corpo, todos bonecos vítimas da diversão <i>chantecler</i>; os <i>noceurs</i> habituais, e os <i>michés</i> ricos ou jogadores, cuja primeira refeição deve ser o jantar, e que apareciam de olheiras, a voz pastosa, pensando no <i>bac-chemin-de-fer</i>, no 9 de cara e nos pedidos do último <i>béguin</i>. O prédio, mais uma “<i>vila</i>” da bacia do Mediterrâneo, ardia na noite serena, parecia a miragem dos astros do alto; as toalhas brancas, os cristais, os baldes de <i>christofle</i> tinham reflexos. Por sobre as mesas corria como uma farândola fantasista de pequenas velas com <i>capuchons</i> coloridos, e vinha de cima uma valsa lânguida, uma dessas valsas de lento enebriar, que adejam vôos de mariposas e têm fermatas que parecem espasmos.</p>	<p>Nevertheless, the night already outstretched its black brocade of stars and, in the <i>plain-air</i> of the terrace, the smart-diners began to arrive. What peculiar features! There were decorated French men, Englishmen in tuxedos and flowers in their buttonholes. There were Americans in dress jackets and others in white denim with football and lawn-tennis boots, smart-looking cariocas with artificial laughs, false smiles, their gestures being contrary to their bodies’ wishes. All of them were puppets, as somehow the victims of <i>chantecler</i> fun, - frequent <i>noceurs</i>, and rich or gambling <i>michés</i>, whose first daily meal is dinner, and who appeared with dark circles under their eyes, sounding their gruff voices, while they were thinking about the <i>bac-chemin-de-fer</i>; about getting 9 straightaway, and, at the same time, the last <i>béguin</i>’s requests. The building, one more “<i>villa</i>” on the Mediterranean bay, shone brightly on the peaceful night, seeming to be the mirage of the stars high above. White tablecloths, crystals, and <i>christofle</i> buckets gave out their own reflections. Over the tables they moved like a whimsical farandole of little candles with colourful <i>capuchons</i>, and from above, there came a languid waltz, one of those waltzes of slow inebriation, which flutter like moths flying and produce fermatas like spasms.</p>

Fonte: A autora.

Sobre o clube onde se passa a trama do específico conto, Orna Messer Levin (1996, p. 25) cita a fala de Brito Broca sobre a existência de tais lugares de convivência da burguesia na *Belle époque* carioca:

Na verdade, à medida que decaía a boemia dos cafés surgia uma fauna inteiramente nova de requintados, de dândis e *raffinés*, com afetações de elegância, num círculo mundano, em que a literatura era cultivada como um luxo semelhante àqueles objetos complicados, aos paraventos japoneses do *art nouveau*. [...]em substituição às mesas de cafés, os clubes e salões chiques, onde imperava o esnobismo e se aconselhava o último livro de D'Annunzio à grande dama que não suportava Paul Bourget.

Observam-se, no segmento exposto da narrativa, a presença de tal local refinado e dos frequentadores da burguesia carioca. Quanto à linguagem, verifica-se relevante ilustração das estratégias descritivas de João do Rio, com abundante adjetivação, como por exemplo, no caso da tradução e do texto fonte de João do Rio em “like a whimsical farandole of little candles with colorful capuchons/como uma farândola fantasista de pequenas velas com capuchons coloridos”.

No que concerne à riqueza e sofisticação lexical, texto fonte e tradução parecem obter tais efeitos por meio dos anglicismos, galicismos, elaboração de vocábulos e arcaísmos naturais do início do século XX. Exemplos desses são “the victims of chantecler fun, - frequent noceurs, and rich or gambling michés/vítimas da diversão chantecler, os noceurs habituais e os michés ricos ou jogadores”.

Ainda, vemos na seleção a seguir, da tradução e do texto fonte, o exemplo de longo trecho de subordinação de frase que conta com subcamadas de adjetivação e construção verbal: “and rich or gambling michés, whose first meal is dinner, and who appeared with dark circles under their eyes, sounding their gruff voices, while they were thinking about the bac-chemin-de-fer, about getting 9 straightaway and, at the same time, the last béguin’s requests./ e os michés ricos ou jogadores, cuja primeira refeição deve ser o jantar, e que apareciam de olheiras, a voz pastosa, pensando no bac-chemin-de-fer, no 9 de cara e nos pedidos do último béguin.”

A respeito da manutenção do estilo na atividade tradutória literária, ainda podemos citar o teórico e tradutor Paulo Henriques Britto:

[...] o tradutor literário não pode se limitar a traduzir o sentido geral do texto, porém que precisa reproduzir também as características do estilo do autor. [...] Que características do original — por exemplo, um texto de ficção — teriam de ser recriadas? O problema inicial é determi-

nar quais dessas características se devem à natureza do idioma e quais podem ser consideradas marcas específicas do estilo do autor. (2017, posições de 863 a 868 do Kindle).

Dessa forma, corrobora-se a relevância da transferência igualmente das marcas estilísticas de um escritor em tradução. O texto por nós traduzido e analisado objetivou realizar passagens nesse sentido, preocupando-se, quiçá, com os elementos estilísticos da escrita paulobarretiana.

#### **4. Considerações Finais**

Neste breve estudo, analisaram-se excertos de nossas traduções intituladas “Emotions” e “Merry people’s tales”, dos contos “Emoções” e “Histórias de gente alegre”, de João do Rio, escritor carioca do final do século XIX e início do século XX. Com enfoque nas estéticas paulobarretianas, o decadentismo e o esteticismo, buscou-se cotejar as formas tradutórias dos elementos referentes a esses elementos.

Da mesma maneira, salientou-se a transposição das escolhas vocabulares do escritor, com referência aos itens lexicais da cidade carioca e das formas de expressão de sua população. Enfim, avaliaram-se as opções tradutórias exemplares do estilo, da riqueza e sofisticação vocabular do autor, nos segmentos escolhidos.

Verificou-se a presença de termos provenientes dos registros da sociedade carioca da época do autor. Ao mesmo tempo, encontraram-se traços típicos da escrita paulobarretiana na tradução, como as longas frases e períodos com pouca pontuação, o uso de estrangeirismos, e a linguagem predominantemente descritiva, junto a outros elementos constitutivos da narrativa, denotando a preservação do estilo do escritor.

Como alertam José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011, p. 218) sobre os desafios dessa atividade investigativa: “Seria ingenuidade, entretanto, pensar que uma análise exaustiva de todo problema textual é viável. Temos, portanto, que seguir uma certa sequência em nossas investigações”. Desse modo, em vista dos limites de extensão deste artigo, o enfoque no relato a respeito dos elementos microtextuais abarcados nos pareceu adequado. Para análises futuras, outras abordagens serão necessárias, de forma a contemplar, mesmo que dentro de seu escopo, a riqueza da obra paulobarretiana em tradução.

## REFERÊNCIAS

- BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu, Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre - RS: UFRGS Editora, 2005.
- BRITTO, Paulo H. *A tradução literária*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. v 4. Brasília: Edições do Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- DEALTRY, Giovanna. “Se não fosse eu, o sr. não escrevia tanto”: territórios e vozes marginais na crônica de João do Rio. In: Negreiros, Carmem; Oliveira, Fátima; Gens, Rosa (Orgs). *Belle époque: crítica, arte e cultura / Organização de Carmem Negreiros, Fátima Oliveira e Rosa Gens* – Rio de Janeiro: LABELLE; São Paulo: Intermeios, Faperj, 2016.
- DO RIO, João (João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto). *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier & C, 1911.
- DO RIO, João. (João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto). *Dentro da noite*. Fundação Biblioteca Nacional. Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: s/d.
- GALINDO, Caetano W. Tradução & ficção. In: Amorim, Lauro Maia; Rodrigues, Cristina Carneiro; Stupiello, Érika Nogueira de Andrade. *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*. SciELO - Editora UNESP. Edição do Kindle. 2018. Não paginado.
- GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GUERINI, Andreia; TORRES, Marie-Helene Catherine; COSTA Walter (orgs.). *Literatura & tradução: textos selecionados de Jose Lambert* – Rio de Janeiro : 7Letras, 2011. 222p. : 21 cm.
- IVO, Lêdo. *João do Rio* – Cadeira 26, ocupante 2, 2ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. Série Essencial - O Rio civiliza-se.
- LANZETTI, Rafael; BESSA, Danielle; GUEDES, Fabiana; DE FREITAS, Rosana e DE MOURA, Vinicius Cruz. Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação. *Revista do ISAT* nº 7, São Gonçalo: 2009.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- MASSAUD, Moisés. *A criação literária: prosa I*. 20ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: vida, paixão e obra*. Rio de Janeiro: 2010.
- WILDE, Oscar. *The complete illustrated stories, plays and poems*. Londres: Chancellor Press, 2002.

## ***Manifesto Transpofágico de Renata Carvalho: O corpo feminino transgressor nos palcos e na história***

Rosangela Fernandes Eleutério<sup>1</sup>

**Resumo:** Renata Carvalho é uma atriz travesti brasileira de 41 anos, que pesquisa, escreve e representa a performance teatral intitulada *Manifesto Transpofágico* (2020). A peça que já foi apresentada em várias cidades do Brasil, ganhou notoriedade também no exterior como França, Chile, Uruguai, Portugal, Londres e Nova York. Foi traduzida e transformada em livro em quatro idiomas: português, inglês, francês e espanhol. A apresentação coloca o corpo travesti em cena, seminu e divide-se em dois momentos: no primeiro a atriz conta a história da travestilidade no Brasil desde o início dos anos 1960, misturando fatos históricos, que bombardeavam os noticiários se interpondo com os momentos pessoais de sua própria vivência e infância, considerando seu nascimento em 1981. No segundo momento a atriz para a peça, desce do palco e interage com o público. Colocando seu corpo protegido apenas por uma calcinha da cor que se confunde com sua pele. Esse é o momento em que as suas narrativas pessoais são confrontadas com o olhar do público, na maioria cisgêneros, que demonstram variadas reações: constrangimento, desconforto, curiosidade, empatia. Porém, o mais importante é que Renata Carvalho expõe no palco teatral a verdade do seu corpo e a história de sua vivência que se assemelha a tantas narrativas de corpos trans femininos no Brasil e desmascara a hipocrisia de cisgêneros que ao mesmo tempo que se chocam, lotam plateias para sentir o fascínio que seu corpo e história inspira.

**Palavras-chave:** História. Feminino. Manifesto. Teatro.

## ***Transpofagic Manifest by Renata Carvalho: the transgressive female body on the stage and in history***

**Abstract:** Renata Carvalho is a Brazilian travesty actress, 41 years old, who search, write, and represent the theatrical performance entitled *Manifest Transpofagic*. The play, which has already been presented in several cities in Brazil, also gained notoriety abroad, such as France, Chile, Uruguay, Portugal, London, and New York. It was translated and turned into a book in four languages: Portuguese, English, French and Spanish. The presentation, the travesty body on stage, half-naked and divided into two moments: in the first, the actress tells the story of transvestitism in Brazil since the beginning of the 1960, mixing historical facts, which bombed the news, interposing with the personal moments of his own experience and childhood, considering his birth in 1981. In the second moment, the actress stops the play, comes down from the stage and interacts with the audience. Putting her body protected only by panties the color the blends with her skin. This is a moment when their personal narratives are confronted with the public gaze, most of them cisgender, who show a variety of reactions: embarrassment, discomfort, curiosity, empathy. However, the most important thing is that Renata Carvalho exposes on the theatrical stage the truth of her body and the story of her experience that is similar to so many narratives of trans female bodies in Brazil and unmasks the hypocrisy of cisgender people who, at the same time they clash, they fill audiences to feel the fascination that their body and history inspire.

**Keywords:** History. Feminine. Manifest, Theatre.

---

<sup>1</sup> Mestra (2018) e Doutoranda em Estudos da Tradução pelo Programa de Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

## Introdução

A narrativa da história de Renata Carvalho atrelada à história da travestilidade em todo o Brasil tem grande impacto social sobretudo na construção psicológica das pessoas sobre o que é ser travesti e/ou transexual. Renata parte da sua perspectiva de mulher trans, mas temos também a questão dos homens transexuais, que diferente das travestis (nome que a atriz reivindica com orgulho como parte de sua identidade). Nesse artigo, me atarei à produção teatral escrita e representada pela atriz conforme foi concebida e encenada, porém há disponível na internet o *site* “ANTRA” (Associação de Travestis e Transexuais), que possui dados atuais sobre a instituição e informações para aqueles que se interessarem pelo tema, desde questões burocráticas, como alterações no registro civil, como espaço para contato diretamente com a necessidade particular de cada usuário.

Voltando para a peça teatral *Manifesto Transpofágico*, pode-se encontrar em plataformas digitais entrevistas com a atriz, que explica em primeira pessoa, como seu texto e performance foi pensada para atrair a atenção do público e humanizar o corpo travesti historicamente demonizado pelo estigma da prostituição, da proliferação da AIDS no início dos anos 1980 e repudiado pela sociedade como corpo sexualizado e doente. Renata Carvalho expõe essa dura e vergonhosa realidade que marca a história de uma sociedade subalterna, sem direitos e cidadania digna, além de mostrar como nos dias de hoje, padrões estereotipados ainda se reproduzem. Ao escrever e encenar seminua ela “rompe” com esse estigma e mostra seu lado mais humano, mais sensível e convida sua plateia a acostumarem-se a olhá-la, que ela, como todas as travestis são seres humanos e devem ser reconhecidos como tais.

As travestis estão em um deslocamento social constante. Tem sua própria cultura, gírias e modo de vida muitas vezes incômodos para uma sociedade heteronormativa, que ainda apenas consegue conceber gênero pelo órgão genital sem aprofundar-se no estudo da psique humana. Dentro desta perspectiva, pode-se atribuir o repúdio às travestis a partir da literatura de Carlo Ginzburg, como em seu livro *Queijos e vermes*. A narrativa que remete à Inquisição do século XVI e conta a história de Domenico Scandella, um moleiro que teve sua voz abafada e suas ideias reprimidas pela Igreja Católica Romana. Assim as travestis são explicitamente silenciadas, escondidas, reprimidas e assassinadas, ainda no XXI. Em nome “dos valores cristãos”, qualquer pessoa que foge às normas designadas pelo seu sexo biológico de nascimento é tratada como uma classe subalterna, destinada à “marginalização” e por outro lado, ao uso de seus corpos como algo utilizável, descartável, como é o caso das travestis em condição de prostituição, que a propósito, é a própria sociedade que as coloca nesse espaço ao tirar direitos e oportunidades de trabalho.



“*Manifesto Transpofágico*” é um grito de basta a essas normas excludentes. Trata-se de se fazer ouvir, reparar o passado na esperança de construir um novo futuro. A peça conta uma meta-história, um trabalho histórico como ele, o manifestante é. A narrativa feita pela voz da própria travesti impõe ao público, que busca o modo como a artista abordará as fontes de exposição e narrativa, as anomalias da documentação e o detalhe revelador foram os aspectos mais excludentes dessa contribuição. O que instiga nesse manifesto são os métodos teatrais escolhidos pela autora e como o texto acompanha sistematicamente as consequências cognitivas dessa escolha. A arte teatral em *Manifesto Transpofágico* é um confronto entre uma realidade inegável e uma ideologia que aos poucos começa a se tornar real, ao menos nos meios artísticos e acadêmicos. As projeções do passado entrelaçadas com as violências do presente passam pelo fazer artístico/literário que ainda provoca estranhamento e até mesmo relutância, porém o engajamento adquirido é inegável e esperançoso. Pois, ainda que haja muitos relatos de experiência, importantíssimos para o conhecimento histórico, abre as portas para a construção da imaginação de personagens humanas, sensíveis e donas de suas próprias narrativas.

### **Da caça às bruxas à caça às travestis: o olhar demonizado para a subjetividade feminina**

Escrever sobre a mulher e sua representação na história tem sido cada vez mais um tema que se abre para diferentes e diversas intersecções. Desde a afirmação de Simone de Beauvoir no início do século XX, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, há muitas discussões que se perpetuam na escrita literária até os dias atuais. Pois afinal, o que nos define como mulher? Nosso corpo? Nossa mente? A maneira como nos expressamos visualmente? A herança cultural feminina (crescer, namorar, casar, ter filhos, cuidar da família...)? Não há resposta que sustente o que é ser mulher, porém há muitas escritoras que desvendam aos poucos as várias facetas do ser feminino, desde a já conhecida mulher branca de classe média, mas também mulheres negras, indígenas, travestis, pessoas não-binárias (que não se identificam com nenhum dos gêneros socialmente impostos) e outras manifestações da sexualidade que parte da perspectiva e performance feminina. Aqui levanto uma pergunta como provocação: qual ser humano está apto/a para questionar e rotular a sexualidade do outro? A resposta de quem se é, cabe a cada um descobrir e jamais por meio de imposições e rótulos, mas sim por identificação afetiva e relação com o mundo que o cerca.

Desde a perspectiva distópica de Margaret Atwood, às escritoras brasileiras como Conceição Evaristo e Djamilia Ribeiro, devemos lembrar da escritora regionalista Rachel

de Queiróz e da modernista Clarice Lispector. Todas trazem versões de mulheres diferentes entre si, quase antagônicas, uma ruptura no fazer literário, mas que se unem em um aspecto comum: a autoafirmação perante a sociedade. A demonstração de força, interior e exterior e todos os aspectos que essa força exige de cada mulher independente de sua cor, raça, origem e nível social. Mulheres são silenciadas desde pequenas, vigiadas, punidas e sempre culpadas, ainda que não sejam.

Cita-se aqui apenas poucos nomes de escritoras literárias, mas é a partir de *O calibã e a bruxa* de Silvia Federici, que torna possível visualizar historicamente como o corpo feminino é perseguido desde a Idade Média ganhando ainda mais força com a imposição do cristianismo. Entre a diversidade de escritoras e versões sobre o feminino, raramente encontramos referências às mulheres transexuais, travestis, seja como escritoras ou como personagens atuantes como protagonistas. Considerando a caça às bruxas de Federici durante a Inquisição, pode-se considerar em pleno século XXI um obscurantismo sobre o corpo travesti e a mulher que ela traz em si.

Silvia Federici faz uma pergunta que ajusta de forma pertinente às travestis e a narrativa atual, e que vem desde 1960, como é mostrado em *Manifesto Transpofágico*:

Como conciliar o retrato que inquisidores e demonólogos pintavam de suas vítimas como todo-poderosas, quase míticas – criaturas do inferno, terroristas, devoradoras de homens, servas do diabo, que enlouquecidas, percorriam os céus em cabos de vassoura -, com as figuras indefesas das mulheres reais que eram acusadas desses crimes e, então, terrivelmente torturadas e queimadas em fogueiras? (FEDERICI, 2019, 70-71)

Essa visão claramente absurda nos tempos atuais era mantida como crenças sagradas pelo imaginário popular sobre as mulheres, que inocentes, temiam a morte constantemente. É nesse ponto histórico que a história de mulheres cisgêneras do passado se cruzam e se “parecem” às travestis e suas vivências da atualidade. O corpo travesti ainda é visto exatamente como Federici descreve sua pergunta: “míticas, criaturas do inferno, servas do diabo” (2019, p. 73), acrescento loucas, perigosas, doentes. O imaginário popular está preso aos preconceitos cristãos que as excluem, desumanizam e lhes atribuem doenças sejam elas de ordem espiritual, físicas e psicológicas. O poder que a igreja exerce no imaginário popular discrimina e jogam na marginalidade milhares de pessoas inocentes, que lutam diariamente para se manterem vivas, além de sofrerem às agressões diárias como desemprego, *bulling*, humilhações, terem sua identidade deslegitimada e, não maioria das vezes, a rejeição da família. Em suma, a travesti é tida como o objecto sem direito a um segundo olhar, para que de fato sua humanidade possa ser reconhecida.

Segundo Carlo Ginzburg, como antropólogo, revela que nos tempos da Inquisição a bruxaria era aceita como adequada. Embora os registros escritos das “confissões” das condenadas não existissem por razões óbvias, a condenação por bruxaria feita por demonólogos era dotada de estereótipos, por exemplo, mulheres de camponeses, ou seja, de áreas rurais, com conhecimento sobre a natureza, o uso de ervas ou de regiões periféricas (1989, 15-18). Essa analogia entre bruxas e travestis tem o objetivo de demonstrar o efeito que uma crença imposta pela igreja pode moldar todo um imaginário social sobre determinado sujeito e/ou cultura.

Em todos os aspectos que azem alusão a perseguição das mulheres rotulando-as como bruxas, há a mesma perseguição e rotulação a respeito das travestis. Geralmente o primeiro contato que se tem com o corpo travesti é de estranhamento, medo, repúdio, exclusão. É necessária uma ruptura do preconceito cisgênero para se abrir ao percebimento da travesti como ser humano e ainda assim há uma certa arrogância, ou melhor, sentimento de superioridade, que cisgêneros usam perante travestis. A igualdade de gêneros ainda é um ideal a ser adquirido, e que felizmente vem se tornando real e próximo.

Tim Ingold (2003) elaborou uma analogia a partir de uma palestra que assistiu onde o palestrante tratava da causa e efeito. Para isso segurou uma pedra e afirmou que se a soltasse ela cairia. A explicação óbvia foi reformulada por Ingold, que ousou repensar que a pedra não cairia se alguém interferisse nesse processo, ou seja, se alguém fosse até ela e a segurasse. Ingold também ousa questionar a lei de Darwin sobre a evolução das espécies, não a contradiz, apenas acrescenta que para algo ou alguém evoluir precisa de interferências do meio social, ajuda externa e condições apropriadas para que as condições favoreçam esse processo.

O mundo muda, evolui, se altera embora quase de forma imperceptível. Mas até mesmo essa desatenção para as mudanças faz parte da evolução da sociedade atual, que para tudo há urgência, uma pressa descontrolada de consumir, adquirir, ser produtivo, algo que muitas vezes pode impedir o olhar para o outro, para as necessidades do próximo. Uma realidade onde cada um é o centro do seu próprio mundo.

A prova disso são as redes sociais, um exemplo, onde todos se esforçam para atrair olhares, popularidade, e embora nem sempre ganhem dinheiro, o número de seguidores é um alimento para egos que mergulhados na ilusão do personagem que criam, esquecem de quem realmente são ou de cultivar o pensamento crítico. Porém, essa mesma ferramenta que aliena, também atrai para questões que antes eram invisíveis, como por exemplo a questão aqui tratada, a transfobia. Em um espaço onde qualquer pessoa pode ter acesso

é possível expor denúncias, levantar questões e expor realidades que antes era privilégio apenas das redes televisivas.

Há uma falta de reconhecimento por parte das mulheres cisgêneras sobre a feminilidade das travestis, embora essa transfobia esteja mascarada pela falsa aceitação. Essa afirmação pode ser sustentada pela pergunta: travesti é mulher por possuir um pênis? Com certeza as respostas cis seriam diversas e gerariam debates, que trariam desde argumentos religiosos até a evolução social, mas a resposta não seria única. Ainda a um percurso à percorrer para esse entendimento e o trabalho artístico de Renata Carvalho é uma das expressões na arte que visa libertar o pensamento social.

### ***Manifesto Transpofágico: um basta ao silenciamento travesti***

Spivak (2010) já faz essa pergunta no título do seu texto: “Pode o subalterno falar?” Essa questão amplamente explorada em seu texto pode ser aplicada no lugar de fala de Renata Carvalho em *Manifesto Transpofágico*, mas também em outros de seus trabalhos onde seu corpo e sua vivência como atriz travesti à limita a falar sempre pelas e somente pelas travestis. Um dos termos criados por Renata na arte é o “*transfake*”. Em referência histórica ao *blackface*, onde atores brancos pintavam as caras para interpretar negros, atores cisgêneros interpretam personagens transexuais em todos em espaços como cinema e teatro. Em entrevista à TV Estadão em 2018, Renata pede que artistas cis parem de interpretar personagens trans por trinta anos e que esses papéis sejam dados a pessoas trans e assim haverá uma mudança significativa na arte e na sociedade em geral.

Renata Carvalho atua no teatro há vinte anos, mas foi em 2017 que ficou nacionalmente famosa ao interpretar a peça *O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu*. A peça foi escrita pela atriz escocesa Jo Clifford e traduzida para o português, que queria que a peça fosse encenada por uma atriz travesti. Renata Carvalho foi selecionada para o papel e logo depois da estreia a peça se tornou polêmica e seu nome estava em todos os meios de comunicação. Houve uma comoção pública e revoltada contra o fato de haver no teatro uma peça que representasse Jesus Cristo como travesti. Mas por quê? A resposta é aquela que foi introduzida no começo desse artigo: a demonização do corpo travesti. Uma travesti não pode ser uma pessoa com sentimentos, com história, com emoções e toda uma subjetividade que nos igualam como seres humanos. Elas estão sempre à margem, excluídas e sexualizadas.

A atriz sofreu ameaças, perseguições virtuais, críticas, censura em várias cidades, além de grande perseguição física e psicológica. As pessoas, não por coincidência,

aquelas que não frequentam o teatro e provavelmente não assistiram à peça, bravejaram raivosamente contra a “infâmia” de Jesus ser interpretado por uma atriz travesti. A verdade é que essa raiva contra a “blasfêmia” cometida pela representação da personagem nunca ocorreu. *O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu* não é uma paródia da Bíblia, tampouco uma blasfêmia. O texto respeita todas as passagens bíblicas, enfatiza o amor entre as pessoas, respeita a fé cristã e convida o público à confraternização e empatia. Esse fato também trouxe a simpatia de grande parte de um outro público, que vê na atriz uma mulher corajosa e talentosa.

Em resposta a essas agressões, segundo Wagner Schwartz, Renata e outros três artistas, Elisabete Finger, Maikon k e Wagner Schwartz se juntam para uma reflexão dos ataques sofridos<sup>2</sup>. Tomando como ponto de partida um dos ícones da história da arte, revelam como uma obra pode ser utilizada em diferentes narrativas ao longo do tempo, incitando as mais diversas reações, espelhando os fatos e absurdos de nossas sociedades. A peça é provocativa ao fazer relação às críticas que a obra *Mona Lisa* recebeu em sua época de concepção em 1503 com os ataques que os artistas receberam entre 2017 e 2018.

De certa forma esses fatos aparentam um mundo que não evolui, apenas gira em rotação constante repetindo discursos que acreditamos terem sido superados, mas basta uma interferência, como foi apontada por Ingold (2003) para que se perceba um retrocesso. Porém, esse termo “retrocesso” pode não ser apropriado, pois o que há na realidade é um desconforto por terem pessoas (artistas), que ousam interferirem nas estruturas impostas há décadas e mudar é um ato sempre doloroso. Principalmente quando implica mudar as próprias crenças, que antes eram tidas como verdades absolutas.

*Manifesto Transpofágico* é uma peça autoral de Renata Carvalho. A narrativa do corpo travesti é encenado, revivido e contém muito impacto emocional sobre sua plateia, pois a linguagem, as expressões corporais e faciais da atriz, sua nudez e a própria história da travestilidade no Brasil traz temas sensíveis como assassinato, aids, exílio, prostituição, suicídio, marginalidade, abandono familiar, entre outros temas subliminares que podem causar efeitos inesperados em seu público. É um manifesto, e como qualquer manifesto carrega uma carga de reivindicação social. Renata se expressa de forma incisiva e corajosa, pois após a repercussão de *Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu*, o manifesto se tornou ainda mais necessário para contribuir com a humanização das travestis.

---

<sup>2</sup> Os quatro artistas estiveram envolvidos em trabalhos artísticos polêmicos, que geraram discussões e inconformidades nas redes sociais. Esses trabalhos podem ser encontrados facilmente em reportagens na internet.

O manifesto de Renata é praticamente uma exposição didática, nota-se pelas suas primeiras palavras ao abrir o espetáculo

O meu corpo (TRAVESTI) sempre chega antes, na frente, como um muro, um *outdoor* ou um letreiro piscante, independentemente de quem eu seja ou do que eu faça, mesmo eu existindo a partir de 1981, com impressões digitais únicas, RG tal, CPF tal, certidão de nascimento e não importa o nome escrito. (CARVALHO, 2022, p. 03)

Essas são suas palavras de apresentação, a seguir conta a história de sua infância e relação com os pais. Na década de 1980, quando ainda era criança o espaço familiar que deveria ser acolhedor era para Renata um lugar de deslocamento e desde muito cedo, ainda sem entender, sua intuição foi direcionada que ali não era o seu lugar. Que sua singularidade era única, porém negativa. Então pensa-se como essa negatividade pode ter impacto em um menino pequeno, sensível com menos de nove anos de idade? Como um menino que não se compreende como menino deve ter vivido momentos de horrores psicológicos e de abandono na infância? Ainda que essas perguntas não estejam no texto ou na encenação, essas perguntas nos são inerentes, pois nenhuma travesti nasceu adulta, de silicone e marginalizada socialmente. Como qualquer pessoa, a travesti também já foi criança, também foi gerada em um útero materno.

Na sequência Renata permanece falando sobre seu corpo, que é o tema central da peça e da discussão, pois não é possível esconder quem se é, e quando se é travesti, a revelação pode ser brutal como a própria atriz afirma

Meu corpo é a minha jaula (TRAVESTI), minha cela, (TRAVESTI) desde quando eu não sabia que o era, nem o que representaria tê-lo, as pessoas que foram me gritando, (letreiro pisca a cada repetição da palavra) gritando, gritando, gritando, gritando, gritando, gritando, gritando... (CARVALHO, 2022, p. 03)

O percebimento travesti não é uma escolha, assim como não se escolhe como ou onde se nasce. Perceber-se é como nascer, mas ao contrário. Perceber-se é nascer para dentro de si e essa pode ser uma experiência tão dolorosa quanto o parto. A peça continua com a afirmação “eu sou uma travesti”. Renata reafirma a palavra várias vezes com o intuito de que o público se familiarize. Ela desmistifica a carga negativa relacionada a história que a palavra traz em si, para continuar a história, que ela nomina como “trans-

cestralidade”, sustentada por uma citação de Guimarães Rosa: “muita coisa importante falta nome” (2021, p. 102).

E para falar da transcestralidade deste corpo, eu preciso passar pela minha história, ou pelas minhas histórias, ou nossas histórias. A maioria é igual, as histórias mudam às vezes, quase sempre, só o lugar, o tempo, a idade talvez, mas somos feitas de uma dramaturgia de histórias repetitivas, ou talvez os dramaturgos sejam preguiçosos ou satíricos demais. (CARVALHO, 2022, p. 04)

A apresentação segue nesse ritmo, às vezes agressivo, às vezes mais suave e delicado, oscila entre a narrativa histórica, de si como parte da história e parte para uma experiência e interação com o público, corpo a corpo, trocando experiências de forma mais próxima e pessoal. Renata Carvalho é dotada de carisma e bondade e logo o público, aqueles que nunca tiveram alguma relação afetiva com uma travesti, se sentem relutantes em ter seu corpo tão próximo ao dela, que faz seu monólogo circulando apenas de calcinha entre a plateia, mas aos poucos vão relaxando e a peça se encerra como cumprida a missão de todas as travestis, a de que são humanas e como pessoas que merecem viver e amar como todas e todos.

## Conclusão

Desde a concepção edipiana do teatro, a tragédia como um todo revela, conforme vimos, a dimensão pessoal e histórica do corpo travesti cercada de mistérios. Em vários momentos da apresentação, Renata pergunta: “alguém já tocou o corpo de uma travesti?” (fica implícito que a pergunta não tem conotação sexual). E ainda caminhando pergunta: “Alguém gostaria de me tocar?” E nessa pergunta enfatiza estar à disposição de qualquer pessoa que queira sentir as formas do silicone de seus seios e de suas nádegas. Perante um público (na maioria das vezes) intimidados, oferece então suas mãos, seus braços (e abraços) e essa experiência do convite, que na verdade é uma postura afetiva, porém social e política, suscita a participação do público em compartilhar experiências, fazer perguntas e aos poucos, irem se aproximando do desconhecido.

*Manifesto Transpofágico* é como todo manifesto. Uma forma de trazer à público o que é preciso que todos saibam. Renata Carvalho nasceu e cresceu em Santos (SP), é atriz, intelectual, roteirista, militante, gosta de ler e passear com sua cachorra Elke. Gosta de ler, dançar, viajar, sabe ouvir as amigas, se apaixona às vezes, ah!, e é travesti. Mas pouco importa porque a primeira coisa que veem quando ela chega é seu corpo travesti.

Quando na verdade, ser travesti é apenas uma das coisas que uma pessoa pode ser. Por essa razão o manifesto se faz necessário. Por esse motivo a representação da peça escrita e encenada por ela deve ser apresentada em todo o país, assim como está sendo exportada para a Europa. O Brasil enfrenta períodos nefastos e a melhor maneira de superar a onda do medo que atinge os brasileiros é através da voz, do manifesto de cada um, de tirar a camisa e mostrar o peito nu e dizer: “me toquem”, “eu amo você desconhecido semelhante”, “eu não tenho medo de você”. Nosso manifesto é que todos e todas merecem amor, acolhimento e respeito.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2020.

CARVALHO, Renata. *Manifesto Transpofágico*. São Paulo: Editora Casa 1, 2022.

FEDERECI, Silvia. *O calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017. Tradução Coletivo Sicorax

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Editora Companhia de Bolso, 2006. Tradução de Maria Bethânia Amoroso

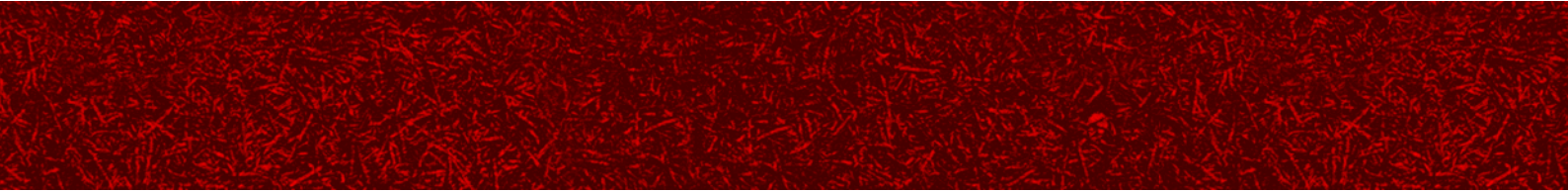
ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Companhia de Bolso, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa.

SILVA, Regina Coeli Machado e. “A Teoria da pessoa de Tim Ingold: mudança ou continuidade nas representações ocidentais e nos conceitos antropológicos? *Espaço Aberto*. Horiz. Anropol. 17 (35). Jun 2011 <https://doi.org/10.1590/S0104-71832011000100012>



**ENSAIOS**





## A arte da crítica: o que faço quando crítico?

Luiz Zanin<sup>1</sup>

### Uma reflexão sobre o papel da crítica.

A pergunta acima não é de fácil resposta. A princípio, digo assim: não sei. Mas posso pensar a respeito. Ou posso parafrasear Santo Agostinho quando lhe perguntavam sobre o tempo. “Se não me perguntam, eu sei; se perguntam, deixo de saber”.

Outro dia participei de um encontro de críticos. Havia jovens, intermediários e veteranos. Um deles disse que se alguém fizesse a clássica pergunta sobre qual seria a “função da crítica” ficaríamos dias e dias ali discutindo sem chegar a qualquer conclusão. De fato. Lembrei aos colegas que havia outra pergunta, tão incômoda como essa: “Por que a filosofia?”. E me lembro que um filósofo, Maurice Merleau-Ponty, respondeu mais ou menos da seguinte maneira: serve para não dar assentimentos sem os considerandos.

Ou seja, a filosofia é uma espécie de anti-lacração. Precisamos percorrer todas as etapas do raciocínio para debater uma ideia, antes de chegarmos (ou não) a alguma conclusão, ainda que provisória. Não bastam frases de efeito, ou iluminações súbitas. Vale o pensamento, com todo o seu trabalho.

Seguindo por aí, a crítica aparece como dependente de uma ferramenta incontornável - a linguagem, com seu alcance e limitações. Daí que, segundo uma anedota que já contei em outra parte desta arte da crítica, o crítico só chega a um “julgamento” sobre um filme depois de ter escrito sobre ele.

Claro, assim que estamos vendo um filme pela primeira vez, experimentamos as sensações e impressões e linhas de pensamento que ele nos provoca. Tédio, emoção, raiva, empatia, alegria e tristeza. Sensações, mas também pensamentos, fluxos erráticos de ideias, nem sempre conectadas à obra. São, por assim dizer, concomitantes ao ato mesmo de estar numa sala de cinema (ou em casa, diante de uma tela) assistindo a um filme.

O processo posterior é diferente. Quando vamos escrever sobre o filme que vimos, já não é sobre ele que nos debruçamos, mas sobre a memória que ele nos deixou, com todas as imperfeições (e criatividade) de que é capaz essa função.

---

<sup>1</sup> Crítico de cinema, escreve em “O Estado de São Paulo”

Além disso, sobre essa memória do filme, sobre essa espécie de “resto diurno” (para utilizar a expressão de Freud a respeito do material de construção dos sonhos”, aplicamos a linguagem. As palavras. Ou seja, o nosso estoque linguístico, com seus buracos, conexões naturais ou arbitrárias, conceitos e preconceitos. Esse pudim de linguagem que nos fornece os materiais de construção para elaborarmos o texto sobre o filme que já vimos.

Dispomos, repito, não do filme em si, mas do seu resto de memória. O pior (ou melhor), talvez, é que, elaborando com nossa linguagem sobre essa memória, terminamos por modificá-la de alguma forma. E é nessa elaboração segunda que chegamos a alguma conclusão sobre essa obra que um dia vimos, na tela, em estado nascente.

Daí ser inevitável colocarmos muito de nós naquilo que escrevemos sobre a obra alheia. De certa forma, a crítica é uma espécie de apropriação. Realmente tomamos como nosso o filme alheio, assim como o quadro, a música, o livro.

Por isso, Oscar Wilde dizia simplesmente: “Toda crítica é uma autobiografia”. A afirmação está em seu ensaio *O crítico como artista*.

O enciclopedista Denis Diderot teve sua biografia traduzida em português por José Geraldo Couto. No livro de Andrew S. Curran, há um trecho assim: “Ele (Diderot) acabou por perceber que a melhor maneira de escrever sobre arte não era simplesmente descrever ou avaliar a pintura à sua frente, mas aproveitar o tempo para ter uma conversa consigo mesmo.”

Posso acrescentar outra citação, essa mais contemporânea: “A meta de todo comentário sobre arte agora deveria tornar obras de arte - e, por analogia, nossa própria experiência - mais real para nós, e não menor.” (Susan Sontag, *Contra a Interpretação*).

São ideias instigantes, ou mesmo paradoxais, que precisam ser debatidas. Se de fato colocamos muito de nós mesmos nas obras sobre as quais escrevemos, como fazer para escapar ao arbitrário? Ou seja, ver, nessas obras, algo que não está nela, mas apenas em nós? Se nos deixarmos levar por esta ideia um tanto impressionista, como faremos para levar em conta a materialidade da obra? Como nos dispensarmos de buscar algum grau de “objetividade” em relação à obra?

Em particular, como estabelecermos uma boa distância entre nós e a obra? Como fazer para fascinar-nos por ela e não por nós mesmos, assim transformando o ato crítico em puro exercício narcísico?

(Work in progress. Continua)

Leia a série completa de *A arte da crítica*

## História, mito e rito

Aurora F. Bernardini<sup>1</sup>

### I História: os “Minas” do Maranhão

Sabe-se que entre os povos da raça negra introduzidos no Brasil (Minas, Bahia, Pernambuco, Maranhão) existiam os assim chamados “Minas” que se dividiam em Ashantis, Nagôs, Santés e Malys ou Jeje (Ewe ou ainda Eoué, de acordo com um ou outro pesquisador. *Stricto sensu*, Minas são os negros da Costa de Ouro, Fanti-Ashanti, que receberam esta denominação talvez devido ao Forte de Elmina ou de São Jorge da Mina<sup>2</sup>, que se tornara o principal empório de escravos sob os portugueses. O termo, porém, passou a designar todos os negros sudaneses que foram embarcados naquele porto para o Brasil. Em particular, os Minas do Maranhão, sobre os quais versa a primeira parte desta comunicação, são negros Jejes, de proveniência deameana, trazidos ao Brasil “de contrabando”, numa época em que a escravatura já estava proibida pelos acordos entre Inglaterra e Portugal ou, quem sabe, mesmo antes. Uma das mais precisas e legítimas descrições da casa Grande das Minas é, sem dúvida, a que devemos a Josué Montello, em seu romance histórico-social *Os tambores de São Luís*<sup>3</sup>, que me permito transcrever aqui:

A Casa é baixa, rente à calçada da rua, e já deve ir a caminho de dois séculos. Não se sabe dizer ao certo quanto foi construída. Nada existe sobre as suas origens nos papéis da municipalidade. O Dr. César Marques no seu prestimoso *Dicionário Histórico-Geográfico da Província do Maranhão*, publicado em 1870, silencia sobre ela. Quem desce a rua sinuosa, na direção do centro da cidade, depois de passar pela Igreja de São Pantaleão, vê um bando de construções primitivas, todas acachapadas, com beiras salientes e batentes de cantaria. Para identificar a casa Grande das Minas, não é preciso quebrar a cabeça. De dia, ali por perto, qualquer pessoa dirá onde ela fica; de noite, bastará guiar-se pelo bater dos tambores. Lê-se em João Francisco Lisboa que, ao lado da igreja primitiva, que domina a cidade com suas torres caiadas, agregaram-se umas casinhas agachadas e baixas. Estas, pelo visto, serviram de modelo às que se foram erguendo nos arredores, pelo tempo adiante, com as mesmas linhas toscas. A despeito dessa simplicidade desataviada,

<sup>1</sup> Aurora Fornoni Bernardini é professora de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Em Eomira (Gama) há o Forte de São Jorge, construído pelos portugueses em 1472 e tomado pelos holandeses em 1637.

<sup>3</sup> Livraria José Olympio Editora, Mec., Rio de Janeiro, 1975.

todas elas conservam certo ar de pobreza decente. Em contraste com o casario e azulejos de patriciado maranhense, na Rua do Sol, na Rua dos Remédios, na Rua da Palma, na Rua de Nazaré, ou na Rua Formosa, as moradias de São Pantaleão têm a singeleza das residências de arrabalde. Em verdade, situam-se no perímetro urbano de São Luís, uma junto das outras como se a protegerem mutuamente contra as transformações por que vem passando a cidade.

A Casa Grande das Minas, ou, simplesmente, Casa das Minas, tem outra peculiaridade, que ajuda a reconhecê-la: fica de esquina, parecendo descer ladeira abaixo, no pedaço de rua a que deu nome: Beco das Minas. Antigamente encontrávamos junto à sua porta em leque, do lado de São Pantaleão, uma preta de cabeça branca, com um sortido tabuleiro de frutas maranhenses: bacuris, guabiravas, murici, cajazinhas, ingás, mangas-de-cheiro, pitombas, sapotis, graviolas e mesmo maria-pretinha e camapu, que os meninos de hoje não chegaram a conhecer. Pela manhã, nos dias comuns, e à noite, nos dias de festa, havia ao lado do tabuleiro uma panela de barro com a juçara fresca ou o mingau de milho, que o próprio vento da rua anunciava e oferecia. No rodar do tempo, a casa não mudou.”

Segundo Sérgio Figueiredo Ferretti, na sua Dissertação de Mestrado que denominou *Querebentam de Zamadonu – um estudo de Antropologia da Religião da Casa das Minas*<sup>4</sup>, a Casa das Minas de São Luís do Maranhão teria sido fundada por africanos Jejes chegados ao Brasil após 1831 para ali cultuar numerosas pessoas da família Real de Abomay, a partir das assim chamadas “pedras de assentamento”, trazidas da África pelos fundadores, que eram escondidas no *pegi* ou quarto dos segredos e que tinham a propriedade de fazer com que os *voduns* invocados baixassem.

Além da Casa das Minas, só a casa de Nagô, no Brasil, é a única que possui tais pedras de assentamento. O culto organizou-se em volta da liderança feminina, *vodunsi-he* (mães), segundo rituais variados que foram objeto de pesquisas nacionais e internacionais, principalmente na década de 40. Os rituais consistem principalmente no preparo e realização de *feitorias* (preparação de filhas completas) também chamadas *barcos* e, costumeiramente, na preparação de festas em várias finalidades (homenagem, invocação e propiciação de diferentes divindades), havendo comidas, beberagens, vestes, cânticos, danças, transe e obrigações próprias.

O parentesco entre os membros do grupo e o parentesco entre as divindades cultuadas, que se agrupam em “famílias” com características próprias, constitui uma das estruturas básicas de sua organização. O grupo preserva denominações e características de umas sessenta divindades *daomeanas*, mas evita comentar seus nomes e mitos que constituem o segredo que as mães de terreiro passam apenas às sucessoras.

---

<sup>4</sup> *Querebentam de Zamadonu – um estudo de Antropologia da Religião da Casa das Minas* – Natal, 1983, Dissertação de Mestrado (cf. Bibliografia).

De acordo com Basil Davidson, em sua obra *The African Past*, o antigo reino de Daomé, transformado numa possessão da França e recentemente constituindo uma das repúblicas Africanas, teve a origem seguinte:

A criação do reino de Daomé é a história que melhor se conhece. Na África oriental as culturas da Idade do Ferro que teriam produzido colônias, como a de Engaruka, sofreram devastadoras invasões dos Nômade do Norte. Os portugueses haviam destruído o comércio do Oceano Índico. Os Boers haviam investido do Cabo da Boa Esperança abrindo caminho para a conquista dos europeus.

No começo do século XIX havia na Costa dos Escravos, entre Porto Novo e Pequeno Popo, os estados de Savi ou Whydah, sobre a costa mesmo, e de Ardra, ao interior de Ahada, e, enfim o de Porto Novo. Entre 1600 e 1685 uma força armada deixou Ardra e avançou para o norte, hoje Adomey, que constituía o reino de Daomé (hoje República, a partir de 1960, com 112.000 K e capital em Porto Novo), fundado por uma tribo dos Ewes.

O primeiro rei da nova dinastia (1825) edificou seu palácio sobre o corpo do último rei dos Estados costeiros precedentes, que até então se reservavam o direito de serem intermediários do tráfico com os europeus. O reino de Daomé se estabeleceu na costa, tendo sido seus últimos reis, antes da colonização francesa: Ghezo, Glélé, Gbihanzim (1818-1849). O reino deles se estendia desde Savalou à costa, e desde Koufu a Onémé. Caracterizava-se por uma organização militar bastante severa, palácios edificadas com muros ornados de baixo-relevos de terra.<sup>5</sup>

Pierre Verger, no estudo intitulado *Le culte des voudoun d'Abomey aurait-il été apporté à Saint Louis de Maranhão par la mère du Roi Ghèzo?*, sugere a época em que teria havido o transplante da África para o Brasil do grupo escravo que se estabeleceu em São Luís. Judith Gleazon, em seu trabalho *Agotime, her legend*<sup>6</sup>, daria o nome de mãe de Ghezo a Agotime (corroborando a Tese de Verger), vendida como escrava pelo rei Adadozã, que teria fundado no Brasil o culto do grande vodum Zomadone, rei das águas, desde Salvador e São Luís do Maranhão. Zomadone, o mais velho dos voduns, é assim descrito por Pierre Verger:

Akaba, Rei do Daomé, teve um filho anormal. A prenhez da rainha Konandé fora penosa e agitada, manifestando-se duas vezes nas costas, duas vezes no peito, duas vezes nada tivera; dois ou três dias depois lá estava ela prenhe de novo. A parteira fugiu, espavorida, assim que a criança, Zomadone, veio ao mundo, porque tinha seis olhos, dois sobre a fronte, dois atrás da cabeça, e dois sobre o peito. Tinha dentes, cabelos e barba e, desde nascido, se pusera a andar e a falar; além disso, nascera

---

<sup>5</sup> Davidson:1964, p. 19.

<sup>6</sup> Grossman: 1970.

com ‘um tumor sobre as nádegas que ele arrastava – no dia seguinte, ele entrava nesse tumor, desaparecia e rolava no chão como um balão e declarava que era Zomodone; no dia seguinte se transformava num grande pássaro que pescava peixes à beira de um pântano e cantava, dizendo-se filho de Akaba e, logo a seguir, voltava a ser homem. A gente estava muito surpresa ante essas manifestações. Desaparecia, então, mas um caçador o encontrava à beira de um pântano, e estava dizendo-se filho de Akaba, chamado Zomadone. Pouco depois a gente o ouvia cantar à margem de uma ribeira e o ouvia também à margem de uma fonte. Akaba mandava procurá-lo mas, embora o ouvissem, não o encontravam em nenhum lugar. Se ele cantava na ribeira, os que vinham apanhar água lhe ouviam as canções e ao mesmo tempo, n’água e no ar, e a gente não lhe não sabia o que fazer. Akaba, inutilmente, o procurava.<sup>7</sup>

Veja-se agora como é visto Zomadonu no culto da Casa das Minas. Zomadonu – dono da casa, chefe de uma família ou linhagem do clã de Davice. Foi o vodum protetor da fundadora e das primeiras mães. Veio nelas para organizar a casa. Para se começar qualquer festa, tem que se começar com ele. É o que abre as portas. E também chamado Babanatô e tem outros nomes em jeje, que aparecem em vários de seus cânticos, mas que não se costuma revelar. A chefe ou mãe recebe ordens dele, que é o dono da casa. As dançantes dizem que não sabem a história dele, e sabem apenas que é um rei, filho de outro rei. Não ouviram falar das mulheres dele, mas sabem que teve quatro filhos, que são toquens. Dois são gêmeos: Toçá e Tocê. Teve ainda Jogoroboçu ou Boçu e Apoji. Nogono Toçá é considerado o mais velho e o mais levado, que gosta de fazer brincadeiras. É o mais querido, também, e o protegido do pai. É o guia dos voduns da casa, o que abre o culto. Entre suas filhas estava D. Torquata, mãe de D. Joana, que era de Codó, tinha várias parentas dançantes e tocadores e morreu em 1924. Outra de suas filhas foi Locádia, que chefiou a casa após a morte de mãe Andresa, até morrer em 1970. Tocé foi carregado por D. Medússia, gonjaí falecida cega em 1977. Toçá e Tocé são comemorados no dia de Cosme e Damião. Jogoroboçu é carregado atualmente por D. Enedina de Oliveira que teve várias irmãs dançantes. Vive no Rio desde 1954 e dançou em 1952. D. Enedina contou que sua bisavô era cambinda e foi apanhada na África com um lenço vermelho acenando por pessoas de um navio e que sua mãe, D. Felipa, era filha do Barão de Itapari.

O pai de Zomadonu é Accicinacaba ou Coicinacaba. Costa Eduardo (1948: 77)<sup>8</sup> considera que Coicinacaba parece ser um nome composto de Koisí e Akaba, em que Koisí seria um nome privado. Foi Zamadonu quem ensinou os daomeanos a realizar ceri-

<sup>7</sup> Textos citados nas referências bibliográficas como N.P. *op. cit.* p. 107

<sup>8</sup> Otávio da Costa Eduardo, antropólogo paulista defendeu sua tese (até a redação do presente, não publicada) nos EUA, em 1948, sob a orientação de Herskovits M. que o menciona em seu livro.



mônias aos ancestrais, que lhes revelou os deuses do céu, da terra, das águas e do trovão e lhes ensinou os 766 cânticos para serem cantados nas cerimônias dos ancestrais. ( apud Herskovits, 1967: p. 223-231).

O pessoal da casa das Minas diz que Zomadonu é normal. D. Denis diz que já viu várias vezes, que ele é escuro e usa túnica com um torso branco ou roupa africana estampada. Euclides diz que para os fanti, Zomadonu é defeituoso e é o rei das águas.

A festa de Zomadonu na Casa das Minas é no dia primeiro do ano. Era neste dia que se realizava a festa de pagamento aos tocadores. Zomadonu não tem vindo nas filhas há uns vinte anos. A última que o carregava foi D. Andaí, falecida em inícios dos anos 1960. D. Romana também o carregava e ele tinha outras filhas. Zomafonu é o dono de um dos tambores grandes da casa e do ferro “gan” que acompanha os cânticos. Ele tem vários cânticos, uns de chegada, outro que se refere às fundadoras, outro em que pede os chinelos, “afopá”, a toalha – “trogonu”, a bengala – “adrobô”, o pano de ombro, o rosário e todas as suas diversas insígnias. As filhas atuais esperam que brevemente ele escolha uma nova dançante, que não pode ser qualquer pessoa sem juízo, qualquer “negrinha”, e que essa filha venha a assumir futuramente muitos encargos importantes. (Apud Figueiredo Ferretti, 1983: pp. 85, 86)

É claro que não existe a hipótese de uma transposição direta dos antigos mitos daomeanos à religião da Casa das Minas. Há vestígios deles nos rituais do culto. Mas são vestígios fragmentários, recolhidos com paciência de iniciado por Figueiredo Ferretti, em seu longo estágio, que tentaremos delinear, para depois, num esboço de síntese teórico-comparativa, comentar à luz das mais conhecidas poéticas do mito.

Cada mãe-de-terreiro realiza um único barco na vida. A iniciação dá-se durante um complexo ritual que dura várias semanas (40 dias) em que as *vodunsi* passam vários dias no *pegi*, tomando remédios para os olhos, a boca e os ouvidos, recebem a imposição das mãos por parte das *gonjais*, maceram-se em banhos especiais durante a madrugada e terminam sua feitoria recebendo cada qual seu vodum. Citemos, como exemplo, o barco em que Mãe Andresa foi preparada:

“Segundo informações de D. Dinis, o barco em que Mae Andressa foi preparada, talvez por volta de 1895, teria sido formado pelas seguintes filhas, cujos nomes aparecem também em Nunes Pereira (1979):

Nº	Vodunsi	Vodum
01	Norberta	Bedigá
02	Virgilina	Boçucó

03	Antonina	Azacá
04	Tereza	Daco
05	Benedita	Lepon
06	Leocádia	Toçá
07	Cecília	Bedigá
08	Maria Quirina	Doçu
09	Francisca Adriana	Doçu
10	Maria do Carmo	Ajautó
11	Dadá (Andresinha)	Borutoi
12	Adresa	Poliboji

A gestão de Mãe Andresa (1914-1954) foi a mais famosa, e a descrita por Nunes Pereira em seu livro *A casa das Minas*. Vinte anos após a morte de Mãe Andresa, muitas dançantes mudaram-se para o Rio de Janeiro ou São Paulo, no intenso surto migratório para o sul, motivado, em grande parte, pelo fechamento de fábricas de tecidos (1950-1960), onde as dançantes trabalhavam. Com isso, a Casa das Minas empobreceu. Mãe Amância, que durante sua gestão realizou festas importantes, como a da limpeza da casa, dos cachorros e do divino, foi, no fim da vida, acusada de ter cedido objetos fundamentais para o Museu Histórico artístico do Maranhão, em troca de benefícios para a casa, que estava desabando. Aqui está a lista dos objetos:

Em troca da ajuda recebida, D. Amância doou ao Museu os seguintes objetos: toalha bordada de se receber vodum, camisa bordada, travesseiro de renda, lenço de homem, lenço de mulher, anágua, par de chinelos, suporte de cachimbo longo, bengala de dança, pulseira (dalsa) de coral, pulseira de búzios, manta de missanga das tobossi, rosário de culto, ferro (gan), vareta de madeira (aguidavi), uma cabaça, um tambor grande, estrela de Salomão, pequena imagem de Cosme e Damião em madeira.

Mãe Amânica, que bebia e ameaçava “botar tudo na maré”, morreu com um tumor interno, consequência de uma guerra de Santo após o episódio em que, numa missa de sétimo dia, um padre estrangeiro acusou a Casa das Minas de praticar a “religião do demônio”. Hoje existe o estatuto da Irmandade da Casa das Minas publicado do Diário Oficial de 20/02/1980, que permite definitivamente a participação na associação a “pessoas amigas”.

## II Mito, segundo Meletínski<sup>9</sup>

No século XX está definitivamente consolidada a consciência de que o mito é um princípio criativo eternamente vivo. Seja ele aproximado ao ritual, à psicologia, à arte, à ideologia, à natureza, conforme a escola e o momento, não há dúvida de que ele é um conceito central na teoria da cultura universal.

Se a etnologia clássica do século XIX queria ver no mito a tentativa pré(anti)científica de explicação do mundo (o mito seria então qualquer juízo que surge independentemente da experiência e que não coincide com os resultados da verificação), Boas, pai da etnologia americana do século XX, asseverava que a associação primitiva, emocional, simbólica, compensatória e heterogênea não era tão diferente do mecanismo que caracteriza até hoje a civilização europeia: a insuficiência lógica do pensamento (primitivo ou não) deve-se à natureza das ideias tradicionais às quais se associa qualquer percepção nova. Mitos, costumes e rituais forma-se muitas vezes como resultado de um processo inconsciente e automatizado.

A questão da prioridade do ritual sobre o mito é controversa até hoje. Ela teve em Frazer seu grande defensor (*The Golden Bough*), que opôs a magia ao animismo dos povos primitivos, enquanto etapa anterior orientada para forças impessoais e consistindo em associações por semelhança homeopática e contiguidade (contagio). Da magia Frazer deduziu quase que totalmente o totemismo, os sacrifícios, os cultos calendáricos. Só que, transformando a magia em princípio ativo, acabou dando ênfase excessiva ao ritualismo e subestimando o aspecto cognitivo e conteudístico da mitologia e unindo num único todo gêneros ou fenômenos diferentes.

Já Lévi-Strauss considera-a semelhante à clássica situação do ovo e da galinha (o que há é uma relação sincrética entre mito e rito), mas reconhece ao ritual o caráter primário, pois, contrariando o mito, procura imitar a continuidade do fluxo da vida.

Há casos em que o mito é irredutível ao rito, e vice-versa, mas não há dúvida, e Malinóvski observou muito bem (*Mito e Psicologia Primitiva*), que existe uma unidade interior (funcionalidade) entre mito, rito e função prática comum. Em suas teses, que também contrariam a visão da etnologia clássica do século XIX, ele defende a posição de que na sociedade arcaica onde o mito ainda não se tornou resquício, ele não é um mero meio de explicação anti-ou pré-científico do mundo, mas um meio de manutenção da continuidade da cultura tribal, codificando o pensamento, propondo regras de comportamento (ritos),

---

<sup>9</sup> Sintetizamos aqui conceitos e referências a partir do livro de Meletínski, E. *A poética do Mito*

mantendo a ordem cósmica e social. Sobretudo, e com isso ele se aproxima da *differentia specifica* entre mito e literatura, o mito é vivido pelos povos primitivos como escritura sagrada verbal que influencia o destino do homem. Esta “escritura sagrada verbal” seria uma forma elementar de religião, retoma por sua vez Durkheim (*As Formas Elementares da Vida Religiosa* e *O Sistema Totêmico na Austrália*), forma essa que ele não faz remontar para o culto dos elementos cósmicos ou dos espíritos domésticos (ou para a magia), mas *para o totemismo*. Ele acha que o clã é precisamente quem constitui o princípio totêmico, porém princípio hipostasiado pela imaginação em forma de variedades vegetais e animais que servem de totem e que esse princípio modela a organização tribal, sacraliza um modelo de universo *em que todas as partes do universo pertencem ao modelo*.

Estas descobertas, além de serem relevantes para o caso em tela (cf., quanto ao totemismo, a história mítica de Daomé em que o remoto ancestral dos reis remonta a uma pantera, N.P. :114, citando Montserrat Palau Marti<sup>10</sup>), também referem-se à relação entre mito/obra de arte literária: a função das metáforas e dos símbolos. Se para o ser primitivo *uma parte* emblemática do ser sagrado suscita os mesmos sentimentos que o *todo*, numa obra de arte coesa também qualquer parte deve ser microcosmo do todo. Disso decorre a seguinte consideração em paralelo: se o mito e cada parte do mito são vividos pelos povos primitivos como realidade, *uma vez aceitas as regras do jogo*, uma obra literária também passa a ser vivida, pelo leitor, como “realidade”. Só que em lugar de ser uma realidade concreta, tal como a vista no mito pelo homem primitivo, será uma realidade “ficta”, de segundo, terceiro grau, etc., conforme distância em termos de verossimilhança, pluralidade, etc. que nela reconhece ou não o fruidor.

O fato é que o homem ocidental moderno, embora crédulo e supersticioso – repara Lévi-Brühl em *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* – diferencia o natural do sobrenatural, enquanto o selvagem tem uma consciência mística, crê no mito enquanto objeto de fé e seu pensamento é impermeável à experiência na medida em que, no mito,

---

<sup>10</sup> Segundo Montserrat Palau Marti a história mítica de Daomé quer que o remoto ancestral dos reis tenha sido uma pantera Agasu que apareceu primeiramente na região de Sado. Uma filha do rei de Sado era casada no clã de Alighonouvi Wasanu, cujos descendentes ainda habitam a aldeia de Wasa, perto de Abomé: um dia em que ela se achava no mato, a pantera macho, chamada Agasu, se uniu intimamente a ela. Nove meses depois nasceu um menino cuja origem não foi explicada. Alguns anos mais tarde o filho da pantera aspirou ao trono de Sado, mas sua pretensão foi considerada inadmissível, pois ele fundava seus direitos na linha materna, contrariando o costume. Mais tarde os filhos de Agasu retornaram à luta que culminou com a morte do rei de Sado. As “Agasuvi” (filhos de Agasu) tiveram que exilar-se. Partindo para o leste chegaram a Aizonutomé, o país de Aizo cuja principal divindade era Ayda.

Em contato com a cultura ocidental, o mito de Agasu se cristalizou. Agasu não é senão o filho espiritual da pantera; a esposa do rei Sado o descobre como um pequeno Jesus no berço e o adota.

Essas aberrações, diz N.P., aparecem na mitologia e na história do império incaico, tanto entre as divindades do Deus Sol quanto entre os fiéis do culto, visto que não eram menos intensas que na África as manifestações desordenadas e segmentadas do erotismo. (*apud* N.P, p. 63)

focaliza os elementos místicos. (Só mais tarde, e não por Lévi-Brühl, será reconhecido o sentido intelectual das originais operações mentais mitológicas e os seus resultados cognitivos práticos). E não apenas isso: em uma das contribuições mais importantes dadas por Cassirer *A filosofia das formas simbólicas* e *Ensaio sobre o homem*, entre outros) consiste em ter caracterizado como simbólica a atividade espiritual do homem, a criação mítica sendo apenas a forma mais antiga dessa atividade. A mitologia é para Cassirer uma modalidade cultural autônoma, marcada *por uma maneira específica de objetivação simbólica dos dados sensoriais e emotivos*. Daí a necessidade de se analisarem as formas e as funções da fantasia popular, ressaltando, sem confundir, o paralelismo que existe com outras modalidades de vida cultural, mas, uma vez relevadas as semelhanças e as diferenças, não querer reduzir a mitologia a estas, ou vice-versa.

O fato da objetivação do mito depender não do objeto, mas da maneira de objetivação, confere numa importância particular à *relação* e não mais à substância.

Uma vez que cada semelhança, contiguidade ou contato se transforma em relação causal, onde as causas aparecem com bastante facilidade, não são características do mito as mudanças que pressupõem a existência de uma lei universal, mas as metamorfoses, no sentido ovidiano, que representam o resumo de um acontecimento individual fortuito de um ato livre arbítrio: a sua causalidade como que gerando a causalidade.

Nesses modelos pode-se ver, por um lado, a cosmicização dos “entes primordiais”- ancestrais fratriais e, por outro lado, a transferência familiar-matrimoniais para os objetos da natureza. Na variedade maori da mitologia polinésia, o céu e a terra (Rangi e Papa) são o ponto de partida do processo cosmogônico, mas eles, por sua vez, foram gerados por deuses (cuja imagem surgiu indiscutivelmente mais tarde, o que veremos ao tratarmos do caos) como Po (a noite) e Ao (a luz), e estes, juntamente com Kore (o vazio), Che (o som), Kune (o desenvolvimento), Wao Nuk (a grande floresta), Wea (as plantas), Aka (a raiz do ar) saem da wei (a raizinha) a este de Pu (a raiz). Em outras teocosmogonias polinésias, encontramos como antecessor masculino Atea (o espaço) ou Te-Tamu (a fonte), ou Tangaroa, onde este é o pai ou deus supremo. Na mitologia polinésia existe um verdadeiro panteão de deuses – descendentes dessas essências divinas primordiais. Em todas as ilhas polinésias fazem parte do panteão Tangaroa, Tane, Rongo, Tu (existe uma série de variantes fonéticas desses nomes), e outros deuses que têm importância local.

Na teocosmogonia daomeana (dos Fons) figuram várias gerações de divindades andrógenas: a divindade primitiva Nana-Buluku gera os gêmeos Mawu e Lisa (a Lua e o Sol), e estes geram outros deuses que modelam a terra, o mar, o raio etc. Os chefes do panteão terrestre são os primeiros filhos de Mawu e Lisa – os gêmeos Da Zodzi, em seguida nasce o chefe da família dos raios Se (Heviose), cujos filhos personificam diversos aspectos do céu, do trovão e da chuva, em seguida

nasceu os gêmeos: os deuses do mar Agbê, o deus da onça Agê, e deus do ferro e da guerra Gu, o deus do ar e da respiração D’o e, por último, o *trickster* Lêgbá.<sup>11</sup>

A consciência mítica não distingue ilusão e autenticidade. Depende de uma força imediata com a qual o objeto atua sobre a consciência. Tão logo algo é considerado “sagrado”, o atributo transforma-se em conteúdo.

No mito, o passado é causa das coisas. A sacralidade da existência remonta à sacralidade de origem. A inserção da sacralidade far-se-ia, segundo Cassirer, pela articulação da oposição sagrado/profano, graças a *elementos ex-machina*, como os números, por exemplo, ou fragmentos de memória “ditados” pelos mães-de-terreiro, no culto da Casa das Minas. Muito bem, mas quem decide se algo é profano ou sagrado? Quem é o sujeito da consciência mítica? Isso só se descobre quando se conscientizam os elos intermediários entre vontade e fim. Exteriormente, a consciência puramente humana (das elites, primeiramente) evolui lentamente e se dá a conhecer enquanto sujeito da consciência mítica, na humanização dos deuses e na divinização dos heróis. Interiormente, seria necessário penetrar nos limites da realidade não mítica para saber onde estão as raízes essenciais das imagens míticas (sonhos, cadeias associativas etc.).

O curioso é que dentro do movimento que vai do biológico ao ético, o sujeito da consciência mítica se transformará aos poucos, em sujeito da consciência ética. Essa passagem, se considerarmos as mães-de-terreiro como detentoras dos segredos dos mitos (ritos), torna-se conspícua quando os vemos repetidamente emitindo máximas de comportamento. Uma das máximas consequências inevitáveis dessa vertente (Urban) é que a mitologia, tornando-se fundamento da religião, usa a linguagem do mito para uma realidade não mitológica. Aos poucos buscam-se outras ramificações em cuja base está o mito, embora haja diferenças, às vezes essenciais.

Entre o mito e o *conto de fadas* (ou *conto maravilhoso*), a diferença, segundo Boas, estaria no fato de que o mito explica os fenômenos naturais enquanto os referidos contos apelam também para o sobrenatural. A questão do sonho é bastante mais complexa. Os estudiosos dos sonhos, quanto dos estados emocionais e das cadeias associativa, procuram aproximar a etnologia da psicologia. Para Freud, o conteúdo do inconsciente (que se manifesta, conforme se sabe, entre outros, através do sonho) é interpretado como fruto do deslocamento dos instintos recalçados da consciência. Os mitos seriam para ele a *alegoria* desses instintos recalçados da consciência. Já Jung atribuiu aos arquétipos (ele-

---

<sup>11</sup> Meletínski, *op. cit.* pp. 238 e seguintes.

mentos estruturais da psique, da consciência) o papel de formadores de mitos. Da mesma forma que ele vê o processo de individuação do ser humano na complementaridade entre consciente/inconsciente (segundo o pensamento, o sentimento, a intuição e a sensação, sendo que o que domina caracteriza o “compromisso” da pessoa com o ambiente): ele vê a individuação na arte. O artista projetaria seu destino pessoal no nível de destino da humanidade, porque o artista tem relações intensivas com o inconsciente. Só que uma coisa é o arquétipo e o mito e outra transposição desse arquétipo e desse mito para a arte e sua transformação em diferentes modalidades. Aqui Jung pratica um pan-mitologismo discutível, embora seus dois tipos de simbolização da libido, analógico (vida-ânima) e causativo (morte-velho sábio), e suas hipóstases zoomorfas, retomados por Lévi-Strauss como natureza e cultura, tenham dado em Jakobson a oposição metáfora/metonímia, tão aplicada em literatura.

Importantes, em particular, são em Jung os arquétipos (caminhos) das transformações. Em particular, o que dá origem ao mito de Mercúrio, o pícaro na narrativa e o vodum mediano chamado Legbá, no culto daomeano ioruba, que curiosamente, desapareceu do culto da Casa das Minas.

Diz Honorat Aguessy:

Segundo uma leitura genealógica é lícito assinalar que Legbá é o irmão mais novo dos deuses. Essa condição de irmão mais novo está ligada à do indivíduo que não tem nada. Nesse nível Legbá não tem patrimônio. Mas existe outro modo de leitura possível: a moldura linguística. Com efeito, na moldura das línguas faladas pelos deuses, Legbá manifestará sua superioridade. Nessa moldura, cada deus possui a sua língua, ininteligível para outros deuses, diz o mito. Em consequência, nenhuma comunicação existe entre eles. Só Legbá pode entender todas essas línguas e servir, conseqüentemente, de modesto tradutor ou linguista. Esse papel de tradutor faz dele o agente de comunicação indispensável, não somente entre os diferentes deuses ou entre os deuses e Mawu (Ser Supremo), mas ainda entre os homens e os deuses.

Ora, quem de nós ignora a importância desse papel e condição de intermediário?

Por isso, no caso de Legbá, todo mundo se vê obrigado a passar por sua mediação! Ele está em toda parte. Outras versões da cosmologia Fon, que variam os nomes e o lugar dos deuses, situam sempre Igná de acordo com o panteão da terra.

A primeira observação a fazer é que o personagem que representa, no nível dos deuses, a imagem que os Daomeanos fazem da condição do irmão mais moço da família está na relação binária irmão mais moço-primogênito. O irmão mais moço não toma parte na herança; em compensação é considerado inteligente e tem-se medo dele. O irmão mais moço é incumbido de transmitir mensagens a todos os destinatários possíveis. Desse modo, tudo ele sabe; pode também paralisar tudo, ati-

var ou reativar. O irmão mais moço é também aquele que, não possuindo bens materiais, busca compensações no conhecimento aprofundado do domínio das manipulações de outros e estratégias hábeis, que lhe podem favorecer em todas as situações. Resulta desse fato que o irmão mais moço não está radicalmente imobilizado e maltratado no seio da família. Ele dispõe de uma considerável margem de manobras que só ele pode empreender e explorar. O mesmo ocorre a Legbá no sistema religioso e na mitologia Fon. Legbá apresenta afinal a privação radical e a insatisfação permanente que o homem sofre. É em vão que se querará preencher essa privação com aquisições contingentes: isso se manifestará sempre sob uma outra forma. Legbá é, pois, o insatisfeito por excelência, ou, antes, a imaginação generalizada. Eleé, dentre as divindades domeanas, amais inteligente e a mais inconstante. Capaz de atirar as divindades uma contra a outra, também é qualificado para organizar um acordo entre as que se desentendem. Que tal divindade represente um papel preponderante na cultura da oralidade, que a cultura Fon constitui, não nos surpreende. Sua função de linguista revela, eloquentemente, o lugar da linguagem e, sobretudo, da oralidade, da palavra, nesse tipo de civilização. Se Legbá é o mais popular dos deuses e o mais próximo do homem Fon, é porque ele é sobretudo linguista e a porque a palavra é decisiva no conjunto dessa cultura. Numa palavra, é sem razão que se confunde Legbá com o demônio. Legbá só pode ser diabólico na medida em que a privação radical e a insatisfação que daí resulta são identificáveis ao diabólico. É verdade que toda mudança sem termo e saída é espreitada pelo mal, mas não se reduz a isso.<sup>12</sup>

A ideia de que a mitologia e os rituais funcionam como chave para os princípios permanentes na natureza humana ou num contexto histórico-cultural será uma constante entre os sucessores de Jung.

O próximo salto será dado por Lévi-Strauss que verá no mito não apenas a simbolização do objeto, mas a simbolização das próprias relações. E, particularmente para o que nos interessa, afirmando que a lógica primitiva se revelou instrumento poderoso de classificação, análise e apreensão do mundo, capaz de realizar uma revolução técnica e criar o substrato da civilização atual, *justamente acentuando as qualidades secundárias* (os detalhes, os índices, a metonímia, a metáfora...) ligará definitivamente os mecanismos mitológicos. Os elementos de ambos os domínios são mediadores entre imagens e conceito, e a lógica das relações dessa mediação atinge seus fins como que por um acaso em que as contradições aparentes são superadas por meio de um acaso em que as contradições aparentes são superadas por meio de um expediente original (*bricolage*), que em parte nada mais é que o efeito da assim chamada “amplificação”, uma das constituintes do fato estético.

---

<sup>12</sup> Honorat Aguessy. *At the Crossroads of Cultures: Time and philosophies*, Unesco, 1978, p. 108.



O mito será transformado nos diversos gêneros literários, conforme as diferentes formas de metaforização permanecendo apenas, na individualidade de imagem e do significado a diferença básica por parte do fruidor iniciado entre acreditar e “fazer de conta”.

Os mitos dos povos antigos serão, se quisermos, a primeira rebelião da poesia contra a prosa.

No culto da Casa das Minas misturam-se fragmentos de antigos mitos e ritos, captados por transe, alucinação, sonho e associação.

Sintomaticamente, esses fragmentos condensaram-se em nomes de pessoas, lugares, plantas e objetos que, incorporados à dança e à música, passaram a ser sacralizados e a funcionar como instrumentos mágicos de configuração de ritos mais compactos que amiúde se realizam nas assim chamadas “festas” de diferentes gêneros e serventias.

Curiosamente o culto teve seus momentos de apogeu durante a gestão de mães-de-terreiro que gozaram de ampla popularidade por favorecerem a utilização dos rituais como meio de prestação de serviços à comunidade ou seja, quando, em certa medida, os puseram à disposição de crentes não iniciados, realizando “trabalhos” que utilizaram a magia para fins não mais puramente mágicos, mas sim de “produção social”.

Além de servirem indiscutivelmente têm servido, como meio de aglutinação e de afirmação de uma cultura de identidade híbrida e dispersa, esses “trabalhos” parecem apontar para o caminho de sobrevivência dos vários cultos afro-brasileiros.

### **III Aspectos da Teogônia**

Registramos aqui alguns fragmentos soltos, isolados dos cultos da Casa das Minas, onde porventura estejam algumas raízes míticas primitivas. (*Apud* Figueiredo Ferretti, *op. cit.* pp. 41 a 81)

Divindades: (esconde-se-lhes o nome)

Oxalá: Rei dos Mestres do Terreiro do Egito.

Na “Casa de Nagô” costuma-se dizer: “Não virar a tripa com o dedo”.

Casa das Minas: maçons e negros nunca dizem tudo o que sabem. Por isso uns respeitam os outros.

“Com sombra não se brinca. Quem não conhece sombra tem querespeitar a sombra que não conhece.”

Há um deus superior: Avievodum – Espírito Santo; o Divino é o primeiro Deus, foi ele quem criou Jesus. Em primeiro lugar há o Deus pai, que criou a todos.

Daomeanos: Mawu-lisa-Deus, Jesus (analogia, assimilação feita pelos teólogos europeus).

Legbá – o demônio.

Em relação com o catolicismo, D. Dinis diz: “chega-se até Deus pelos voduns”.

Depois de Deus há os santos, mas só chegam até nós pelo nosso guia, chega-se aos santos pelos voduns. Os santos são mais puros. Os voduns acabam sempre fazendo algo errado.

Os voduns pedem e os santos mandam.

Os voduns vivem em outros planetas; os santos vivem no sol.

Não se dá ordens aos voduns. Pede-se algo e eles dizem: “Vou ver se Evovodum quer.”

Oferendas não adiantam. Não se pode mandar neles.

Podem ajudar e afastar uma perseguição.

Os sacrifícios que fazemos aos voduns são em troca do sangue humano.

Os voduns baixam e os santos não baixam.

Nas festas dançam, cantam e brincam.

Para se manifestarem, tem que haver dança.

O tambor e os cânticos chamam os voduns. Mas eles vêm se quiserem.

A religião é um caminho para eles se comunicarem com o mundo.

Existem voduns altos e baixos.

*Cada vodum tem devoção a um santo.*

Por isso o povodiz que o vodum e o santo são o mesmo, mas não são.

Os voduns tomam conta das coisas da natureza – águas, ventos, plantas, doenças.

A ladainha dos voduns é em jeje.

A ladainha dos santos é em latim.

É preciso preparar o espírito do médium para receber, pois os voduns são uma força, são grosseiros, e há dançantes que caem quando os recebem. A manifestação é rápida e a pessoa tem que se controlar.

Se a pessoa passar mais de dois dias em transe, pode ficar obcecada.

Se o vodum ficar sempre na pessoa, um destrói o outro, e vice-versa.

Nas festas, as pessoas que são videntes vêm os voduns na varanda, mas só baixam os que têm filhas lá. Cada médium só tem um vodum, na Casa das Minas.

Os voduns não comem, não bebem, não dormem e não fazem necessidades.

Alguns gostam de fumar.

Se uma filha pedir algum mal ao vodum, ele leva o malem dobro para ela mesma.

Os voduns não se manifestam em estátuas. É comum os voduns escolherem pessoas de fora e levá-las para a Casa das Minas.

Há maneiras diferentes deles se vestirem para as danças.  
Se for homem, quando a filha tem cabelos grandes, o penteado deve ser para trás, e se for mulher, deve cobrir as orelhas.  
Quando o vodum baixa, usa uma toalha para distingui-lo da dançante, e essa toalha não se usa na rua.  
Quando o vodum é mulher, a toalha é presa na cintura, como a ponta metida para dentro. Se o vodum é homem, a toalha é amarrada. Os voduns mais novos usam a toalha na cintura e os mais velhos sobre os seios.  
Alguns usam a bengala, outros o chicote.  
Os masculinos chamam-se *toi*, os femininos *nochê*.  
Os voduns de cada grupo têm suas características.  
Alguns são mudos. Curam com passes e preces, com raízes ou remédios. Badé protege contra o raio e o corisco. Loco acalma as tempestades.  
Liçá representa o sol.  
Averequete é a estrela-guia.  
Abé é a sereia.  
Nanã representa os pântanos. Os de bambirá são voduns da terra. Combatem a doença e a peste.  
Os voduns de Davice são os da família real: imperatriz, poeta, tocador, advogado que herdou a coroa.  
*Toquens* ou Toquenos são osguias, mensageiros, voduns mais jovens (15 anos de idade, aproximadamente), em geral filhos do mesmo pai com mães diferentes.  
Dançavam em volta dos pés de ginja e distribuíam doces com folhas de parreira.  
Festa: Cosme e Damião (27 set.)  
Toçá e Toá da Casa das Minas.  
Dizem que D. Leocádia, já bem velha, era uma graça brincando como criança.  
*Tobossi ou meninas*

Até meados de 1960. Elas eram recebidas pelas vodunsi-gonjaí que haviam se iniciado em 1913-14.

As últimas morreram em 1970 e as tobossi não vieram mais. Falavam a língua africana. Eram consideradas como filhas de voduns. Vinham 3 vezes por ano.

Chegavam tarde da noite, batendo palmas (especialmente no carnaval). Tinham cânticos próprios e gostavam de bonecas e louças de crianças. Comiam comidas iguais às nossas.

Vestiam saias colorida, usavam pulseiras chamadas dalsas, usavam pano colorido sobre os seios, recobertos por uma manta de missangas presa no pescoço e usavam vários rosários. As mantas possuíam várias ordens de missangas, de cores variadas, acrescentadas a cada morte de gonjaí. Na cabeça usavam trouxa de pano, como se fosse uma rodilha. Davam dalsas às vodunsi-he. Tinham função importante no preparo das novas filhas da casa.

Seu papel no culto era só brincadeira. Elas podiam ficar até 9 dias com as gonjaís. Na casa de Nagô Iemanjá era a chefe delas.

Famílias de voduns e seus filhos.

Discrição, mistério, esquecimento.

Cerca de 60 divindades.

Estão organizadas em 3 ou 4 pelotões.

De Davice (real), de Dambirá, de Quevioçô.

Herskovits (1967, I:95-153-156) considera que a sociedade daomeana é patrilinear e polígena, ocupa entretanto a mulher um papel especial.

Subdivide-se em famílias externas, por todo o país.

Casa de Davice: (família real de Abonay)

*Noché Naé* – senhora velha (vodum)

Só se pede a presença dela para algo muito especial.

E mais importante que Zomadonu, o dono da casa.

Corresponde à Vó Ninãm, entre os nagôs.

## **BIBLIOGRAFIA**

AGUESSY, Honorat. *At the Crossroads of Cultures: Time and philosophies*, Paris: Unesco, p. 108, 1978.

DAVIDSON, Basil. *The African Past: Chronicles from Antiquity to Modern Times*. London: Longmans, 1964.

FIGUEIREDO FERRETTI, Sergio. *Querebentam do Zomadonu* (Um estudo de Antropologia da religião na Casa das Minas) – Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Estudos Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 1983. (Abreviação: F.F.)

GLEASON, Judith. *Agotime, her Legend*, New York: Grossman, 1970. Veja-se também: Penguin Books, 1971.

HERSKOVITS, Melville. *The backgrounds of African art*. New York: Biblio and Tannen, 1967.

MIELIETÍNSKI, Eleazar. M. *A poética do mito*. (Tradução de Paulo Bezerra) Rio de Janeiro : Ed. Forense-Universitária, 1987. (Abreviação: M)

MONTELLO, Josué. *Os Tambores de São Luís*. Livraria, Rio de Janeiro: José Olympio Editora 1975.

PEREIRA, Nunes. *A Casa das Minas (Culto dos Voduns Jeje no Maranhão)*. Ed. Vozes, 2ª Ed., Petrópolis, 1979. (Abreviação: N.P.)

VERGER, Pierre. “Le culte des vodoun d’Abomey aurait-il été apporté à Saint Louis de Maranhão par la mère du roi Ghèzo?”. *Études Dahoméennes*, vol. VIII. (Porto Novo), 1952, pp. 19-24. Obs.: também In *Les Afro-Américains*, 27. *Mémoire de L’Institut Français d’Afrique Noire*, IFAN, (org. Pierre Verger). Dakar, 1953, pp. 157-160.

Texto inédito, apresentado como comunicação ao V Congresso Internacional da ALADAA, 1987. Buenos Aires, Argentina



## O texto (anti)poético de Nicanor Parra e a tradução estética

Gloria E. Riveros F. Strapasson<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina

**Resumo:** O contínuo debate entre tradutores, investigadores e estudiosos da tradução sobre a tradução literária e a possibilidade de tradução é indubitável e inesgotável. Nosso interesse como tradutores literários e/ou estudiosos da tradução literária nos convoca para um olhar mais atento e reflexivo sobre o processo tradutório, especialmente, quando se trata do texto poético. Haroldo de Campos, Umberto Eco, Paulo Rónai, Julio Plaza y José Paulo Paes são alguns dos nomes importantes que têm contribuído enormemente para o debate e a reflexão da tradução poética. A tradução poética se diferencia pelo seu alto valor hermenêutico, e é por esse motivo que o maior desafio se encontra em redobrar nossa atenção no momento da tradução, sobretudo, quando encaramos a sua estética, o jogo de rimas e ritmos que desencadeiam múltiplas interpretações. O presente artigo oferece uma reflexão sobre o tradutor e os desafios que enfrenta, particularmente, em relação à tradução da (anti) poesia do (anti)poeta chileno Nicanor Parra.

**Palavras-chave:** Tradução. Interpretação. Recriação.

### *Nicanor Parra's (anti) poetic text and the aesthetic translation*

**Abstract:** It is undoubtful that the present debate among translators, researchers, and scholars in the field of translation, concerning literary translation and its possibilities of translations, is endless. Our interest and concern, as literary translators, have led us to give a more attentive and reflexive look over this topic, especially when it is about the poetic text. Haroldo Campos, Umberto Eco, Paulo Rónai, Julio Plaza and Jose Paulo Paes are a few important names who have enormously contributed to the debate and reflexion on the poetic translation. Poetic translation is particularly different for its hermeneutic value, and hence, the biggest challenge is concerned with its sign which implies a bigger effort when translating its style; the play of rimes and rhythm- which together- enhances multiple interpretations. The present article aims to offer a reflexion about the translator and the challenges of poetic translation, especially, the translation of the (anti)poetry by the Chilean (anti) poet Nicanor Parra.

**Keywords:** Translation. Interpretation. (Re)creation.

### *El texto (anti)poético de Nicanor Parra y la traducción estética*

**Resumen:** El continuo debate entre traductores, investigadores y estudiosos de la traducción sobre la traducción literaria y su posibilidad de traducción es indudable e inagotable. Nuestro interés como traductores literarios o estudiosos de la traducción literaria nos ha convocado para realizar una mirada más atenta y reflexiva sobre el proceso de traducción, especialmente cuando se trata de un texto poético. Haroldo de Campos, Umberto Eco, Paulo Rónai, Julio Plaza y Jose Paulo Paes son algunos nombres importantes que han contribuido enormemente en el debate y la reflexión de la traducción poética. La traducción poética se diferencia por su alto valor hermenéutico, y es por esto que el gran desafío yace en el redoblar nuestra atención en la traducción, especialmente, cuando nos enfrentamos a su estilo, al juego de rimas y ritmos que desencadenan múltiples interpretaciones. El presente artículo ofrece una reflexión sobre el traductor y los desafíos a los que se enfrenta, especialmente en relación con la (anti)poesía del (anti)poeta chileno Nicanor Parra.

**Palabras claves:** Traducción. Interpretación. Recreación.

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e docente efetiva do Instituto Federal Catarinense, campus Videira. E-mail: gloriastrapasson@gmail.com . Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3455-3151>.

Em nossa experiência enquanto tradutores e/ou estudantes dos Estudos da Tradução, sempre nos vimos enfrentando a pergunta “O que é a tradução?” e frente a termos como “(in)fidelidade” e “(in)tradutibilidade”. À respeito da pergunta, ela surge porque, de uma maneira ou de outra e constantemente, vemo-nos frente à autocrítica, ao resultado da nossa atividade tradutória, a um certo e secreto descontentamento das nossas escolhas, principalmente, quando se trata do texto estético. Enquanto leitores da obra literária todos – diria sem exceção – temos sido afetados pela tradução. Muitas das obras que marcaram nossa infância, nossa adolescência e que nos tocam enquanto adultos, obras que conformam a nossa herança cultural são traduções. Ademais, permitimos que nossas crianças e adolescentes também sejam igualmente afetados por elas.

Este desprezioso texto, que de maneira alguma pretende trazer uma verdade sobre o que é a atividade tradutória, deseja estabelecer um diálogo entre as teorias da transcrição propostas pelo poeta e tradutor concretista brasileiro Haroldo de Campos através dos artigos reunidos no livro *Haroldo de Campos, tradutor e traduzido*, organizado pelos professores, tradutores e estudiosos da tradução Andréia Guerini (Universidade Federal de Santa Catarina), Simone Homem de Mello (Casa Guilherme de Almeida) e Walter Carlos Costa (Universidade Federal do Ceará). Juntam-se ao debate a semiótica interpretativa proposta por Umberto Eco, exposta em seu livro *Obra aberta*; as reflexões sobre os aspectos culturais, teóricos e práticos da tradução enquanto arte propostas por José Paulo Paes; a reflexão sobre a tradução sógnica de Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*; as reflexões sobre os desafios da tradução poética de Paulo Rónai, contidas em *Escola de tradutores e A Tradução vivida*; as reflexões aliadas às contribuições do crítico literário Iván Carrasco e as reflexões sobre o isomorfismo de Walter Benjamin. A partir dessa base teórica, pretendo construir reflexões a respeito da possibilidade tradutória da (anti)poética do (anti) poeta chileno Nicanor Parra.

### **A possibilidade de uma tradução (anti)poética**

É consenso entre os que exercem a atividade tradutória que ela é um labor complexo, repleto de desafios e impasses, de soluções acertadas, satisfatórias e de outras nem tanto. Na tradução da obra poética, em especial, o desafio ainda é maior. Os Estudos da Tradução nos colocam diante do impasse da tradutibilidade ou intradutibilidade do poema, o quanto ela permite ou não “transferi-la” para uma outra realidade cultural e linguística para afetar, da mesma forma, outros sujeitos. No poema, a palavra, sua matéria-prima, transcende seu significado formal. O jogo de sentidos, ritmos, formas e estruturas



são capazes de elaborar e veicular uma outra mensagem, é o que torna a tradução poética, certamente, um terreno para lá de escorregadio.

Mas, então, surgem-me duas questões que considero relevantes para este debate. Primeiro: o que se compreende por tradução poética? E em segundo: de quemaneira poder-se-ia construir uma tradução poética?

Em primeiro lugar, antes do fato tradutório, da atividade de traduzir concretamente, a obra literária, em especial, coloca-nos diante da leitura minuciosa e atenta, convidando-nos para o trabalho interpretativo de ver e identificar intenções e movimentos textuais que, muitas vezes, o leitor desatento não percebe. Portanto, me parece que a primeira tradução é nossa, que é resultado da nossa aproximação como texto. Sem dúvida, o conhecimento do autor, da sua obra, da própria obra, a época em que ela se desenvolveu, os contextos históricos que a afetaram são elementos ou informações que nos auxiliam na chegada ao texto literário, mas, muito também, fica a cargo da nossa sensibilidade, o *tête-à-tête* dos elementos que constroem e sustentam a obra.

Em *Obra aberta*, livro de autoria de Umberto Eco, publicado em 1962, o autor afirma que as obras de arte contêm uma mensagem de natureza ambígua, ou seja, são permeadas por muitos sentidos contidos em um único significante (ECO, 2015, p.24). Na obra poética, essa ambiguidade é uma particularidade do interesse do poeta, construí-la se constitui em seu principal objetivo. Em poucas palavras, a ambiguidade pode ser compreendida como o mecanismo que suscita o leitor a desvendar no conjunto das palavras e efeitos do texto poético, os plurisignificados. É esse aspecto que torna a poética uma obra aberta. Nos termos de Eco, no interior da obra poética a cadeia de formas invoca “(...) à mobilidade de perspectivas, à múltipla variedade das interpretações” (ECO, 2015, p. 97). Por outro lado, é importante observar que mesmo que a obra se abra a muitos sentidos, ela não é capaz de criar infinitas possibilidades. Eco menciona que “(...) há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor” (ECO, 2015, p. 71). No projeto antipoético, iniciado em *Poemas y antipoemas*, de 1954, do poeta chileno, Nicanor Parra, percebemos com nitidez a maneira proposital como ele conduz o leitor e o torna seu cúmplice nesse espaço de contradiscurso lírico. Para tal, o jogo de palavra, entre a palavra formal e a popular, a disposição dos versos, as rimas, os elementos intertextuais e culturais, a ironia, o sarcasmo, a paródia tecem um texto que captura o leitor/ouvinte para colocá-lo dentro do jogo, para tomar um lugar na construção dos sentidos das mensagens veiculadas nos (anti)poemas. É no texto poético que poeta e leitor se encontram na mesma experiência. Parra é reconhecido na literatura chilena e hispano-americana como aquele

que coloca em crise o cânone literário. Iván Carrasco, destacado crítico literário chileno, menciona que:

La puesta en crisis y ruptura de los modelos canónicos de la literatura y del discurso mediante las estrategias de la parodia, la distorsión, la reproducción en serie, la mezcla, fusión o hibridaje de los textos y géneros dominantes y estables de la tradición, las variadas modalidades de transtextualidad, interculturalidad e intermedialidad, etc., han roto o debilitado la naturaleza y los tipos de los textos conocidos, han diluído los límites y abierto las fronteras entre ellos. (CARRASCO, 2003, p. 9)<sup>2</sup>

Essa ruptura que resulta da experimentação poética de Parra desentruva uma série de desdobramentos que, apesar da aparente simplicidade dos elementos textuais utilizados pelo (anti)poeta, externam enorme complexidade. Em *Chistes para desorientar a la poética poesía*, Parra, de maneira bastante agressiva, critica a poesia e os poetas do Chile. Nesse breve poema de uma estrofe e nada mais, podemos observar o jogo de sentidos que o antipoeta constrói, alcançar entendimento dependerá de quão envolvido e ativo o leitor está.

En la Poesía Chilena  
Existen pavos reales y pavos irreales  
- A que grupo pertenece usted?  
Al del medio  
(PARRA, 2011, p. 129)

Assistimos a uma exposição e a um diálogo direto com o leitor/ouvinte. Nele, há uma clara crítica ao status da poesia chilena, classificando os poetas, os do cânone: Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, entre outros, e os que estão no meio poético sem maiores reconhecimentos, entre os quais se encontra Parra. Os primeiros são comparados a “*pavos reales*”, que vertido ao português, resume-se ao um único termo, “pavões”, designando uma ave vistosa e imponente pelas suas longas e chamativas penas.

Por outro lado, os termos acompanhantes, “*real*” e “*irreal*”, também contribuem com a construção do sentido, pois separam intencionalmente o que é “verdadeiro” e “falso”, ou seja, os poetas e os pseudopoetas. Ao mesmo tempo, o termo “*pavo*” designa o “peru”, ave doméstica considerada menos chamativa em relação a seus parentes e cuja

---

<sup>2</sup> A crise do cânone à qual Carrasco se refere se destaca ao longo dos vários projetos literários desenvolvidos por Parra entre os anos 1950 a 2000, entre os quais podemos destacar como verdadeiros desmanches do cânone literário se encontram os *Quebrantahuesos* (1952), *Artefactos* (1972), *Sermones y predicas del Cristo de Elqui* (1977 e 1978), *Ecopoemas* (1982 e 1983); *Chistes para desorientar a la poética poesía* (1983) e *Discursos de sobremesa* (2006).

carne é apreciada em festividades como o Natal, conforme os costumes americanos. A partir da ótica da linguagem popular, o termo assume outra interpretação e, a depender do tom, pode ser observado, inclusive, como um xingamento, neste caso em específico, o termo identifica um indivíduo “abobalhado”, “ridículo”, eventualmente, “distraído”. O (anti)poeta, para encerrar sua crítica, olha para o leitor, encarando-o e logo pergunta-lhe diretamente, “*A qué grupo pertenece usted?*” e a voz do leitor se apresenta e responde: “*Al del médio*”, ou seja, não faz parte de grupo algum, nem dos que brilham e nem dos que não brilham, colocando-se como um sujeito sem lugar de reconhecimento e assumindo-se como um sujeito comum que faz parte da tribo. A crítica agressiva de Parra, sem dúvida, incomoda uma parte importante da sociedade acadêmica e intelectual chilena quando ironiza e convida o leitor/ouvinte a ser parte dessa crítica, um leitor/ouvinte que participa ativamente do esquema textual pois reconhece, claramente, o jogo proposto por Parra e identifica seus destinatários.

Os mecanismos de sugestividade, conforme Umberto Eco, apresentam-se manifestamente na obra parriana. As intenções do (anti)poeta conduzem seus leitores/ouvintes na direção desejada. Isso se dá tanto pelas denotações quanto pelas conotações presentes. Através dos mecanismos humorísticos e paródicos, Parra, deixa entrever os múltiplos sentidos que se tecem para causar uma provocante tensão em quem o escuta/lê, os atos de palavra escolhem seu alvo e se disparam, como diria Federico Schopf<sup>3</sup>, à queima-roupa. Umberto Eco assegura que:

[...] o receptor é levado não somente a individuar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degusta-los enquanto fatos sonoros intenciona-los enquanto “matéria agradável”). Os significantes remetem também – se não, sobretudo – a si mesmos. A mensagem surge como *autorreflexiva*. (ECO, 2015, p. 110)

Na referencialidade de informações, determinadas pelas condições culturais e histórico contextuais, a (anti)poética parriana nos desloca emotivamente. Sua ambiguidade nos permite acessar outras informações e despertar outro(s) sentir(es). Cabe perguntar-se por qual motivo Parra e seus antipoemas são reconhecidos pelo seu público leitor/ouvinte como parte da cultura popular chilena. Talvez isso se explique porque a ironia, o sarcasmo, o humor, o trocadilho são elementos constitutivos da cultura popular chilena.

---

<sup>3</sup> Importante crítico literário chileno. Escritor e largo conhecedor da obra de Nicanor Parra e Vicente Huidobro. Um dos seus principais ensaios intitula-se “Del vanguardismo a la antipoesía”, considerado uma referência para os estudos da poética chilena.

Os antipoemas são criações estéticas que se encontram na memória de cada chileno, que reconhece os tons, os afetos, as (in)diretas dadas pelo antipoeta. A dinâmica dos sentidos convida o leitor/ouvinte à experimentação múltipla das experiências estéticas propostas pela (anti)poesia, que a cada leitura, sempre nos surpreende com renovadas e inusitadas mensagens e imagens.

A ambiguidade como elemento primordial que sustenta a obra parriana, torna a (anti)poesia uma obra aberta. Nos termos de Eco:

“(...) em certas poéticas, uma intenção de abertura *explicita* e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético” (ECO, 2015, p. 121).

Os significados, aparentemente uníssonos, vencem-nos em renovadas imagens que cobram e aprofundam sentidos.

Paulo Rónai, ilustrativamente, referindo-se aos sobreavisos de Weightman ao tradutor, aponta os riscos ou as confusões que podem surgir entre o modismo e a imagem individual designada pelo texto estético. Adverte que quando a imagem do autor é uma criação, o intérprete precisará mantê-la presente, enquanto que a imagem que já faz parte do patrimônio linguístico de uma comunidade, ou seja, está na mentes das pessoas, deve ser substituído por outro modismo que se apresenta como possibilidade e evitar o risco de incorrer em falsas imagens (RÓNAI, 2012, P. 18). Isso demonstra a dificuldade de se traduzir a arte poética cujos intentos ou esforços de realizar uma tradução literal impossibilitam uma tradução que revivifique o original.

Tendo em vista a complexidade da (anti)poética parriana, entendida como a demonstração das marcas identitárias, sejam locais ou nacionais, e o livre jogo das possibilidades expressivas da linguagem, que vão além do puro e do simplesmente anedótico, Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*, publicado pela Editora Perspectivas em 2013, proporciona-nos reflexões sobre a linguagem e a função do signo, aspectos fundamentais para entendermos os processos interpretativos e tradutivos da obra estética, neste caso, da poética. O debate de Plaza se constrói a partir dos estudos realizados por Charles Peirce, que a partir de sua teoria linguística, assegura que a linguagem é a dimensão mediadora por onde o signo transita e o pensamento pode se formular.

Plaza, como artista e estudioso das novas mídias e da teoria da arte, afirmará que “(...) ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo” (2013, p. 19). A partir dessa lógica, nós, homens, transitamos pelo mundo e imprimimos nossas marcas pelo

e através do signo. A realidade (i)material é permeada pelo pensamento que se expressa através do signo e que se serve da linguagem para ser conduzido.

Quando atendemos à constituição do signo, considera-se que é resultado das relações humanas, da comunidade. Ela, a comunidade, é que se encarrega de produzi-los e, ao mesmo tempo, vê-se afetada por eles. Portanto, o signo ganha uma dimensão coletiva e não individual. O papel do signo, conforme Plaza, é representar um objeto e só se consome quando se realiza na mente de alguém e é apreendido por outra pessoa, ou seja, se consome pela interpretação. (PLAZA, 2013, p. 20)

O signo apresenta e representa uma informação ou referente. Contudo, o signo enquanto estético, tende a ignorar esses aspectos de base para dar espaço a sua “(...) qualidade material, significante, e sua sintaxe que estabelece o objeto a ser representado e a qualidade de pensamento que pode ser concebido” (PLAZA, 2013,

p. 24). Nesse sentido, percebemos a possibilidade de tradução do texto estético, ou talvez o quanto o texto estético nos autoriza para sua transposição. Da perspectiva de Paulo Rónai, ao tratar da tradução dos textos literários, soma-se ao considerar que:

Há uma ligação intrínseca entre o pensamento e seu meio de expressão; sua inseparabilidade, embora nem sempre tão clara [...], verificasse a cada passo. O tradutor, ao procurar separá-los, atenta constantemente contra essa lei psicológica da linguagem. (RÓNAI, 2012, p. 16)

O tradutor precisa, cuidadosamente, atender ao fato de que os termos e frases estão alojados na consciência do leitor/ouvinte e que constituem sentido conforme ao contexto linguístico em que esses elementos agem. A tradução implica realocá-los em outro contexto cultural e linguístico. Nesse sentido, sempre haverá uma traição (RÓNAI, 2012, p. 14), porquanto a tradução da obra literária supõe não uma transferência, mas uma habilidosa metamorfose.

A arte poética é desafiadora pela palavra de sentido multidimensional. O poeta e tradutor brasileiro, Haroldo de Campos aborda os aspectos semióticos da tradução poética. Fortemente influenciado pela obra de Ezra Pound, dá origem à Teoria da Transcrição ou Tradução Criativa. Suas traduções de poemas de idiomas como o hebraico, chinês, grego, francês e russo, em períodos historicamente diferentes, surpreende-nos pela perspicácia de Campos em encontrar nesses textos potenciais infinitos de (re)criação que vão além do próprio termo e/ou da própria estrutura, estão nas “(...) qualidades lexicais, sonoras, visuais e rítmicas, que depois serão reinventadas e reescritas em português” (JACKSON, 2019, p. 5).

Haroldo de Campos encontra, inicialmente, base teórica em Albrecht Fabri e em Max Bense. O primeiro, teoriza sobre a noção da sentença absoluta, na qual a tradutibilidade da sentença seria resultado de sua deficiência, ou seja, a depender desse significado referencial sobre a informação estética. Já para o segundo, a intradutibilidade é resultado da fragilidade da informação estética porque não pode ser semanticamente interpretada, só pode ser decifrada a partir da forma como foi criada ou transmitida pelo artista.

A possibilidade de tradução da obra poética, conforme Haroldo de Campos, é a transcrição, inspirada na estética do *Make it new* de Pound – uma proposta tradutória inversa da tradução literal, apoiada na expressão *Traduttore/Traditore*, que busca a fidelidade ou a equivalência total – que resulta na ação de pareamento entre o texto original e a tradução. A transcrição observa com olhar atento a mancomunação das aliterações, as assonâncias, os ritmos, os efeitos sonoros, pois, é capaz de produzir tanto ou mais sentidos quanto o significado das próprias palavras. Nesse sentido, a função poética da linguagem, identificada pelo linguista russo Roman Jakobson, é de grande valia à construção da teoria da transcrição, uma vez que através dela o tradutor pode observar não só como o conteúdo é transmitido, mas como ele é especialmente expressado.

De acordo com Plaza, os constituintes tanto internos, referindo-se aos códigos, quanto externos, referindo-se à mensagem da linguagem poética, “(...) operam sob administração do eixo da similaridade: um signo se traduzindo em outro” (PLAZA, 2013, p. 27). A partir dessa perspectiva, a tradução do signo poético não se submete à tradução para ser simplesmente substituída por um outro signo, mas a tradução se traduz em um meio para ecoar em outra língua, comunicar ou se revelar de maneira similar. Na tradução poética pelo viés intersemiótico, não poderíamos esperar por uma tradução que sombreasse o texto poético de partida, as decisões e escolhas tradutórias são realizadas para criar ressonâncias que lembrem o original. A tradução inevitavelmente criará um outro original, o “(...) original e a tradução complementar-se-iam nas suas intenções por mediação do signo icônico” (PLAZA, 2013, p. 32). Dessa maneira, a similaridade se torna, para a tradução, o mecanismo de aproximação com o original.

Walter Benjamin, a respeito da tradução alemã, afirma que ela é realizada através de paralelismos das formas, a tradução não é mais uma simples imitação, mas se propõe a (re)criar pela língua de chegada e suas especificidades os efeitos do texto original, ou seja, uma tradução por isonomia (BENJAMIN, 2018, p. 100). Haroldo de Campos afirmara em sua obra *Metalinguagens e outras metas*, publicado em 1992 que:

[...] a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais reciclável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (CAMPOS, 1992, p. 35)

Na perspectiva da transcrição, a tradução se torna uma tarefa de alto teor interpretativo, de leitura atenta que permita o mergulho consciente na obra poética. Trata-se de vê-la e escutá-la cuidadosamente. Para Campos, o tradutor é um coreógrafo dos aspectos sintáticos e semânticos das línguas. Só assim para dar vida a Pound, Mallarmé, Joyce, Dickson, entre outros grandes nomes da literatura mundial no meio literário brasileiro.

O tradutor, no seu labor, vê-se permanentemente limitado pelo jogo textual do poema, o que José Paulo Paes, fundamentando-se em Jean Cohen, lembrará ao trazer o conceito de “operadores poéticos” como elementos perturbadores “à estruturação lógica do discurso” como “processo circular de perda e recuperação de significados” (PAES, 1990, p. 37). Dessa maneira, a tradução poética não busca, e nem poderia buscar, transpor os significados conceituais expressos pelos operadores conceituais, uma vez que a poeticidade fica comprometida e ameaçada.

Nessa linha de pensamento, Paes (1990), compreende o poema como uma verdadeira equação verbal na qual a semântica do significado e do significante reunidos constituem a semântica integral do poema. A diferença verbal entre o poema fonte e o poema traduzido não impede a similitude do valor relativo, dos efeitos análogos. É nesse aspecto que a tradução poética é possível. Em toda tradução estética, o tradutor vê-se diante das perdas e dos ganhos, a questão é de que maneira é possível manter o vínculo poético entre ambos os textos, de partida e de chegada, ou seja, o espelhamento entre duas subjetividades linguísticas.

Na perspectiva haroldiana de interpretar o poema, de conhecer seus códigos e seus significantes, a obra parriana nos impõe seus desafios. Em *Chistes para desorientar a la policía poesia*, o (anti)poeta repete uma fórmula anteriormente efetuada em 1972, na qual compõe uma série de poemas em formato de cartões postais dentro de uma caixa, organizados aleatoriamente. Partindo do título da obra, o termo “*chiste*” já nos convoca para algo jocoso, mas, ao mesmo tempo, deixa aparente seu objetivo, o de escapar, “desorientar” à polícia de algo proibido, de algo que está fora da lei. Para Parra, a linguagem poética está em tudo, principalmente na fala popular, na expressão, na fala da tribo. A constituição poética é realizada a partir de elementos intertextuais, da presença de múltiplas vozes mediante estratégias ventríloquas, que aliadas à ironia e ao sarcasmo pretendem criticar pesadamente à sociedade literária, às instituições e seus representantes.

Certamente, traduzir Nicanor Parra supõe, nem de longe, uma tarefa fácil, considerando que seu *modus operandi* se realiza pela matéria linguística condensada que explode aos olhos e aos ouvidos do leitor/ouvinte, que diz muito com muito pouco. Ademais, o projeto (anti)poético se propõe a criar sempre algo novo a partir do já existente por meio de processos de reciclagem de muitos discursos que vivem na memória das pessoas ou que estão na memória passada: tudo se realiza pela e através da linguagem e da sua interpretação.

Diante disso, a leitura do original demanda do sujeito tradutor cuidado e observação. Segundo Julio Plaza, a leitura supõe a cognição e diálogo entre alguém que conhece – sua mente – e o objeto que está para se tornar conhecido (PLAZA, 2013, p. 34). O teórico define três níveis de leitura que asseguram que o tradutor construa seu projeto de tradução: i) em um primeiro momento, os sentimentos que despertam pela/na leitura do original; ii) em segundo, envolve a interpretação que resulta da leitura e que se traduz em experiência, ou seja, como reação do lido, e; iii) em terceiro, chega-se à síntese onde o tradutor identifica os “conflitos, atritos e roteiros ambíguos nos seus interpretantes” (PLAZA, 2013, p. 35). É nessas instancias leitoras que encontramos apoio para a tradução criativa, delas, o tradutor consegue esboçar, “reprogramar” os efeitos de sentido que pretende alcançar no seu projeto de tradução.

O original, enquanto texto estético, é reflexo de um determinado espaço-tempo e está circunscrito pelas condições de sua produção. Esses aspectos ganham relevância se considerarmos que o signo na obra representa objetos determinados por essa temporalidade, por esse motivo, apresenta incompletude. A tradução, argumenta Plaza, é resultado de interferências associativas de contiguidade e semelhança que se estabelecem na associação das formas e suas relações. Portanto, as interferências por contiguidade e por similaridade se organizam pela experiência do conjunto signatário da obra poética e pelas operações cognitivas, respectivamente. Traduzir criativamente, pode-se dizer que supõe engendrar e dar à luz outras formas estéticas, outras particularidades capazes de recriar uma outra experiência estética. O debate da tradução literária, entre os que a cultivam, é permanente e incansável. Não há fórmulas que nos orientem enquanto tradutores, mas o debate se torna sempre espaço de reflexão não unicamente pelas estratégias aplicadas à tradução, mas ao papel mediador que desempenhamos quando, intencionalmente, pretendemos aproximar culturas linguísticas distintas, ambas dotadas de uma herança histórico-cultural. Considero fundamental a valorização da tradução literária como possibilidade que se presta para tornar real o compromisso e o papel social da literatura como aquela que oferece aos seus leitores a aproximação a outras realidades literárias, como aquela



que abre caminhos para outras experiências literárias realizáveis pela diferença e não pela simples imitação do outro.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 87-100. Tradução de João Barrento.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARRASCO, Iván. Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon. *Revista Chilena de Literatura*, nº 62, 2003, pp. 05 – 23.

CARRASCO, Iván. Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago v. 2, n. 62, p. 5-23, abr. 2003. Disponível em: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1647/1527>. Acesso em: 24 out. 2022

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2015. Tradução Giovanni Cutolo.

GUERINI, Andrea; MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter Carlos (org.). *Haroldo de Campos: Tradutor e Traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JACKSON, David. A transcrição e o transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de poesia. In: GUERINI, Andrea; MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter Carlos (org.). *Haroldo de Campos: Tradutor e Traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 3 – 19.

PAES, José Paulo. *Tradução: A ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

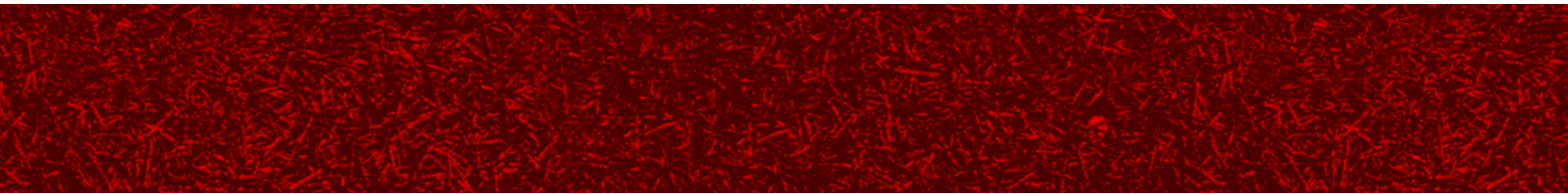
PARRA, Nicanor. *Nicanor Parra: Obras completas & algo más II (1975 – 2006)*, El paso del tiempo. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.



# TRADUÇÕES





# O meu povoado, Os habitantes e As velhas ruas

Xavier Bonfill i Trias

Tradução e Apresentação de Elisa Bicca<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão da Tradução de Willian Henrique Cândido Moura<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Apresentação

Xavier Bonfill i Trias (1888-1939), conhecido pelo pseudônimo Jordi Català, foi um escritor catalão nascido na cidade de Girona, Espanha. Ainda criança, se mudou com a família para Barcelona, onde descobriu seu amor pela literatura e deu início a sua carreira como escritor.

Os contos aqui traduzidos fazem parte de uma coletânea chamada *El meu poble* [*O meu povo*], publicada em 1948 pela antiga Biblioteca Popular de Sant Boi de Llobregat, em homenagem ao escritor (BONFILL I TRIAS, 1958). Os contos foram publicados ao longo de sua vida em uma revista local chamada *Or i Grana*, sendo muitos deles redigidos no próprio local. Xavier Bonfill se definia como um “quase santboiano”, pois, apesar de não ter nascido na cidade, foi onde passou a maior parte de sua vida. Os contos selecionados têm caráter bucólico e nostálgico, em que o autor descreve as diversas paisagens locais e elementos da vida rural dos agricultores e camponeses que viviam no povoado. O apreço que demonstra pela cidade e pelo povo que adotou como seus pode ser sentido ao ler esta coletânea. Destacamos que no título, *El meu poble*, a palavra “*poble*” em catalão se refere tanto às pessoas “*povo*” quanto ao local “*povoado*”, abrangendo assim ambos os temas abordados na coletânea, que possui textos tanto sobre a cidade e o entorno, quanto sobre os seus habitantes de forma alternada.

Durante o processo tradutório, buscamos preservar o caráter estrangeirizador

---

<sup>1</sup> Aluna do Curso de Letras: Tradução Espanhol-Português na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: elisapbicca@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9327-3109>.

<sup>2</sup> Professor de Tradução do Instituto de Letras da Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Estudante de Doutorado em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: willianmoura.tradutor@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2675-6880>.

como discutido por Venutti (2021), mantendo-se os elementos estrangeiros, como nomes próprios, vegetação local e utensílios de trabalho. Essa escolha decorre do fato de o catalão ser uma língua minoritária, que busca sua difusão, e por ser uma cultura muito rica, que merece amplo reconhecimento. O caminho escolhido foi levar a obra ao leitor, como propõe Schleiermacher (2010), buscando que o encontro entre ambos seja o mais aproximado possível do encontro do original com o leitor da língua de partida.

As principais dificuldades encontradas na tradução da obra foram principalmente em relação à alternância constante entre a linguagem poética, descritiva e dissertativa, e também à mescla de temas em um mesmo parágrafo, que em geral são bem extensos, o que dificulta em alguns momentos a identificação do sujeito de cada verbo. Buscando uma melhor compreensão, optamos por separar alguns parágrafos longos em catalão, em parágrafos mais curtos em português brasileiro. Encontramos, também, algumas expressões consideradas machistas, que foram adequadas na tradução sem alterar o sentido do texto original.

Trata-se de uma tradução inédita, uma vez que não foram encontradas traduções de textos de Xavier Bonfill i Trias na língua portuguesa. Cabe mencionar, inclusive, que há pouquíssimos textos de autores catalães traduzidos para o português brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BONFILL I TRIAS, Xavier. *El meu Poble*. Sant Boi de Llobregat: Biblioteca Popular, 1948.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernest. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Celso Braida. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução: Volume 1 Alemão-Português*. 2. ed. revisada e ampliada. Florianópolis: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 38-101.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução*. Trad. Laureano Pellegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: Editora da Unesp, 2021.

## O meu povoado

Nem sou dono de nada ali, nem foi onde vi a luz primeira, mas o amo tanto. Foram tantos anos de deleite e felicidade, que o considero como algo que faz parte de mim, como uma daquelas coisas que nos são tão caras, que nos remetem a lembranças felizes e nos fazem sonhar, às vezes, com a agradável recordação agridoce daquele tempo que passou e não volta mais.

O meu povoado é bonito e alegre, atraente e amável. Molhando os pés no tortuoso Llobregat<sup>3</sup>, recostado ao sopé da montanha, há uma dádiva de Deus em cada um dos lados desta planície que fascina. Assim, desfruta-se de todas as suas belezas e de todos os seus encantos.

O rio dá vida a minha terra, regando as maravilhosas árvores frutíferas que embelezam toda a planície. Nos relevos das montanhas, surgem os vinhedos e as alfarrobeiras<sup>4</sup>, que se desenvolvem muito bem em solo seco e árido. Por fim, os pinheiros, que coroam alegremente as montanhas mais próximas, trazem um aroma delicioso e saudável.

O meu povoado se parece à maior parte dos povoados da Catalunha e, sobretudo, aos da região. É grande e agradável. Tem casas antigas e edifícios modernos, ruas largas e becos estreitos, lugares de aspecto melancólico e outros descontraídos. Mas, em todos eles vive um “povo”, um núcleo de pessoas diferentes que têm suas paixões, seus defeitos e suas bondades. Em todos eles, pairando no ar, há este algo inconfundível que diferencia alguns povos de outros, estes recantos de beleza, de costumes, de sentimentos, de visões, que é o que podemos chamar de “o espírito do povo”. Esta coisa inexplicável que se torna tão interessante e amada pelos que a querem ver com olhos benevolentes e amorosos.

### Os habitantes

São bem dispostos e trabalhadores. Animados pela riqueza desta terra maravilhosa e arrebatados pelas suas atividades diárias. Dedicam-se aos trabalhos do campo com toda a fé e com todo o entusiasmo.

Assim, todos os arredores do povoado são verdadeiras hortas, todos os campos são jardins belíssimos e todas as colinas e montanhas são de um verde que apaixonava. Como os esforços dos bons agricultores são muito bem recompensados pela fartura das

---

<sup>3</sup> (n.t.) O rio Llobregat é o segundo maior rio da Catalunha. Inicia no Mediterrâneo e termina no município de El Prat de Llobregat, ao lado de Barcelona.

<sup>4</sup> (n.t.) *Alfarrobeira* é uma árvore da região mediterrânea cujo fruto, a alfarroba, é utilizado como substituto para o cacau.

colheitas, que trazem um belo rendimento ao povoado, os camponeses se dedicam ainda mais. Entregam-se por completo e sem descanso ao trabalho bem recompensado, até mesmo durante as poucas horas que sobram de algum outro afazer.

No meu povoado nem todos são agricultores, mas pode-se dizer que todos trabalham no campo. Os pedreiros, os lojistas, os artesãos, os fabricantes, os marceneiros e os carpinteiros... quase todos têm seu pedaço de terra ou seu vinhedo. Para eles é um prazer, um entretenimento que, de forma leve e agradável, rouba as horas de descanso e os momentos de ócio para semear com amor seu pedaço de terra para que, ao menos, seja colhido vinho “que dê para o gasto” e frutas e verduras para o consumo da casa.

Assim como os homens, as mulheres também são bem dispostas. Os esforços daqueles são bem amparados por estas, que contribuem com uma boa governança e com os ganhos da família. Além dos afazeres domésticos<sup>5</sup> (manter a casa organizada, cuidar das crianças e economizar o máximo possível), ainda sobra tempo para as mulheres irem vender nos mercados da cidade, se dedicarem a algum outro trabalho ou se livrarem, de vez em quando, dos cansativos trabalhos no campo.

O caráter dos moradores do meu povoado é afável e franco. Assim como os poetas catalães, não são pessoas prolixas nem bajuladoras. São bons e tudo o que oferecem é de coração. Se alguma vez alguém não se portou corretamente e tentou importunar àqueles que trazem lucro e animação ao povoado, foi sem dúvida algum forasteiro. Isso não afetou, de forma alguma, o bom nome do povoado. Mas graças ao bom trabalho das autoridades locais e ao comportamento dos habitantes nativos, acabaram as pequenas revoltas e conflitos não civilizados que promoviam uma meia dúzia de infelizes. Sempre que vieram pessoas de fora morar aqui, foram tratadas com toda atenção e afeto.

É claro que no meu povoado também há pessoas pobres: aqueles seres necessitados que pedem esmolas para poder viver sua vida triste e miserável de mendicante. Mas, de modo geral, é rico, como acontece com aqueles povoados cuja norma principal é o trabalho incessante, que nos garante de fato o pão de cada dia. E como o povo tem dinheiro, gasta, mas gasta somente o necessário, pois sabe o quanto custa ganhá-lo. Gasta quando é conveniente, sem se privar do que, além de necessário, é um suave prazer para o coração, e um descanso e uma alegria para a alma. Por isso, não faltam nas casas comida saborosa e nutritiva e, no povoado, momentos de descanso e de alegria para o corpo cansado pelo trabalho incessante.

---

<sup>5</sup> (n.t.) O texto original, publicado por volta de 1938, utiliza algumas expressões consideradas machistas. Na tradução, substituímos essas expressões por outras mais adequadas, sem alterar o sentido do texto original.



## As velhas ruas

As necessidades urbanísticas e o desejo natural de mais conforto alteraram e reduziram significativamente as belezas das velhas ruas do meu povoado. Ainda assim, elas mantiveram alguns conjuntos esplêndidos e não são poucos os magníficos recantos que satisfazem os olhos e a alma.

A colina sobre a qual se ergue a grandiosa igreja é um tecido de ruas e becos com diferentes desníveis e sinuosidades, que a deixam ainda mais atraente e simpática. As paredes de pedra possuem a venerável pátina do tempo. Os átrios das casas são acolhedores, bem como suas janelas adornadas e suas fachadas floridas.

Os cantinhos silenciosos do povoado nos fazem reviver épocas passadas, em que as modernas atividades laborais ainda não haviam feito desaparecer as hábeis costureiras, que produziam as maravilhosas rendas negras, orgulho e obra prima das nossas avós. Os tules sumiram e, com eles, desapareceram as velhas senhoras com dedos de fada e as jovens habilidosas que, ao som dos boixets<sup>6</sup>, entoavam canções de amor, conversas divertidas e risadas sonoras.

Hoje, o trabalho no campo e nas fábricas mobiliza homens e mulheres, enquanto as antigas ruas do meu povoado ficam desertas e silenciosas, destinadas a rememorar antigos gestos e costumes esquecidos. As ruas ainda possuem a atmosfera daquele tempo, em que a ausência dos meios de comunicação mantinha distantes os povoados que, ainda que fossem próximos à cidade grande, viviam isolados e tranquilos, sem inquietudes e preocupações.

Contudo, não faltam às velhas ruas quem as compreenda e se encante. Volta e meia se vê nos lugares mais poéticos do meu povoado algum pintor, “amador” ou profissional, transpondo, emocionado, sua arte para a tela do cavalete, em um momento de esplendor.

---

<sup>6</sup> (n.t.) *Boixet* é um pequeno pau torneado de madeira de buxinho usado pelas rendeiras. O buxinho é muito utilizado na confecção de peças de xadrez e pequenos instrumentos de corda.

## El meu poble

Ni en sóc propietari, ni en ell vàreig veure la llum primera. Però l'estimo tant; hi he passat tant temps delitós i venturer, que el considero com quelcom propi, com una d'aquestes coses que ens són tan cares perquè elles ens porten joioses recordances i ens fan somniar, a voltes, amb l'agradable remembrament agredolç d'allò que ja ha passat i no ha de tornar a venir.

El meu poble és bonic i alegre, atraient i amable. Banyant els peus en el tortuós Llobregat i recolzat en les primeres estribacions de la muntanya, té a cada cantó un bé de Déu de planúria que encisa. Així, ell gaudeix de totes les belleses i de tots els avantatges.

El riu li dóna vida regant els seus fruiterars magnífics que enjoien tot el pla, en els relleixos de la muntanyes s'hi mostren les vinyes i els garroferars que treuen bon rendiment d'un terrer sec i àrid, i, finalment, li porten una sentor delitosa i saludable els pins que coronen alegrement els monts propers.

El meu poble, considerat intrínsecament com a tal, s'assembla a la major part dels de Catalunya i sobre tot de la comarca. És gran i agradable. Té cases velles i edificacions modernes, carrers amples i carrerons estrets, llocs de melancònic aspecte i indrets de rialler esbarjo ... Però en tots ells hi viu un "poble", un nucli de gentes diverses que tenen les seves passions, els seus defectes i les seves bondats, i en totes elles, planant per sobre de tot, hi ha aquest quelcom inconfusible que fa diferenciar uns pobles dels altres, aquests caires de bellesa, de procediment, de sentiments, de visions, que és el que podríem dir-ne "l'esperit del poble" ... aquesta cosa inexplicable que resulta tan interessant i estimable pels que ho volem veure amb els ulls benevolents i amorosos.

### Els habitants

Són deseixits i treballadors. Animats per la riquesa del terrer magnífic i emportats per la llur activitat, es dediquen a les feines del camp amb tota la fe i amb tot l'entusiasme.

I així, tots els voltants del poble són un veritable verger, tots els camps un jardí bellíssim i tots els turons i les muntanyes una verdor que enamora. Com que els afanys dels bons pagesos són sobrerament compensats amb la magnificència de les collites que porten al poble uns rendiments notables, els camperols redoblen encara llur innata activitat lliurant-se per complert al treball retributiu, sense descans i aprofitant àdhuc les poques hores sobreres d'algun altre quefer.

En el meu poble no tots els seus habitants són pagesos, però es pot dir que tothom en fa. Els paletes, els botiguers, els menestrals, els “fabricants”, els fusters i manyans ... gairebé tothom té el seu tros d’hort o la seva vinya. I és per a ells un plaer, un entreteniment suaument agradable robar les hores al descans, als moments que llurs deures els deixen lliures, per a conrear amb amor el terrer petit o gran, per a collir-se, almenys, el vi “pel gasto” i per a portar les verdures i els fruits per a l’ús de la casa.

I si els homes són trempats, no ho són pas menys les dones. Els esforços dels primers són ben secundats pels afanys de les mestresses en contribuir al bon govern i al millor guany de la família. A més dels quefers propis del sexe (tenir la casa ben arreglada, curar dels menuts i estalviar-ho tot per a que duri més), els sobra encara temps per anar a vendre als mercats de ciutat allò que es pot valorar més, per a dedicar-se a alguna feina casolana que ajudi a la bona marxa de la llar o lliurar-se a estones als fatigosos treballs del camp.

El caràcter de la gent del meu poble és afable i franc. Com a vers catalans, no són massa pròdigs de paraules ni extremosos en els afalacs, però en el fons són bons i els seus oferiments sincers. Si alguna volta hi ha hagut qui no s’ha portat correctament i ha intentat molestar als que no porten a la població altra cosa que bon profit i una animació agradable, s’ha degut indubtablement a gent forastera sense cap mena d’afecte al bon nom del poble. Però gràcies a la bona acció de les autoritats i al comportament dels veritables habitants, s’han arribat a acabar les petites bullangues i els conflictes incivils que promovien quatre infeliços, i s’ha tingut sempre amb els forasters que van a sojornar-hi totes les atencions i totes les bones afectuositats.

És clar que en el meu poble també hi ha pobres: aquells éssers tan necessitosos que deuen captar les almoines que l’altra gent vulga fer-los-hi per a viure la vida trista i miserable de l’infeliç mendicant. Però, en general, el poble és ric, com pertoca a un poble que té per norma principal el treball incessant que porta indefectiblement el nostre pa de cada dia. I com que té diner, en gasta; el gasta amb mida com fa tothom que sap el que costa de guanyar-lo, però el gasta quan és convenient i sense estar-se del què, a més de necessari, és discreta fruïció per a la gola i descans i alegria per a l’esperit. I així no manca en gairebé cap casa el menjar savorós i nutritiu i en el poble les sanes diversions que són repòs i joia per al cos fatigat per un treball incessant.

## **Els vells carrers**

Les necessitats urbanístiques, el natural desig d’un millor confort, han alterat i han minvat notablement les belleses dels vells carrers del meu poble, però, així i tot, encara

conserven algun conjunt esplèndit i no pocs recons magnífics que són un goig pels ulls i un gaudi per a l'esperit.

Tot el turó on s'encimbellava l'església grandiosa, és un teixit de carrers i carrerons presentant un canvi continuat de nivell i unes sobtades giragonses que els fa altament atractius i simpàtics. Les pedres tenen la patina venerable del temps i aquelles entrades acollidores i aquelles finestres enjoiades pels testos florits, i aquells recons silenciosos, fan reviure èpoques pretèrites en les quals les modernes activitats més remuneradores no n'havien fet desaparèixer encara les puntaires hàbils i feineres que creaven les meravelloses randes negres que eren l'orgull i la joia de les nostres àvies. La mantellina ha mort i amb ella han desaparegut les vells amb dits de fada i les jovenetes traçudes que amb la música dels boixets desgranaven les cançons amoroses, les converses jocosos i les rialles sonores.

Avui, les feines del camp i les fàbriques han mobilitzat homes i dones, i els vells carrers del meu poble resten deserts i silenciosos, destinats a recordar les antigues gestes i els costums oblidats, servant encara l'ambient d'aquell temps que la manca de mitjans de comunicació tenia allunyats els pobles que, tot i essent propers a la gran ciutat, vivien isolats i tranquils, sense gaire inquietud ni preocupacions.

Tanmateix, no falten als vells carrers qui els sap comprendre i qui els estima. Sovint veureu en els indrets més poèticament bells del meu poble un pintor "amateur" o professional que trasllada a la tela del cavallet i del porta-estudi la visió d'art que l'emociona i que li fa viure una estona excelsa.

## **Pintando o racismo: arte de protesto de artistas indígenas contemporâneos**

Lúcia Sá e Felipe Milanez Pereira

Tradução de Daiane Oliveira<sup>1</sup>

Converse com quase qualquer pessoa no Brasil sobre racismo e ela dirá que se trata de “crime inafiançável”. De fato, a Constituição de 1988 declarou o racismo como crime inafiançável e imprescritível, punível com prisão. É verdade que a maioria das pessoas não sabe que a lei estabelece uma diferença entre “injúria racial” (ataques racistas verbais contra uma pessoa em particular) e discriminação racial (recusar a prestação de determinados serviços a alguém com base em sua raça ou origem, por exemplo, ou dirigir comentários ofensivos contra todo um grupo de pessoas) — a primeira, portando, uma pena bem mais leve, e sendo, de fato, fiável (SANTOS, 2015, p. 186). Houve, no entanto, notavelmente poucos processos por discriminação racial ou injúria desde a adoção da Constituição de 1988 (SILVA, 2012, p. 108), fenômeno que pode estar relacionado à falta de apoio jurídico para as vítimas de racismo (BARBOSA, 2011, 120), e, sobretudo, ao fato de casos de injúrias de cunho racial serem frequentemente minimizados por promotores e juízes, que os tratam como de injúrias simples (não raciais) (SANTOS, 2015, 197; SILVA, 2012, 109). Além disso, quando vítimas de racismo foram questionadas sobre por que não prosseguiram com o processo legal dos perpetradores, muitas responderam que não acreditavam que seriam levadas a sério (SANTOS, 2015, p. 197). Claro que a judicialização e a repressão legal não são as únicas formas de combater o racismo: ações afirmativas, cotas e outras políticas de inclusão podem, de fato, ser práticas antirracistas mais eficazes do que o direito penal.

No entanto, a lacuna entre o conhecimento amplamente difundido, entre os brasileiros, de que seu país possui leis rígidas contra crimes de racismo, e a percepção, por parte das vítimas (e, provavelmente, dos perpetradores) de que os juízes não acatariam suas alegações ilustram a (i) legalidade do racismo no Brasil: é em teoria um crime grave, mas na prática não é levado a sério pelo sistema judiciário ou pelos possíveis perpetradores. Essa discrepância talvez possa ser atribuída à ausência, no Brasil, de leis de *apartheid*

---

<sup>1</sup> Daiane de Almeida Oliveira é doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC), mestra em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários (PPGI-UFSC), especialista em Educação a Distância (UAB-UNEB) e graduada em Letras - Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente dedica-se principalmente à tradução e à escrita literária.

ou segregacionistas semelhantes às que caracterizaram países como os Estados Unidos, a África do Sul ou a Austrália até a segunda metade do século XX: como o racismo no Brasil não estava legalmente inscrito nas práticas do Estado, poderia ser mais facilmente negado ou “não visto”. É, afinal, fato conhecido que até os anos 1950 o Brasil era frequentemente descrito como uma “democracia racial”, precisamente por causa da tal falta de políticas segregacionistas oficiais, bem como pela grande quantidade de casamentos inter-raciais. Embora tenha sido desmascarado por estudiosos brasileiros e estrangeiros desde pelo menos os anos 1960, o mito da “democracia racial” ainda tem grande influência no imaginário do Brasil, inclusive no sistema judicial (Barbosa 2011, 125; Silva 2012, 110). Assim, a recusa em tratar o racismo como um crime grave pode estar ligada, de forma um tanto paradoxal, à ausência anterior de práticas segregacionistas inscritas juridicamente. Chamando-a de “inércia do mito da democracia racial”, Kabengele Munanga (2018) se refere à recusa dos brasileiros em reconhecer seu próprio racismo como um problema de identificação:

“(...) os brasileiros se olham nos espelhos americanos, sul-africanos e nazistas, e se percebem sem nenhuma mácula ao invés de se olharem em seu próprio espelho”<sup>2</sup>. Mesmo quando reconhecem a existência do racismo, os brasileiros costumam vê-lo nos outros, raramente em si mesmos. Numa conhecida enquete do DataFolha de 1995, 89% dos entrevistados reconheceram a existência de racismo no Brasil, mas apenas 10% admitiram já terem sido eles próprios racistas (Rodrigues 1995). Mais recentemente, a implantação das cotas universitárias para descendentes de escravos africanos e povos indígenas trouxe o debate sobre se o Brasil é ou não um país racista para o centro da discussão no cenário nacional, com visões cada vez mais polarizadas sendo testemunhadas na imprensa e nas redes sociais<sup>3</sup>.

A maior parte da discussão sobre racismo no Brasil, entretanto, tem se centrado nos afrodescendentes. Populações indígenas são vistas como integrantes de uma categoria mais geral de não brancos (geralmente categorizados como pardos ou morenos)<sup>4</sup>, ou são completamente ignoradas. Na verdade, em sintonia com a prática de outros países da América Latina, “raça” e “racismo” são categorias raramente utilizadas para discutir a

<sup>2</sup> Palestra proferida na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia no dia 14 de maio de 2018. A palestra fez parte dos eventos relacionados à Rede AHRC / GCRF “Racismo e anti-racismo no Brasil: o caso dos povos indígenas”. As palestras estão sendo preparadas para publicação.

<sup>3</sup> Para um estudo aprofundado sobre como os oponentes das cotas raciais construíram seus argumentos a partir da meta-narrativa da “democracia racial”, ver Wink (2018).

<sup>4</sup> Incluindo classificações oficiais do censo e de cartórios de registro civil. Gamella (2018), por exemplo, relata casos de funcionários que se recusaram a registrar crianças ameríndias como indígenas, registrando-as, em vez disso, como pardas.

violência contra os povos originários do Brasil<sup>5</sup>. Em vez disso, a opressão dos ameríndios pelos colonizadores europeus e seus descendentes tende a ser discutida com referência à “etnia” e/ou “cultura”, sendo, portanto, ignorada na maioria dos debates acadêmicos e políticos sobre racismo. No entanto, como Wade argumentou, a tendência a separar “raça” (para se referir a negros e seus descendentes) de “etnia” ou “cultura” (para se referir aos povos indígenas) nos estudos latino-americanos não tem sido muito produtiva. Primeiro, porque, como vários estudiosos têm argumentado, “raça” e “cultura” têm uma conexão estreita e complexa quando se trata de racismo, principalmente a partir do início do século XX em diante, com a cultura frequentemente sendo chamada para “fazer o trabalho de raça”, na famosa formulação de Fredrickson (Fredrickson 2002, 141). Segundo, porque essa separação não só ignora o fato de que os escravos africanos eram oriundos, como os povos indígenas das Américas, de culturas diversas, mas também que os povos ameríndios são, e sempre foram, vítimas do racismo. Na verdade, como Walter Mignolo e Catherine Walsh (seguindo Quijano, 2000) argumentaram, o conceito moderno de “raça” começou com a invasão da América pela Europa:

Se a modernidade é um conjunto de narrativas ficcionais que justificaram e legitimaram as ações dos que contaram a história e construíram as instituições que tornaram a história verossímil, então a raça é uma de suas ficções conceituais - ficção eficaz, não obstante. (2018, 299)

O racismo, como explicam Wade e outros autores, é um fenômeno complexo que muitas vezes envolve mais de um elemento: fenótipo, classe social, cultura e etnia, bem como atores que identificam a si mesmos ou a outros de mais de uma maneira, dependendo do contexto e das circunstâncias. Se, como disse Kabengele Munanga, o racismo brasileiro é “implícito” e caracterizado pelo “silêncio do que não é dito”, o racismo contra as populações indígenas é ainda mais claramente marcado por silêncio e invisibilidade: raramente é “visto” ou discutido, exceto, claro, quando é denunciado pelas vítimas de atos interpessoais de racismo, e ainda é em grande parte ignorado como elemento estrutural da desigualdade do país. Esta invisibilidade não tem nada a ver com a ausência de ataques racistas contra povos ameríndios. Ao contrário: figuras públicas brasileiras parecem se permitir, verbalmente, atitudes mais abertamente racistas em relação a indígenas

---

<sup>5</sup> Uma exceção recente é o dossiê “Racismo no Plural”, editado por McCallum, Restrepo e Reesink (2017). Anibal Quijano (2000), bem como Mignolo e Walsh (2018), entre outros teóricos da “descolonialidade”, também elaboraram sobre a importância do conceito de “raça” no estabelecimento da empreitada colonial e consequente “colonialidade do poder” na América Latina.

do que as que ousariam ter, pelo menos publicamente, em relação aos afrodescendentes<sup>6</sup>. No início de 2019, por exemplo, o Ministro da Saúde de Bolsonaro, Luiz Henrique Mandetta, classificou os povos indígenas como “índio antropizado, semi-“antropizado” e não antropizado” — “antropizado”<sup>7</sup> sendo um termo técnico geralmente empregado para descrever paisagens ou ambientes naturais alterados pela ação humana. Em outras palavras, ele recorreu a uma imagem tradicional colonial que equiparava os indígenas à natureza, vendo-os, basicamente, como não humanos. Na mesma linha, uma campanha publicitária bem recente na televisão para uma loja de móveis sofisticados em Manaus, apresentou um decorador descrevendo a tentativa da firma de criar uma casa inspirada na Amazônia, mas uma Amazônia representada “não por índios, mas por pessoas”<sup>8</sup> — claramente fazendo a distinção entre “pessoas” e “índios”. Assim, se o racismo contra as populações indígenas permanece invisível no Brasil, não é por sua inexistência ou insignificância, mas, ao contrário, porque está tão naturalizado e institucionalizado que torna a própria existência de povos indígenas invisível. Isso é o que um movimento recente de artistas, escritores, cineastas e músicos indígenas tem tentado apontar em trabalhos que denunciam a violência e a opressão de povos indígenas, ao mesmo tempo em que buscam tornar visível a indigeneidade em suas múltiplas culturas, línguas e formas de se relacionar com o mundo não indígena.

Este capítulo vai se concentrar nas obras de dois artistas visuais do norte da Amazônia: Denilson Baniwa e Jaider Esbell. Baniwa nasceu e cresceu em uma aldeia Baniwa na região do alto Rio Negro, e atualmente mora no Rio de Janeiro, onde atua como artista visual e designer gráfico. Esbell é Macuxi e cresceu na área que hoje é parte da reserva Raposa Serra do Sol, em Roraima; mora em Boa Vista, e é artista visual e escritor. Ambos vêm expondo em galerias no Brasil e no exterior e mantêm uma forte presença nas redes sociais, além de participarem ativamente de vários movimentos indígenas e utilizarem suas obras para apoiar e promover causas indígenas. Suas obras abrangem uma miríade de tópicos, todos relacionados a culturas ou questões indígenas: desde histórias da criação, contos tradicionais e grafismos indígenas, até análises da colonização passada e presente, denúncias de violência, desmatamento, invasão de terras e, como iremos argumentar, racismo. Embora nem Baniwa nem Esbell façam uso direto do termo racismo em

---

<sup>6</sup> É desnecessário dizer que estamos nos referindo aqui apenas a tiradas racistas de caráter verbal. O tratamento brutalmente racista de afrodescendentes pela polícia militarizada do Rio de Janeiro sob o governador Wilson Witzel é apenas um exemplo do racismo escancarado contra as populações negras no Brasil, um tópico que vai além do âmbito deste capítulo.

<sup>7</sup> <https://racismoambiental.net.br/2019/03/29/apos-semanas-de-protestos-crescentes-por-todo-o-pais-movimento-indigena-vence-e-ministro-da-saude-mantem-sesai>. Acessado no dia 2 de novembro de 2019.

<sup>8</sup> Esta campanha publicitária apareceu em uma intervenção em vídeo do artista Denilson Baniwa em sua página do Facebook: [www.facebook.com/dbaniwa/v1id0e0o0s0/v1b5.21988438/2384303654963677/?Type=2&video\\_source=user-video-tab](www.facebook.com/dbaniwa/v1id0e0o0s0/v1b5.21988438/2384303654963677/?Type=2&video_source=user-video-tab). Acessado no dia 2 de novembro de 2019.



conexão com sua arte, suas obras - é esse o argumento central deste capítulo - expõem a lógica racista do tratamento dado pela sociedade brasileira aos povos indígenas.

Para corroborar nossa tese de que a arte deles revela, mapeia e nos ajuda a compreender o racismo contra as populações indígenas, utilizaremos principalmente referências, descrições, e definições de racismo provenientes de autores indígenas. Nossa justificativa para essa escolha é dupla: primeiro, como vimos na introdução deste capítulo, há muito poucos trabalhos acadêmicos que tratam do racismo contra populações ameríndias. Em segundo lugar, uma das formas mais generalizadas de racismo contra povos indígenas nas Américas é o fato de que suas visões, história e protagonismo são silenciados, muitas vezes, pelas mesmas pessoas que se apropriam e fazem uso indevido de seus conhecimentos. As análises de obras de arte serão, portanto, respaldadas, quando necessário, por palestras e entrevistas dadas por intelectuais, líderes comunitários, ativistas e estudantes indígenas durante duas reuniões organizadas para discutir o tema do racismo contra populações indígenas no Brasil<sup>9</sup>. Os entrevistados serão nomeados e citados como fontes e referências, e suas opiniões não serão descritas como tendo sido emitidas por “informatantes”, e sim como a visão de especialistas — alguns deles treinados em universidades ao estilo ocidental, outros formados por pajés e anciões sem suas aldeias, e muitos deles ostentando ambos tipos de formação.

Em notável contraste com a maior parte da literatura acadêmica sobre o assunto, os indígenas que participaram das duas reuniões não tinham qualquer reserva em se referir à violência, maus-tratos e invisibilização das populações indígenas no Brasil como racismo. Na opinião da artista e ativista Daiara Tukano, é importante não só reconhecer a existência do racismo, mas também analisar sua conexão inextricável, no caso das populações ameríndias, com os processos de colonização, invasão de territórios ancestrais e negação da identidade indígena (Tukano 2018). Para o historiador Edson Kayapó, o racismo contra os ameríndios começou imediatamente após a chegada dos invasores portugueses, que viam os habitantes originários como biologicamente e culturalmente inferiores, dando origem a processos de violências físicas e culturais que continuam até hoje (Kayapó 2018).

Em uma série de retratos em acrílico pintados em 2017, Baniwa homenageou líderes indígenas assassinados. É claro que o assassinato não se encaixa estritamente na categoria

---

<sup>9</sup> A Rede AHRC / GCRF “Racismo e anti-racismo no Brasil: o caso dos povos indígenas” organizou dois encontros na Bahia. O primeiro encontro aconteceu em maio de 2018 em Cachoeira, e o segundo em outubro de 2018, em Salvador. Para mais informações sobre o projeto, os eventos e as entrevistas completas, consulte <http://projects.alc.manchester.ac.uk/racism-indiatic-brazil/pt/pagina-inicial>, acessado no dia 2 de novembro de 2019.

estudada neste volume do limiar entre ilegalidade e legalidade. Mas o fato de que esses atos de violência tenham tido como alvo pessoas indígenas, e que os assassinatos em questão permaneçam impunes ou tenham recebido sentenças extraordinariamente leves aponta para o racismo institucional e estrutural da sociedade brasileira.

“Galdino Pataxó” (Figura 11.1), por exemplo é um retrato em acrílico do líder Pataxó-hã-hã-hãe que em 1997 foi queimado vivo, enquanto dormia, por um grupo de adolescentes brancos de classe alta em Brasília, onde ele tinha ido protestar pelos direitos de seu povo ao território tradicional Caramuru-Paraguassu, então invadido por poderosos fazendeiros de cacau. Os adolescentes responsáveis declararam em sua defesa que tinha sido “só brincadeira”. E embora tenham sido condenados a 14 anos de prisão, devido aos seus antecedentes eles contaram com vários privilégios na cadeia e foram libertados ao cabo de dois anos, fato que provocou indignação entre os povos indígenas. No retrato de Baniwa, o rosto de Galdino está rodeado pelas palavras notórias dos assassinos, escritas em branco.



Figura 11.1 Denilson Baniwa, Galdino Pataxó (Acrílico sobre tela, 33cm x 32cm, 2017). Uma versão colorida dessa pintura pode ser encontrada no site do Prêmio Pipa, em <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/>

Duas outras pinturas acrílicas da série retratam, respectivamente, o líder Guarani-Nhandeva Marçal Tupã-y (Marçal de Souza), que foi assassinado em 1983, e o líder Xucuru Chicão Xucuru, morto em 1998.

Tanto Tupã-y quanto Xucuru foram assassinados por causa de conflitos com fazendeiros vizinhos, que se recusaram a aceitar os direitos de grupos indígenas a suas terras. Tupã-y levou um tiro na boca, fato que se acredita ter sido também um ataque ao poder de suas palavras. Os suspeitos de sua morte foram a julgamento dez anos após o crime, e acabaram absolvidos por falta de provas. No caso de Xucuru, nunca houve julgamento, e o assassino nunca foi identificado. Todos os três retratos são baseados em fotografias

amplamente disponíveis na internet. Os de Galdino e Xucuru são pinturas coloridas, enquanto o de Tupã-y é em preto e branco. Todas as pinturas seguem as convenções retratísticas ocidentais: incluem o torso completo (no caso de Tupã-y) ou concentram-se no rosto e nos ombros (Galdino e Xucuru). Todos os três retratados olham diretamente para o espectador. Tupã aparece em posição desafiadora, falando e segurando um maracá, instrumento sagrado para muitas culturas indígenas brasileiras, e seu torso em preto e branco está cercado por palavras escritas em vermelho “Sou uma pessoa marcada para morrer” —uma declaração que fez pouco antes de sua morte<sup>10</sup>. O retrato de Xucuru segue o mesmo estilo: o torso (adornado por um cocar de penas azuis e uma grande colar de contas) está rodeado por uma frase em letras vermelhas, ‘vocês tenham certeza, tenham consciência de que estou sendo ameaçado’<sup>11</sup>. A escrita em ambos os retratos parece apressada e inacabada, lembrando talvez o grafite ou palavras escritas com sangue em uma parede ou espelho. Diferentemente da frase que acompanha o retrato de Galdino (as palavras dos assassinos, escritas em branco), o vermelho aqui também pode indicar a fala indígena. Adotando as convenções de um gênero ocidental, Baniwa presta homenagem a líderes históricos ignorados pela história oficial brasileira. Mas a presença enfática e vocífera da escrita em todos os três retratos (e o fato de que as pinturas são baseadas em fotografias amplamente disponíveis na internet) indica que o que está sendo retratado não são apenas os líderes, mas a violência sistemática contra os povos indígenas, uma violência que é alimentada e perpetuada por um sistema judicial que ignora ou minimiza crimes quando as vítimas são indígenas — um sistema judicial, em outras palavras, estruturado pelo racismo.

Esbell também incluiu denúncias de ameaças a líderes indígenas na sua obra *Carta ao Velho Mundo*, um livro de artista feito para uma exposição na França em 2019, que consiste em uma série de intervenções escritas, desenhadas e pintadas num dos volumes de uma Enciclopédia de Arte Universal. Assim como os retratos de Baniwa, essas denúncias pretendem chamar a atenção para crimes que permanecem invisíveis na sociedade brasileira. Em uma dessas intervenções (Figura 11.2), por exemplo, Esbell interfere na pintura de Goya “O três de maio de 1808” adicionando um balão de fala ao personagem central, que está sendo assassinado, com as palavras “O cacique Babau de Olivença está ameaçado de morte”.

A pintura “O três de maio de 1808” é conhecida por sua representação, incomum para a época, da violência na tela, uma vez que é centrada na morte de camponeses espa-

<sup>10</sup> Uma imagem da pintura, intitulada Marçal Tupã, pode ser encontrada em [www.behance.net/gallery/57544877/MarcalTupay](http://www.behance.net/gallery/57544877/MarcalTupay). Acessado em 2 de novembro de 2019.

<sup>11</sup> Uma imagem da pintura, intitulada Chicão Xucuru, pode ser encontrada em [www.behance.net/gallery/57544687/xicao-xucuru](http://www.behance.net/gallery/57544687/xicao-xucuru). Acessado em 2 de novembro de 2019.

nhóis pelas tropas francesas sob a invasão de Napoleão Bonaparte. Ao fazer com que um camponês europeu dos anos 1800 denuncie anacronisticamente as ameaças contra um líder indígena contemporâneo, Esbell relaciona a atual violência contra povos indígenas no Brasil, baseada na disputa de territórios, a um exemplo de colonialismo interno europeu. Em outras palavras, de acordo com a intervenção, vítimas das invasões coloniais sofrem o mesmo tipo de violência, seja na América do século XVI, na Europa do século XIX ou no Brasil contemporâneo. O uso da escrita e de balões de fala nas obras de Baniwa e Esbell faz ecoar palavras que são sistematicamente silenciadas e ignoradas pelo sistema judiciário brasileiro e pela sociedade como um todo: as ameaças violentas sofridas cotidianamente por líderes indígenas, muitas delas resultando em morte. Mas as ameaças físicas e os abusos não são a única forma pela qual o racismo interpessoal contra os povos indígenas se manifesta: o racismo também pode ser visto em gestos e atitudes cotidianas perfeitamente legais e muitas vezes invisíveis (exceto, é claro, para as vítimas) — gestos que promovem a invisibilização sistemática e a negação da identidade dos povos indígenas.



Figura 11.2 Jaider Esbell, Carta ao velho mundo (2019), p. 343. Copyrights: Jaider Esbell. Photograph by Sam Devito-French.

Como disse a ativista e política Sônia Guajajara, os indígenas costumam ser tratados como se estivessem “no lugar errado”, ou “não deveriam estar lá”, mesmo que não exista, no Brasil, um sistema de *apartheid*. Além disso, a seu ver, o racismo contra pessoas indígenas hoje “se expressa de forma muito naturalizada, como se já fizesse parte

do dia-a-dia das pessoas, que mesmo quando querem elogiar, às vezes ofendem”(Guajajara 2018). Este é o caso das comemorações convencionais do “Dia do Índio” nas escolas brasileiras. Estabelecido por Getúlio Vargas em 1943, o “Dia do Índio”<sup>12</sup> seria, em teoria, uma celebração das culturas indígenas e de seu legado, mas na maioria dos casos, professores e alunos mal informados acabam promovendo estereótipos profundamente ofensivos aos povos indígenas. A obra digital de Baniwa, “Dia do índio” brinca humoristicamente com tais estereótipos. Duas crianças indígenas, ambas usando pinturas tradicionais em seus rostos e camisas de uniforme escolar estampadas com motivos gráficos, parecem estar orando. Ao lado delas, lemos uma paródia do Pai Nosso:

Pai Nosso que estás nos céus / Neste dia 19 de abril / Nos livre das professoras e professores que pintam seus alunos com canetinhas hidrocor / Nos livre das escolas que colocam cocares de papel nas crianças / Pai Nosso, que estás nos céus / Não deixe as professoras ensinarem para as crianças que o Dia do Índio é uma homenagem aos povos originários / Mantenha longe de Nós aqueles que repetem as palavras: / Índio, Oca, Tribo, Selvagem, Pureza e Exótico / Afaste de Nós os bu-bu-bu feito com a mão na boca / Senhor, perdõem aqueles que por desconhecimento nos fazem uma imagem estereotipada / Mas livre-os do desconhecimento e do preconceito que os fazem acreditar que ainda somos os indígenas de 1500 / Amém!”

A posição de oração das crianças contrasta claramente com o tom paródico do Pai-Nosso impresso à direita da imagem, da mesma forma que o recato conservador das camisas de uniforme contrasta com os grafismos que as adornam (cuja planura e o fato de dialogarem com o grafismo indígena que serve como pano de fundo à colagem, dão a impressão que foram adicionados posteriormente, isto é, que não faziam parte das camisas originais), e com as pinturas faciais. Tanto a mistura de uniforme e grafismos, quanto o tom paródico do Pai-Nosso, reforçam a mensagem da paródia em si: que indígenas de carne-e-osso vivendo no presente tanto podem usar pinturas faciais como camisas de uniforme; podem tanto rezar orações cristãs como rezas tradicionais; e podem, sobretudo, fazer arte que parodia a cultura dominante não indígena. Em outras palavras, que as culturas indígenas desafiam constantemente os estereótipos difundidos pela sociedade brasileira sobre o que é ser ‘índio’.

Este desafio de estereótipos também é o tema de uma série de pinturas em acrílico de grande porte, em que Baniwa retrata jovens indígenas fazendo uso de tecnologia. Em uma delas (Figura 11.3) uma jovem escuta música em um *iPod* ou telefone celular. Pelo

---

<sup>12</sup> Uma reprodução desta obra pode ser encontrada no seguinte artigo: : <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/04/19/indigenas-lancam-campanha-contra->

perfil, podemos ver que está nua, usando apenas uma pulseira e pintura facial. O fundo da pintura é composto por grafismos indígenas geométricos. Uma segunda pintura mostra um menino de frente para a câmera<sup>13</sup>. Ele está usando uma cobertura genital tradicional e segurando um computador — o gesto e a forma do computador são uma referência à foto icônica de Steve Jobs segurando o primeiro computador Macintosh. Próximo a ele, podemos ver uma cesta e um maracá. O terceiro retrato mostra dois rapazes indígenas usando *shorts* ou calças, com enfeites de miçangas nos torsos e braços nus<sup>14</sup>. Cada um deles segura um dispositivo de filmagem que aponta para o espectador: uma pequena câmera de filme em um caso e um *smartphone* no outro. Juntos, os três retratos são uma clara celebração do uso indígena de tecnologias, bem como uma homenagem à produção cultural indígena contemporânea: os cineastas, por exemplo, são uma referência aos diretores indígenas, como o cineasta Takumã Kuikuro.



Figura 11.3 Denilson Baniwa, “Cunhantain” (Acrílica sobre tela, 2,50 m x 1,60 m, 2018) Uma versão colorida desta pintura pode ser encontrada em [www.instagram.com/p/BzX9ss\\_Hlit](https://www.instagram.com/p/BzX9ss_Hlit). Acessado em 17 de fevereiro de 2020. Copyright: Denilson Baniwa.

Esta celebração do uso indígena de tecnologias contradiz uma das formas mais difundidas de racismo contra os povos indígenas na sociedade brasileira: a crença de que qualquer indígena que adote ferramentas, roupas ou costumes da modernidade não indígena deixará de ser indígena. Conforme a cacique e ativista Guarani Eunice Keruxu Yxapyry (2018):

Primeiro, quando você quer ter algumas estruturas, alguns instrumentos, alguns veículos que são dessa sociedade nessa evolução que a gente está vivendo hoje, a negação do direito vem que na forma que a gente tem isso, a gente deixa de ser indígena, a gente não é reconhecido como

<sup>13</sup> Uma reprodução dessa obra pode ser vista no site <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/>. Acessado em 16/02/2021.

<sup>14</sup> Uma reprodução dessa obra pode ser vista no site <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/>. Acessado em 16/02/2021.

indígena. E quando a gente exige viver então de acordo com nossos costumes, crenças, nosso modos de ser, o sistema não aceita, não permite porque não conhece isso. E aí eu pergunto, não conhece ou não quer de fato executar e quer cada vez mais excluir os povos indígenas?

Uma observação semelhante é feita pelo historiador Edson Kayapó (2018):

Uma moça me falou assim ‘olha você não é indígena, porque você usa tênis, você usa calça, você usa camisa’, e eu respondi para ela (um racismo muito violento), e eu respondi tranquilamente para ela: ‘moça, eu acho que os colonizadores têm que fazer um congresso, uma conferência internacional para decidir se o indígena pode ou não usar roupa. Porque quando vocês chegaram aqui, no século XVIII, vocês impuseram leis severas contra a nudez dos povos originários, e criaram leis que criminalizam a nudez, e agora estão querendo cobrar que nós indígenas andemos nus’.

De fato, a crença de que os povos indígenas não podem se vestir com roupas ocidentais, consumir produtos ocidentais ou usar tecnologia ocidental é baseada em um paradoxo racista: Os povos originários são constantemente pressionados a se “modernizarem”, pois se se recusarem a fazê-lo serão rotulados como atrasados ou selvagens, ao mesmo tempo em que são acusados de serem “não índios” quando adotam algumas comodidades do modo de vida ocidental. A identidade indígena, de acordo com esta visão, é um atributo fossilizado, imutável e definido de acordo com o que os não indígenas acreditam caracterizar o ‘índio’ — em outras palavras, “primitivo”, preso ao passado e incapaz de lidar com ferramentas modernas. É também um atributo que só pode ser perdido, nunca alterado ou recuperado. Se, como afirmaram Yxapyry e Kayapó, seguir as tradições indígenas não é aceitável para a sociedade brasileira, mas adotar certos modos de vida não ocidentais tampouco é aceitável (por não ser indígena), o único futuro possível para os indígenas, seria abandonar completamente a sua identidade indígena. Por mais inocentes que possam parecer para aqueles que os fazem, esses comentários são na verdade extremamente violentos em sua negação da possibilidade da identidade indígena. Ainda mais porque, além de serem usados todos os dias nas ruas, comentários como esses também são feitos por políticos ou pela mídia. Muito recentemente, por exemplo, em uma resposta aos incêndios na Amazônia que têm chamado a atenção internacional, a deputada de direita e apoiadora do presidente Jair Bolsonaro Joyce Hasselmann alertou para a necessidade de “mapear qual é a comunidade indígena de fato, e quem são aqueles índios que estão chegando de Hilux, de Nike e de Rolex”<sup>15</sup>. — claramente insinuando que

<sup>15</sup> [www.acritica.com/channels/manaus/news/amazonia-nao-esta-em-chamas-diz-joyce-hasselmann-apos-sobrevoo-a-680-km-de-focos-de-incendio-no-am](http://www.acritica.com/channels/manaus/news/amazonia-nao-esta-em-chamas-diz-joyce-hasselmann-apos-sobrevoo-a-680-km-de-focos-de-incendio-no-am). Acessado no dia 2 de novembro de 2019.

qualquer indígena que dirija esse tipo de carro ou que use tais objetos não é “índigena de fato”. Mas tais preconceitos não são exclusivos da direita: em 2014, quando os povos indígenas protestavam contra a Copa do Mundo no Rio, o ator, José de Abreu, bastante conhecido por suas visões de esquerda, fez comentários irônicos no Twitter sobre “Índios de Nike zero protestando contra a Copa, kkkk”<sup>16</sup> — a implicação clara é que se eles estavam usando tênis Nike, não eram “índios”.

Nas telas de Baniwa, a dimensão quase monumental, (2 m x 1,60 m), as cores vivas e a notável beleza dos jovens retratados — todos apresentando características facilmente reconhecíveis como indígenas (pele avermelhada, cabelo preto e liso, trajes tradicionais, pintura e enfeites corporais) — ao mesmo tempo em que manipulam com naturalidade os vários dispositivos tecnológicos — se combinam para celebrar a existência indígena no presente, contradizendo a tão repetida - e racista - crença de que indígenas e aparelhos tecnológicos modernos são mutuamente exclusivas.

Outra expressão de racismo contra os povos indígenas que aparece nas obras de Esbell e Baniwa é a conversão religiosa que, como se sabe, foi um dos pilares da colonização das Américas, e continua a desempenhar um papel importante na destruição das culturas indígenas no Brasil<sup>17</sup>. Defensores de conversão religiosa dirão que a conversão em si não é ilegal, embora a presença de missionários em reservas indígenas esteja sujeita a regras, que vêm sendo relaxadas nos governos recentes. A conversão é frequentemente acompanhada de métodos violentos de persuasão, como a queima forçada de artefatos sagrados e mudanças nas formas de viver<sup>18</sup>, e tende a ser regida, em qualquer caso, pelo desequilíbrio de poder entre missionários bem financiados com bens para dar em troca de mudanças de hábitos, e grupos indígenas muitas vezes em situação de vulnerabilidade causada pela invasão de seus territórios tradicionais e mudanças ambientais. Além disso, a conversão implica, necessariamente, um desrespeito pela religião do outro, e a ideia de que só há uma forma de religião verdadeira. Nas palavras de Eunice Kerexu Yxapyry (2018):

De todos os colonizadores que chegaram aqui, os únicos a que não resistimos foram os Jesuítas, porque vieram em nome de “Deus”, mas eles disseram aos europeus que chegaram aqui que os indígenas não tinham rei, não tinham alma, não tinham lei, isto quer dizer: “não são ninguém”.

<sup>16</sup> <https://twitter.com/zehdeabreu/status/471594929631002624>. Acessado em 16/02/2021.

<sup>17</sup> Para um excelente estudo da presença cristã na Amazônia, ver Villaça (2016).

<sup>18</sup> Ver, por exemplo, Wright (1981).



Para Ruivaldo Valdenilson Nezinho Gavião (2018), a conversão é uma grande expressão de racismo de colonizadores contra populações ameríndias, e um dos vetores mais eficientes de destruição cultural dos tempos atuais:

“(...) Como, se um pajé que trouxe a nossa vivência, que compartilhou de todas as curas, principalmente a espiritual, que nos elevou a chegar a essa sociedade também, pode ser descartado dessa forma por um pastor dizendo que ele é uma pessoa do mal? Se fosse do mal nós não estaríamos aqui: ele teria matado todo mundo. Na verdade é um paradoxo entre a religião e a nossa cultura. Mas a religião está matando a nossa cultura através da pregação, da impregnação, da coerção. E eu fico triste porque a nossa sociedade é uma sociedade de luta, de briga, de batalha e de fortalecimento, mas acima de tudo de resistência. E isso não está sendo uma resistência. Todos estão sucumbindo a essa questão de princípios religiosos, de doutrinas religiosas.”

Em sua exposição de desenhos em preto e branco intitulada em inglês “It was Amazon” (Isso era a Amazônia)<sup>19</sup> Esbell apresenta uma lista de problemas que a Amazônia enfrenta atualmente. A lista tem um propósito didático: como indica o título, ela foi reunida a fim de alertar públicos estrangeiros sobre os problemas enfrentados pela floresta amazônica. Cada trabalho enfoca um problema específico: desmatamento, alcoolismo, grilagem de terras, matança de animais, envenenamento por mercúrio, etc. Uma das questões incluídas é a conversão religiosa, que é representada por meio de duas figuras humanas que caracterizam muitas das obras de Esbell. Uma delas carrega uma cruz em volta do pescoço e segura uma bíblia (intitulada “*Bible*”, em inglês) em uma mão e um maracá na outra. A posição de seus braços parece indicar que ele está removendo o maracá enquanto brande a Bíblia para a outra figura, que aparece ajoelhada ou intimidada em uma posição de submissão. O processo que está sendo retratado é, de modo mais geral, o descrédito familiar dos xamãs e da espiritualidade indígena.

“Fede In dio” de Baniwa (Figura 11.4) é um poema visual sobre a história da conversão religiosa e da colonização.

No meio da página/tela, uma cruz contém a expressão “*in dio*” escrita de cima para baixo. A parte superior da cruz é preta, com a palavra “*in*” escrita em vermelho. A parte inferior é vermelha, com a palavra “*dio*” escrita em preto. Abaixo, uma faixa larga, também vermelha, serve de base para a cruz. Embora “fede” não esteja escrito na cruz, aparece claramente como um título que identifica a peça na internet (não reproduzido aqui), e em um texto extra que acompanha a obra.

<sup>19</sup> Reproduções dos desenhos podem ser vistas no site: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/>. Acessado em 16/02/2021.

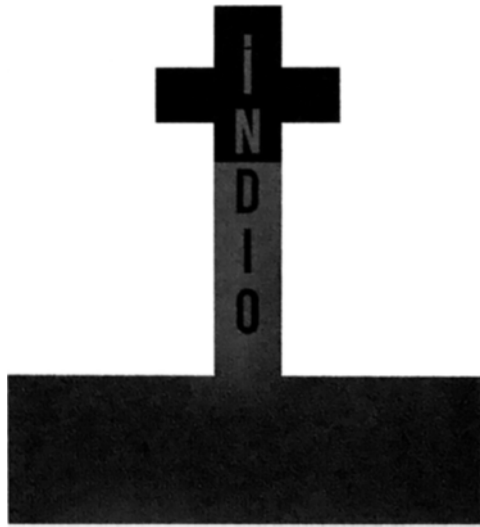


Figura 11.4 Denilson Baniwa. “Fede In dio” (Digital art, 2019). Uma versão colorida desta obra pode ser encontrada no site [www.behence.net/gallery/77246215/fedeindio](http://www.behence.net/gallery/77246215/fedeindio). Acessado em 17 de fevereiro de 2020. Copyright: Denilson Baniwa.

*Fede in dio*” significa “Fé em Deus” em italiano, mas inclui, como podemos ver na cruz, o homófono “*indio*” . Assim, a expressão também pode ser ouvida como “fé de índio”. Além disso, “fede” é homônimo de algumas conjugações do verbo “feder” [ele/ela fede]. Assim, a expressão “fé em Deus” é humoristicamente transformada em “fé de índio”, bem como “você fede, índio, ou fede índio”.

Visualmente, a transformação da cruz do preto para o vermelho, com o vermelho continuando na base e formando uma camada espessa na parte inferior, sugere claramente a ideia de sangramento — uma ideia também ligada, é claro, à doutrina e à iconografia cristãs. Nesse caso, entretanto, a palavra “índio” vincula a cruz ensanguentada ao sacrifício dos indígenas: ou seja, é a cruz (a fé cristã) que causa o sangramento dos povos indígenas. Esta leitura é corroborada pelo texto que acompanha o poema na internet: “Fede in Dio / e pelos teus pecados nos levaram a/à cruz”. O uso de “a / à” equipara a conversão (“levar a cruz”) à crucificação (“levar à cruz”, ou “crucificar”). O texto também cria uma dicotomia entre “teus pecados” e “nós”, isto é, entre Cristo (e / ou cristãos) e os povos indígenas, de cuja posição o texto é enunciado. Assim, em vez de a cruz representar, como na doutrina cristã, o sacrifício de Cristo pelos pecados da humanidade, são os povos indígenas que são sacrificados (crucificados) por causa dos pecados de Cristo / Cristãos. É importante observar, também, que a língua italiana fornece o trocadilho que serve de base para o poema, ao mesmo tempo em que foi uma língua importante no processo de conversão, uma vez que muitas ordens católicas que estavam ativas na Amazônia nos anos 1800 e ao longo dos anos 1900 eram italianas,

incluindo os Salesianos, cujos efeitos devastadores para o povo Baniwa foi bem documentado por Wright (1981).

A poética da peça é baseada em vários graus de mal-entendidos: escutas incorretas, interpretações incorreta, traduções incorretas. Esses mal-entendidos dão ao poema seu tom humorístico enquanto replicam experiências comuns da colonização — os mal-entendidos, palavras e frases mal escutadas e a má interpretação de conceitos, línguas e modos de vida que aconteceram e acontecem durante os encontros coloniais, bem como a imposição violenta de certos significados sobre outros (a imposição, por exemplo, de “*fede in dio*” sobre a “fé de índio” ou crenças indígenas). No âmago do poema está a revelação ou descoberta de significados que foram ocultadas pelo processo (ainda em andamento) da colonização: para os habitantes originários do Brasil, “fé em Deus” na verdade significa “fede índio”, ou seja, a depreciação racista da própria fé dos povos indígenas. Como podemos ver, o poema é uma análise extremamente condensada das ligações entre a conversão cristã e colonialismo ou colonialidade, e seus efeitos nas culturas indígenas. Por fim, outra expressão de racismo que é descrita pelos artistas é a objetificação dos povos indígenas, prática que tem uma longa trajetória remontando à exposição de indígenas na Europa no século XVI e que no início do século XX havia se tornado norma científica, com a exposição de objetos indígenas e às vezes até múmias indígenas em museus.



Figura 11.5 Denilson Baniwa, “Voyeurs” (colagem digital 2019).

A colagem digital de Baniwa “Voyeurs” (Figura 11.5) é baseada em uma ilustração intitulada “As Cabanas dos Puris”, do Príncipe Maximiliano do volume de Wied-Neuwied *Viagem ao Brasil nos anos 1815-1817*.

Na ilustração original podemos ver um homem indígena deitado sobre uma rede, observando uma mulher brincando com uma criança no chão. Baniwa modificou a ima-

gem adicionando, em primeiro plano, um grupo de observadores contemporâneos não indígenas que fotografam a família como se fossem uma atração turística. Todos os observadores estão de costas para os espectadores, exceto uma mulher no canto inferior esquerdo que encara os espectadores com um dedo no lábio. As cores brilhantes dos observadores modernos contrastam com o monocromático desbotado dos povos indígenas, num anacronismo óbvio e humorístico que aponta para a crença bastante comum e ainda popular no Ocidente, de que os povos indígenas “vivem no passado”, ou representam a “infância da civilização”. Nossa visão da família indígena é, portanto, mediada pelos observadores não indígenas, ou *voyeurs*, como o título da colagem os descrevem. Além disso, o gesto do dedo no lábio direcionado aos espectadores os traz para dentro da foto como participantes na experiência voyeurística. Se as ilustrações de viagem do século XIX objetificavam os povos indígenas (abrindo o caminho para sua destruição), a colagem de Baniwa relaciona essa prática com a exotização atual de seus corpos e culturas. Em uma conversa particular que aconteceu durante o evento “Racismo e Antirracismo no Brasil, em Salvador, Bahia, em outubro de 2018, a ativista e educadora Célia Xacriabá nos contou que o racismo contra os povos indígenas acontece de formas inesperadas, por exemplo quando as pessoas a paravam nas ruas de cidades brasileiras (principalmente quando ela estava usando pintura corporal e trajes tradicionais) para perguntar se “ela era uma índia de verdade”. “Eles costumam me acariciar, me tocar, é muito violento, mas eles não veem assim” (Xakriaba 2018), disse ela. De fato, quando saímos do restaurante durante o encontro, ela foi abordada por uma mulher perguntando se ela era uma “índia de verdade” enquanto a tocava no braço.

A arte de Baniwa e Esbell também critica a objetificação da cultura indígena por museus e instituições. Na performance de videoarte chamada “Etnografia”, exibida on-line como parte do projeto “No tempo das huacas”<sup>20</sup>, Baniwa, vestindo uma tanga e de torso nu, senta-se em posição xamânica sacudindo lentamente um maracá. Mas aos poucos ele para de tocar o maracá, parecendo perturbado por uma estrutura transparente em forma de caixa que é colocada ao seu redor. Uma mulher não identificada o cobre de um líquido vermelho como sangue, o que faz com que ele pareça estar com frio e profundamente desconfortável e, finalmente, páginas manchadas de vermelho (lembrando os fólios de uma tese acadêmica) são lançadas sobre ele. A instalação de vídeo é uma alegoria da “mumificação” dos corpos e do conhecimento indígenas por museus e universidades. A

<sup>20</sup> “No tempo das huacas” é um projecto conjunto liderado por Filipa Cordeiro e Ruy Mourão no Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa, para debater a exposição no museu de duas múmias Chankay. O projeto reúne vários artistas, muitos deles indígenas. <https://sites.google.com/view/otempodashucas>. Acessado em 2 de novembro de 2019.

colocação das páginas da teses final da performance relaciona os métodos institucionais atuais a práticas anteriores dos tempos coloniais ou do início do século XIX de capturar e/ou exibir seres humanos. Em outras palavras, para Baniwa, o ato de capturar e exibir corpos indígenas tem continuidade na prática acadêmica de apropriação e recategorização (encaixotamento) do conhecimento indígena, um conhecimento que é devolvido aos povos indígenas na forma de dissertações ou teses, que, para os grupos em questão são quase sempre mortas ou inúteis. As manchas vermelhas nas páginas das teses destacam a violência embutida nesse processo<sup>21</sup>.

A contribuição de Esbell para o mesmo projeto é uma videoinstalação que foca em sua mão segurando um machado de pedra arqueológico indígena na vitrine de um museu<sup>22</sup>. A mão massageia e apalpa o machado, mostrando-o para a câmera. Então, lentamente, gotas de sangue (provavelmente vindas da mão) começam a manchar o machado e cair na vitrine. A videoinstalação é uma crítica às práticas dos museus ocidentais em relação a objetos indígenas, e sugerimos que essa crítica se torna mais contundente pelo fato de ser de autoria de um artista indígena contemporâneo. Ou seja, as gotas de sangue que mancham o machado e a vitrine servem de alegoria para os índios que morreram e cujas culturas foram destruídas para que o ocidente pudesse se apropriar de seus territórios, coletar seus artefatos e obter seus conhecimentos. Mas elas representam, ao mesmo tempo, o sofrimento dos ameríndios atuais, causado pela destruição e apropriação dos corpos, objetos, e memórias de seus antepassados .

Talvez mais do que qualquer outro tipo de crime, o racismo no Brasil se situa no limiar entre a legalidade e a ilegalidade: é ilegal e supostamente sujeito a punições pesadas, mas raramente é levado a sério; é vivenciado e discutido todos os dias por inúmeras vítimas, mas negado por perpetradores e por um sistema judicial que, na sua maioria, se recusa a vê-lo. No caso dos ameríndios, o racismo é ainda mais invisível, em parte porque a literatura especializada tradicionalmente evita discutir a violência contra os povos indígenas como racismo, e em parte porque, graças à força do racismo estrutural contra eles, os próprios povos indígenas são invisibilizados e têm sua própria existência negada pelos poderes oficiais e pela sociedade em geral. Repetindo a famosa frase de Paul Klee, a arte de Baniwa e Esbell torna o invisível visível, nos mostrando as várias maneiras como o

---

<sup>21</sup> As discussões com estudantes universitários indígenas ocorridas durante o segundo evento do Projeto “Racismo e antirracismo no Brasil: O caso dos povos indígenas”, em 2 de outubro de 2018, na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, ressaltaram repetidamente esse ponto. Na visão dos estudantes e acadêmicos indígenas que estiveram presentes no evento, as apropriações.

<sup>22</sup> ver <https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/videos>. Acessado no dia 2 de novembro de 2019.

racismo permeia a relação da sociedade brasileira com os povos indígenas. Não se trata apenas do racismo visto na forma violenta com que grileiros e fazendeiros ameaçam e matam indígenas, tratando-os como não humanos, mas também da forma como as pessoas indígenas são exotizadas e objetificadas por meio de estereótipos, e expoliadas de seus conhecimentos, suas crenças, e até mesmo do direito de se identificarem e existirem enquanto pessoas indígenas.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Fabio Feliciano. “O caso Simone A. Diniz: A falta de acesso à justiça para as vítimas dos crimes raciais da Lei Caó.” *Revista de Estudos Jurídicos*. 15, no. 22 (2011): 119-146.

FREDRICKSON, George. *Racism: A short History*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

GAMELLA, Kum Tum Akroa. Untitled talk at event “Racism and Anti-Racism in Brazil: The Case of Indigenous Peoples” in Cachoeira, BA, on May 14, 2018. The talk is currently being prepared for publication.

GAVIÃO, Ruivaldo Valdenilson Nezinho. Interview with Alexandre Pankararu and Graciela Guarani on May 14, 2018. <http://pro@ts.ale.manchester.ac.uk/racism-indigenous-brazil/outputs>. Accessed on November 2, 2019.

GUAJAJARA, Sônia. Interview with Alexandre Pankararu and Graciela Guarani on October 30, 2018. <http://fprojale.marichester.ac.uk/racism-indigenous-brazil/outputs>. Accessed on November 2, 2019.

KAYAPÓ, Edson. Interview with Alexandre Pankararu and Graciela Guarani on October 30, 2018. <http://projects.ale.manchester.ac.uk/racism-indigenous-brazil/outputs>. Accessed on November 2, 2019.

MCCALLUM, Cecilia, Eduardo RESTREPO, and Edwin B. REESINK. “Racismos no Plural nas Américas: povos Indígenas e Afro-indígenas.” *Revista antropológica* 21, vol. 28 (2), 2017: 1-139.

MIGNOLO, Walter D., and Catherine E. WALSH. *On decoloniality - Concepts Analytics, Praxis* Durham, NC: Duke University Press, 2018.

MUNANGA, Kabengele. Untitled talk at event “Racism and Anti-Racism in Brazil: The Case of Indigenous Peoples” in Cachoeira, BA, on May 14, 2018. The talk is currently being prepared for publication.

QUIJANO, Anibal. “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America.” *Nepantla: Views from South* 1, no. 3 (2000): 533—580.

RODRIGUEZ, Fernando. “Racismo cordial.” In *Racismo cordial — a mais complete análise sobre o preconceito de cor no Brasil, Folha de São Paulo/Daíafolha*, edited by Geusa Turra and Gustavo Venturi, 11—55. São Paulo: Rica, 1995.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. “Nem crime, nem castigo: o racismo na percepção do judiciário e das vítimas de atos de discriminação.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 62 (December 2015): 184-207.

SILVA, Cesar Augusto. “O Estado brasileiro e o racismo contra os afrodescendentes: Questões jurídicas” revista *Videre* 7, no. 4 (January—June 2012): 96-114.

TUKANO, Daiara Figueroa. Interview with Alexandre Pankararu and Graciela Guarani on May 14, 2018. <http://fprojects.a1c.manchester.ac.uk/racism-indigenous-brazil/outputs>. Accessed on November 2, 2019.

VILLAÇA, Aparecida. *Praying and praying: Christianity in Indigenous Amazonia*. Oakland: University of California Press, 2016.

WADE, Peter. *Race and Ethnicity in Latin America*. London: Pluto Press, 1997.

WINK, Georg. “‘Looking for More Brazilian solutions’: Rhetorical Strategies against Racial Quotas in Brazilian Higher Education.” *Brasiliana - Journal for Brazilian Studies* 6, no. 2 (2018): 3-41.

WRIGHT, Robin. “History and Religion of the Baniwa Peoples of the Upper Rio Negro Valley”, PhD diss, Stanford University, 1981.

XAKRIABÁ, Celia. Personal conversation with Lúcia Sá on October 31, 2018 in Salvador, Bahia.

YXAPYRY, Eunice Keruxu. Interview with Alexandre Pankararu and Graciela Guarani on October 30, 2018. <http://projectzalc.manchester.ac.uk/racism-indigenous-brazil/outputs> Accessed on November 2, 2019.





# O Corvo

Edgar Allan Poe<sup>1</sup>

Tradução de João Marcelo Naedzold de Souza<sup>2</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina

Procurei em minha tradução manter ao máximo a estrutura original do poema, seus esquemas de rimas e aliterações, bem como a ordem e descrição dos acontecimentos; por conta disso, o ritmo e o tamanho dos versos teve de ser sacrificado em vários pontos para atingir tais objetivos.

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849) foi um escritor americano, natural de Boston, Massachusetts, famoso por seus contos e poemas com temas góticos.

<sup>2</sup> João Marcelo Naedzold de Souza, natural de Florianópolis, é graduando em Letras Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: joao.naedzold@gmail.com.

## O Corvo

Era uma meia-noite umbria, enquanto pensava, quase dormia,  
Sobre exótica e curiosa sabedoria olvidada –  
Nessa morosa meia-morte, de súbito veio um meio-golpe,  
Tal qual fora um galope, galope batendo em minha entrada.  
“É uma visita”, murmurei, “batendo em minha entrada-  
Tão só isso e nada mais”

Ah, distintamente lembro que era no sombrio Dezembro;  
E cada brasa já morrendo forja su'alma no terreno.  
Ansioso a alvorada desejava; – em vão e desespero pegara  
De meus livros alívio pr'a mágoa – mágoa da Lenore não-terrena  
Da rara e radiante dama que os anjos de Lenore nomeiam  
Desnômina aqui por todo o mais.

E o sedoso, sestroso, incerto farfalho de cada véu purpúreo  
Me arrepiava– inchava com fobias fantásticas nunca antes vivenciadas;  
Para que então, contr' o palpitar de meu coração, estava eu a pronunciar  
“É uma visita a procurar entrada em minha morada –  
Visita tardada a procurar entrada em minha morada; –  
Apenas isso e nada mais.”

Já com o rigor revigorado, deixando a hesitação de lado,  
“Senhor,” disse, “ou Dama, por gentileza queira me perdoar;  
Mas eu estava quase cochilando, e tão de leve vieste golpeando,  
E suavemente te anunciando, anunciando à minha porta,  
Que quase quedei de escutar-te” – aqui escancarar a porta; –  
Negra escuridão e nada mais.

Mirando longe o abismo negro, longamente fiquei em susto e medo,  
Suspeitando, sonhando sonhos ninguém sequer supôs sonhar;  
Mas o silêncio era inquebrável, e a tranquilidade imutável,  
E no abismo execrável, foi só dita a palavra-mor: “Lenore?”  
Sussurrei isto, e o eco respondeu ao redor, “Lenore!” –  
Apenas isso e nada mais.

De volta ao meu quarto andando, minh'alma em completo queimando,  
Logo após ouvi uma batida mais estrondosa qu'a anterior.

“Decerto,” disse, “decerto é algo em minha treliça;  
Deixe-me ver, pois, o que há na desdita, e este mistério assim expor—  
Deixe meu coração parar um momento e este mistério assim expor, —  
É o vento e nada mais!”

Abro rápido aqui a cortina, quando, com rapidez rapina,  
Quando lá subiu suntuoso Corvo dos santos dias d'outrora;  
Nem a menor mesura fez ele; nem um minuto parou ou pairou ele;  
Mas, com jeito de Lorde ou Lady, pousado sobre minha porta—  
Pousado no busto de Pallas sobre a minha porta—  
Pousado, assentado, e nada mais.

Então este ebâneo bicho embaindo minha triste tez em um sorriso,  
Pelo grave e rígido decoro e semblante espirituais,  
“Mesmo teu peito estando calvo e cortado,” disse, “não estás acovardado,  
Sinistro soturno e velho Corvo, vindo dos Noturnos liminais—  
Qual é teu santo nome, diz, nos Plutônicos Noturnos liminais!”  
Diz o Corvo “Nunca Mais.”

Muito admirei a desajeitada ave por ouvir tal discurso suave,  
Ainda que sua frase pouco sentido—pouca relevância portava;  
Creio ser por todos admitido que nenhum ser aqui vivido  
Foi alguma vez bendito com bicho acima de sua portada—  
Bicho ou besta em busto acima de sua portada,  
Com nome tal qual “Nunca Mais”

Mas o Corvo, sentado no busto só, repetia, tal qual uma mó,  
Aquele uma palavra, como se naquela palavra esgotasse seu princípio vital.  
Nada mais então falou—nem uma pena ele balançou—  
Até qu'eu pouco mais que sussurrei “Outros passaram neste local—  
N'aurora ele voará, igual mi'as Esperanças que passaram deste local.”  
E o pássaro disse “Nunca Mais.”

Surpreso pelo silêncio quebrado por vocábulo tão bem colocado,  
“Claro,” disse, “o que fala é apenas mais do mesmo  
Pego de um infeliz mentor cujo Fim desolador  
Veio à sua vida se entropor até que seu canto vinha a esmo  
Até qu’o endecha da sua Esperança melancólico vinha a esmo  
Com ‘Nunca—nunca mais’

Mas o Corvo ainda fazia de minha tristeza alegria,  
Logo pego assento macio frente a ave, efígie e porta;  
Então, no veludo a sentar, comecei então a conectar  
Cara a cara, a pensar o que essa ominosa ave d’outrora—  
O que essa funesta, nefasta, fantasmagórica, e ominosa ave d’outrora  
Dizia em grasnar “Nunca mais.”

Nisso engajava adivinhando, mas nada expressando  
Pra ave cujos ardentes olhos agora queimavam meu coração;  
Isto e tão mais fiquei revendo, com a cabeça em meu assento  
Com veludo de revestimento o qual a lamparina fitava,  
Mas cujo veludo-violeta de revestimento o qual a lamparina fitava,  
*Ela sentirá, ah, nunca mais!*

Então, acho, o ar ficou pesado, perfumado por não-visto incensário  
Oscilado por Serafim cujos passos tiniam no tufado solo.  
“Miserável,” gritei, “teu Deus emprestou-te—por esses anos ele mandou-te  
Dê descanso—descanso e nepente aos de Lenore teus relatos maliciosos;  
Sorva, oh sorva tal gentil nepente e esqueça a Lenore que adoro!”  
Diz o Corvo “Nunca mais.”

“Profeta!” disse, “coisa vil!—profeta ainda, quer ave ou hostil!” —  
Quer mandado por Tentador, quer arremessado por tempestade aqui à costa,  
Desolado mas aind’ arrojado, nessa terra deserta encantada—  
Nessa casa por Horror assombrada—diga, imploro por resposta—  
Há—há algum bálsamo em Gileade? —diga—, diga tua resposta!”  
Diz o Corvo “Nunca mais.”

“Profeta!” disse, “coisa vil!—profeta ainda, quer ave ou hostil!  
Por aquele Céu que se dobra sobre nós—pela Deidade por ambos amada—  
Diga a esse espírito com pesar ígneo se, dentro do distante Empíreo,  
Achará uma dama em seu desígnio pelos anjos de Lenore nomeada—  
Uma radiante dama em seu desígnio pelos anjos de Lenore nomeada.”  
Diz o Corvo “Nunca mais.”

“Seja essa palavra nosso sinal de despedida, ave ou demônio!” gritei, de voz  
erguida—

“Volte para a tempestade e os Noturnos Plutônicos liminais!  
Deixa nenhuma pena caliginosa como sinal dessa mentira que dialoga!  
Deixa minha solidão remota! —sai do busto sobre meus umbrais!  
Tira teu bico de meu coração, e tira tua forma de meus umbrais!”  
Diz o Corvo “Nunca mais”.

E o Corvo, nuca voando, só ficando, só ficando  
No pálido busto de Pallas logo acima de meu portão;  
E os seus olhos estão aparentando os de um demo devaneando,  
E a lamparina ele iluminando joga sua sombra pelo chão;  
E a minh’alma daquela sombra pairando pelo chão  
Será alçada—nunca mais!

## The Raven

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.  
“Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door—  
Only this and nothing more.”

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;  
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.  
Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore—  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—  
Nameless *here* for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating  
“Tis some visitor entreating entrance at my chamber door—  
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;—  
This it is and nothing more.”

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,  
“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;  
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,  
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,  
That I scarce was sure I heard you”—here I opened wide the door;—  
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,  
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;  
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,  
And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore?”  
This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!”—  
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,  
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.  
“Surely,” said I, “surely that is something at my window lattice;  
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore—  
Let my heart be still a moment and this mystery explore;—  
’Tis the wind and nothing more!”

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,  
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;  
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;  
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—  
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—  
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,  
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,  
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,  
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore—  
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”  
Quoth the Raven “Nevermore.”

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning—little relevancy bore;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door—  
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,  
With such name as “Nevermore.”

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only  
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.  
Nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered—  
Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before—  
On the morrow *he* will leave me, as my Hopes have flown before.”  
Then the bird said “Nevermore.”

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,  
“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store  
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster  
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore—  
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore  
Of ‘Never—nevermore’.”

But the Raven still beguiling all my fancy into smiling,  
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;  
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking  
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore—  
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore  
Meant in croaking “Nevermore.”

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;  
This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
On the cushion’s velvet lining that the lamp-light gloated o’er,  
But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o’er,  
*She* shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer  
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.  
“Wretch,” I cried, “thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee  
Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore;  
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”  
Quoth the Raven “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!—  
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,  
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted—  
On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore—  
Is there—*is* there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!”  
Quoth the Raven “Nevermore.”



“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!  
By that Heaven that bends above us—by that God we both adore—  
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore—  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”  
Quoth the Raven “Nevermore.”

“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting—  
“Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!  
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!  
Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!  
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”  
Quoth the Raven “Nevermore.”

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,  
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted—nevermore!



# Uno de los pibes

Neuza Nascimento

Traducción de Natália Scalvenzi<sup>1</sup>

Universidad Federal de Rio Grande do Sul

Revisión de Willian Henrique Cândido Moura<sup>2</sup>

Universidad Federal de Santa Catarina

Universidad Federal de Rio Grande do Sul

## Sobre la autora

Neuza Nascimento nació en 1959, en Santos Dumont, ciudad del estado brasileño de Minas Gerais. Siempre fue una aficionada de la literatura y de la escritura y, cuando no estaba trabajando como empleada doméstica, les escribía cartas a sus parientes que vivían en otros estados de Brasil. Escribió cuentos durante una década y, tras cuarenta y ocho años trabajando como empleada doméstica, ganó una beca de estudios para escritores. Actualmente, se dedica a la labor de escritora y produce contenido para el portal *Lupa do Bem*, en la sección *Coluna da Neuza*.

## Sobre el texto y su traducción

Este texto ha sido publicado inicialmente en portugués en el volumen 11, número 2, de junio de 2021 de esta revista, bajo el nombre de «*Um dos meninos*». La traducción al español ha sido autorizada por la autora, Neuza Nascimento, y por la editora-jefa de la revista Qorpus, profesora Dirce Waltrick do Amarante, a quienes agradecemos profundamente. El cuento narra la historia de un grupo de jóvenes que (sobre)vive en la calle y trata, específicamente, sobre la angustia de uno de ellos; un chico que no tiene ni siquiera un nombre, lo que evidencia su invisibilización ante la sociedad. La problemática racial y de clase que existe en Brasil es una constante en los textos de la autora. En relación

---

<sup>1</sup> Estudiante de la Carrera de Traducción en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Correo electrónico: nataliascalvenzi@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0363-938X>.

<sup>2</sup> Profesor de Traducción del Instituto de Letras de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Estudiante de Doctorado en Traductología en la Universidad Federal de Santa Catarina. Correo electrónico: willianmoura.tradutor@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-2675-6880>.

con la traducción del cuento, se utilizó la variante rioplatense del español. Se la puede notar ya en el título traducido de la historia: *pibe* (sustantivo utilizado frecuentemente en Argentina) puede ser un equivalente a *menino*, pero tiene una connotación casi peyorativa, como *moleque* en portugués, que describe a esos chicos por quienes nadie se preocupa.

## **REFERENCIA**

NASCIMENTO, Neuza. Um dos meninos. *Qorpus*, v. 11, n. 2, p. 277-278, jun., 2021.

## Uno de los pibes

Neuza Nascimento

Los pibes vivían en la calle. Se alimentaban de los restos de comida que los mozos tiraban, por la noche, en los basureros de la vereda.

Todos tenían un vicio y, para mantenerlo, no dudaban en agarrar el bolso del hombro o el celular de algún incauto que caminaba sin darse cuenta del peligro a su alrededor.

Vendían el producto del robo en una villa cerca, donde ya tenían clientes fijos a quienes no les importaba la procedencia de lo que compraban, o se lo vendían a policías del área que eran conniventes con todo.

Así vivían.

Pasaban los días deambulando por la ciudad en grupos o en parejas, dormían por la madrugada y se despertaban cuando el sol iluminaba sus rostros sucios.

Nadie los veía; eran invisibles.

Eran hijos de nadie.

Dueños de nadie.

Por la noche, saciaban el vicio hasta que el hambre y el cansancio los venciera. Entonces, se acomodaban bajo una marquesina, siempre la misma, entre una tienda de zapatos y otra que hacía mucho ya no abría. Se envolvían en cobijas inmundas y entre todos se calentaban, pues, por las madrugadas siempre hacía frío.

Tenían sexo también entre todos, sin discriminación. Chico o chica les daba igual. No sabían qué era el amor. En esos momentos, lo que sentían era deseo, placer, alegría o incluso rabia; se sentían dueños de sus parejas.

Ni siquiera eran amigos. Estaban muy ocupados para la amistad tratando de sobrevivir.

De vez en cuando, uno de ellos salía a dar una vuelta y no volvía. Los demás nunca querían saber qué había pasado. Después de algún tiempo, llegaban a la conclusión de que el desaparecido se había metido en algún lío y lo habían matado o lo habían metido preso en alguna institución para menores infractores. Nunca se les ocurría la posibilidad de que él pudiera haber vuelto a su casa.

En la semana anterior, uno de los pibes tuvo una violenta convulsión y, al rato de esa convulsión, empezó a temblar de frío. Su cuerpo ardía en fiebre.

Al principio, los demás trataron de cuidarlo como podían, pero después se rindieron y se fueron; cambiaron de marquesina. A ninguno de ellos se le ocurrió pedir auxilio. Solo quisieron alejarse.

Al poco tiempo, el enfermo tenía la piel casi pegada a los huesos. Vomitaba sin parar y su diarrea tampoco cesaba.

Las personas pasaban por él y alejaban sus miradas para no ver aquel montecito sucio, envuelto en una cobija, tirado en el suelo.

Estaba solo.

En el tercer día de agonía, alrededor de las seis de la mañana, cuando ya no tenía fuerzas para moverse, abrió los ojos débiles por la deshidratación y vio a una mujer caminando en su dirección. Era una negra fuerte con espinillas finas. Tenía puesta una pollera plisada y florida que le cubría las rodillas. Él no podía ver su rostro.

Cuando la mujer se acercó más, él se dio cuenta de que ella tenía un bonito pañuelo atado alrededor de la cabeza y tiraba de un carrito de compras plegable, en el que había una bolsa de comida para gatos.

Se parecía a su madre.

Pero no podía ser; había sido testigo de su muerte hacía mucho tiempo. La mujer se acercó aún más a él, soltó el carrito y se agachó a hacerle una caricia, desnublando un poco su vista. Sacó de su bolso una botella de agua y lo ayudó a tomarla en pequeños sorbos. Enseguida, sacó del carrito, en el que parecía haber de todo, un paquete de galletitas, aplastó unas en la palma de su mano, las humedeció con un poquito de agua y empezó a ponerlas despacito en la boca del joven. Pero su boca seca y sus labios agrietados hacían que no pudiera comer. Ella lo miró a los ojos y le dijo:

— Dormite un rato, mi negrito, descansa. No te preocupes, ya vienen por vos.

Él la quiso agradecer, pero su voz no salió. Cerró los ojos, se durmió y ella se fue. A las once y pico de la mañana, llevaron el cuerpo frágil y ya sin vida.

Nadie lo extrañó.

# Dando voz ao Imperialismo Brasileiro: Euclides da Cunha e a Amazônia

Lúcia Sá

Tradução de Larissa Lagos<sup>1</sup>

Universidade Federal de Ouro Preto

Os ensaios incluídos em *Land Without History* são o resultado de uma longa viagem de Euclides da Cunha à Amazônia em 1905 como membro de uma expedição conjunta entre Brasil e Peru para determinar as fronteiras entre as duas nações. Esta viagem teve um grande impacto em Euclides<sup>2</sup>, que ficou obcecado com a ideia de escrever um longo livro sobre a região intitulado Paraíso Perdido, que faria pela Amazônia o que seu celebrado *Os sertões*<sup>3</sup> fez pelo sertão do nordeste: apresentar os interiores do Brasil às populações urbanas educadas do sul que pouco os conheciam. Contudo, Euclides nunca concluiu esse projeto. Ele produziu, ao invés disso, uma série de ensaios avulsos, dos quais a maioria (os traduzidos aqui) transformou posteriormente na primeira parte do livro *À margem da história*, publicado logo depois da sua trágica morte em 1909<sup>4</sup>.

O que confere a esses textos seu destaque está em parte no status de culto que seu autor tem na história intelectual brasileira. Embora o Brasil tenha produzido muitos escritores mais importantes que Euclides, poucos (se algum) foram tão proeminentemente destacado em exposições, conferências especiais, discursos políticos e acadêmicos. Não apenas a cabana onde escreveu *Os sertões* foi preservada como um objeto de peregrinação cultural, mas também foi coberta com uma estrutura protetora, assemelhando-se

---

<sup>1</sup> Larissa Ceres Lagos é formada em Letras Portugues-Ingês, especialização em Estudos Literários, mestrado e doutorado em Estudos da Tradução pela UFSC. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, atua principalmente na área de Literatura de Língua Inglesa e desenvolve pesquisa na área de Tradução.

<sup>2</sup> Na história crítica e cultural brasileira, o autor é geralmente chamado de Euclides.

<sup>3</sup> *Os sertões* tem uma magnífica tradução feita por Samuel Putnam chamada *Rebellion in the Backlands*. Refiro-me ao título original para manter a especificidade do lugar *sertão*, o qual não significa “backlands” em geral, mas uma área particular no interior do nordeste frequentemente assolada pela seca. Pessoas do sertão, os *sertanejos*, são uma presença importante em *Land Without History* como veremos

<sup>4</sup> Alguns outros ensaios que Euclides escreveu sobre a Amazônia estão inclusos como, por exemplo, *Relatório da comissão mista brasileiro-peruana de reconhecimento do alto purus* (1906), *Contrastes e confrontos* (1907) e *Peru versus Bolívia* (1907). Escolhi incluir apenas ensaios de *À margem da história* porque foram reunidos como uma unidade pelo autor. Uma compilação que incluiu todos seus textos amazônicos incluiria considerável repetição e alguns textos altamente técnicos. Tal compilação foi feita, em Português, por Helton Rocha, intitulada *Um paraíso perdido: Reunião dos ensaios amazônicos* (1976). Para uma excelente análise dos ensaios amazônicos de Euclides, ver Hardman.

a um santuário. Ele é reverenciado por críticos da esquerda e da direita como um autor que penetrou a alma da sua nação como nenhum outro havia feito anteriormente. Porém, comentários sobre seu livro mais importante, *Os sertões*, foram desde o início cercados de justificativas e desculpas. Críticos dizem que ele, algumas vezes, aderiu muito rigorosamente aos modelos positivistas de ciência e conhecimento, mas também foi capaz de subverter e contradizer tais modelos<sup>5</sup>. Seu estilo - uma desconcertante mistura do jargão científico da época e imagens literárias hiperbólicas (imitadas por autores menores por décadas após sua morte) - beira o mau gosto, embora, como críticos costumam observar rapidamente, nunca chega a ultrapassar esse limite<sup>6</sup>. Eventos dramáticos da sua biografia também ajudaram a alimentar o mito de Euclides da Cunha: em 1909 ele foi assassinado pelo jovem amante da esposa, como foi também seu filho, anos depois, na tentativa de vingar a morte do pai.

Claro que o estilo e a vida pessoal de Euclides não são suficientes para explicar a fascinação que ele exerce no Brasil e afora. Talvez a principal razão para essa fascinação seja a problemática auto-localização nos seus próprios textos, que se assemelha, poderia dizer, à posição sustentada hoje por muitos intelectuais brasileiros em relação à massa pobre e ignorante. Essa posição problemática faz os ensaios em *Land Without History* um marco importante na escrita latino-americana. Eles dificilmente nos trazem um completo ou detalhado relato da Amazônia no início do século XX. Ao invés disso, o que esses ensaios nos oferecem é um testemunho convincente da iniciativa colonial brasileira na Amazônia, e das suas tendências imperialistas em relação aos Estados-nações vizinhos.

Com o intuito de conhecer a postura de Euclides nos ensaios amazônicos, nós precisamos olhar brevemente para o texto que o fez famoso da noite para o dia: *Os sertões*. Publicado em 1902, o livro é um relato sobre uma comunidade de supostos monarquistas nos sertões da Bahia que foi reprimida pelo Brasil republicano. Euclides, que era engenheiro de formação, foi a Canudos como um repórter para o jornal *O Estado de São Paulo*. Ele já havia publicado um artigo sobre a revolta monarquista no mesmo jornal, intitulado “A nossa vendéia” - efetivamente incorporando da Revolução Francesa. A rebelião de Canudos estava constantemente nas notícias àquela época: manchetes alimentaram o pânico dos leitores urbanos exagerando o tamanho da revolta e sua significância política como um movimento antirrepublicano. Euclides escreveu *Os sertões* imediatamente após retornar da batalha. As opiniões expressadas no livro diferiam consideravelmente do

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira* (São Paulo: Cultrix, 1970); e Luiz Costa Lima, “Os Sertões: Ciência ou literatura?” *Revista Tempo Brasileiro* 144 (2001).

<sup>6</sup> Ver Gilberto Freyre, “Euclides da Cunha: Revelador da realidade brasileira,” em Euclides da Cunha, *Obra Completa* (Rio Aguilar, 1966), 1:17-31.



artigo da Vendéia: a motivação monarquista tinha sido substituída por um retrato dos *sertanejos*, que oscilava entre deplorá-los como fanáticos religiosos e simpatizar com eles, como mestiços movidos pela pobreza, deixados de lado pelo recém-criado sonho republicano. A postura posterior fez *Os sertões* um esclarecedor estudo da sociedade brasileira que permitiu aos brasileiros urbanos, especialmente sulistas, contemplar outro interior do Brasil longe ao norte – um Brasil que não era – e não queria ser – parte do projeto modernizante. Eleito para a Academia Brasileira de Letras apenas um ano após a publicação *Os sertões*, Euclides da Cunha tornou-se um dos mais celebrados escritores, embora seu livro dificilmente possa ser classificado como “literatura” de maneira convencional. As críticas repetidamente apontaram que *Os sertões* mistura diversos gêneros: relatórios “científicos”, sociologia, história, registro militar, jornalismo e prosa poética. O que faz extraordinário é a oscilação autor/ narrador, o preconceito “científico” que abraça contra o “*sertanejo do sertão*” e a admiração de sua capacidade de resistir; seu duradouro apoio à campanha militar e suas denúncias a elas como um massacre brutal.

A postura de Euclides em relação ao massacre de Canudos, a qual Renato Rosaldo se refere como “um tipo particular de nostalgia, geralmente encontrada sob imperialismo, no qual pessoas lamentam a morte do que eles próprios se transformaram”. Essa “nostalgia imperialista,” um elemento inevitável da iniciativa colonial, também é vista na trajetória de etnógrafos que involuntariamente contribuíram para a destruição das próprias culturas às quais se dedicaram. Um projeto da e para as elites, a nação brasileira na sua independência incorporada por vários grupos que não tinham desejo fazer parte dela; revoltas em partes diferentes do país - como a Cabanagem o Pará e a Farroupilha no sul - já haviam demonstrado que a união da nação não era de forma alguma garantida. Canudos foi a última dessas grandes revoltas regionais, e particularmente notável para as elites sulistas porque foi aparentemente provocada pela declaração da república federal. O ataque do Estado a Canudos é, dessa forma, uma investida colonialista: uma tentativa forçada de dominar um grupo que viu como relutante a unir-se ao projeto de nação. Como um jornalista “incorporado” acompanhando a última expedição militar, e sendo ele mesmo um ex-militar, Euclides devotou dúzias de páginas de seu longo livro descrevendo, com inegável fascinação, a guerra e suas estratégias. Ao mesmo tempo, sua crescente admiração pelo que ele chama de “*sertanejos ao avesso*” levou-o a arriscar a modificação da teoria científica da época para explicar como, racialmente misturados como eles provavelmente eram, os *sertanejos* estavam bem adaptados ao seu ambiente - um caso raro no qual uma “raça inferior” (os índios) que, acima de tudo, tinha prevalecido. Apesar de louvar a bravura e a resiliência do *sertanejo*, e apesar da sua condenação final da invasão

militar, Euclides teve participação na destruição de Canudos. Não apenas isso, ele também pertenceu a e se identificou com as elites urbanas que tomaram para si a tarefa de civilizar, através da força, o resto do país. Não pode haver melhor expressão da nostalgia imperial que sua famosa frase de *Os sertões*, “Estamos condenados à civilização”. O paradoxo da sua formulação de perfeitamente congruentes com a definição de nostalgia imperialista de Rosaldo: “Nostalgia imperialista gira em torno de um paradoxo: A pessoa mata alguém, e então lamenta a vítima. De forma mais atenuada, alguém deliberadamente altera a forma de vida, e então se arrepende que as coisas não permaneceram como eram antes da intervenção”.

Conforme Euclides avançou de *Rebellion in the Backlands* para os ensaios amazônicos, sua nostalgia imperialista parece ter dado lugar, quase totalmente, ao imperialismo franco: ao invés de culpar a si mesmo ou seu próprio país por eliminar culturas e o meio-ambiente, ele culpou outros países ou as próprias vítimas. Contudo o paradoxo que define nostalgia imperialista ainda está presente nesses ensaios, na forma que Euclides usa os *sertanejos* para condenar remotamente e promover as atividades e o envolvimento do Brasil na Amazônia.

Euclides seguiu para a Amazônia encabeçando a expedição binacional na parte brasileira da fronteira e, como tal, estava inevitavelmente comprometido com a postura oficial do país em relação à região. Menos de dois anos antes da sua jornada, Brasil e Bolívia assinaram o Tratado de Petrópolis em 1903, com a Bolívia cedendo ao Brasil seus inegáveis direitos (de acordo com a lei internacional) a uma grande proporção do Acre em troca de 2 milhões de libras esterlinas e o direito perpétuo de trânsito livre no sistema amazônico no Brasil. De sua parte, o Brasil assumiu os problemas da fronteira entre Bolívia e Peru. Muitos brasileiros e a maioria dos vizinhos brasileiros enxergaram o tratado como uma intervenção diplomática de mão pesada, apoiada por ameaças militares irracionais<sup>7</sup>. O tratado consolidou a posição imperialista na Amazônia e, até certo nível, no resto da América do Sul. Resultou de vários anos de negociações amargas entre as duas nações, que incluíram duas revoluções no Acre (numa das quais ganhou um status de independência temporária como República do Acre), muitas batalhas militares com muitas mortes em ambos os lados, e uma variedade de negociações diplomáticas não apenas entre Brasil e Bolívia, mas também entre essas duas nações e os Estados Unidos (que foi acusado, em decorrência de 1898, de tentar tomar controle da região), Peru, Grã-Bretanha, Chile e Argentina. O principal argumento usado na época pelos que defendiam

---

<sup>7</sup> Ver Charles Strokes, “The Acres Revolution, 1899 - 1903: A Study in Brazilian Expansionism” (Ph.D. diss., Tulane University, 1974).

o direito do Brasil ao Acre era o conceito de *uti possidetis* – a ideia de que o território deveria pertencer àqueles que o ocupavam produtivamente. À época, o Acre era economicamente importante por causa da sua grande produção de borracha, uma commodity extremamente valiosa no comércio internacional. Essa produção atraiu um grande número de trabalhadores migrantes da região da seca do Ceará no sertão. Os *cearenses* ocuparam uma parte considerável que legalmente pertencia à Bolívia e, quando os bolivianos tentaram reivindicar o controle fiscal, os recém-chegados iniciaram uma revolta apoiados em parte por grandes companhias de borracha de Manaus.

Menos de dois anos depois que o tratado foi assinado, Euclides viajou para o Acre com a responsabilidade de estabelecer as fronteiras entre o território recém-adquirido e o Peru. Foi uma viagem tensa, uma bravata nacionalista, que terminou insatisfatoriamente para ambos os lados. A visão de Euclides é, então, colorida pela sua postura oficial e parecerá desconhecida para seus leitores contemporâneos<sup>8</sup>. Imagens atualmente associadas à maior floresta tropical - a diversidade da fauna e da flora, a presença de população indígena, tradições de conhecimento nativo e local - estão visivelmente ausentes. Ao invés disso, a Amazônia é apresentada em *Land Without History* como uma história cuja função e destino são a colonização.

Como *Os sertões*, essa coleção de ensaios começa com uma descrição física do território que mistura jargões científicos com visões altamente pessoais e apaixonadas. O objetivo dessa descrição é, em ambos os livros, estabelecer uma base topográfica para os argumentos que o autor continua a desenvolver. *Os sertões*, por exemplo, apresenta as plantas e a terra do *sertão* como resilientes e fortes, capaz de suportar o pior sofrimento - uma descrição que prefigura os próprios *sertanejos* posteriormente no livro. Em *Land Without History*, o primeiro ensaio descreve a natureza como incompleta, imperfeita, inacabada. Os grandes rios, especialmente o Amazonas, são sempre retratados como destruidores de suas margens e espalhando-se em novos leitos. O único tipo de adaptação humana que funciona na região é, de acordo com Euclides, nômade, porque a natureza é inconstante e elimina, através de autodestruição, todos os traços de sua própria história. Ao apresentar a natureza amazônica dessa maneira, Euclides faz da terra física um conceito praticamente inexistente, substituindo por definições territoriais baseadas na ação humana. Ao descrever fronteiras físicas como inerentemente instáveis, Euclides prepara o caminho para os próximos ensaios do livro, quando ele dá aos colonos *sertanejos* crédito total pela definição territorial no Acre “E não desapareceram (os *sertanejos*). Ao contrário, em menos de trinta

---

<sup>7</sup> Ver *Relatório da comissão mista e Tocantins*.

anos, o Estado que era uma vaga expressão geográfica, um deserto empantanado, a estirar-se, sem lindes, para sudoeste, definiu-se de chofre, avantajando-se aos primeiros pontos do nosso desenvolvimento econômico” (19). Em outras palavras, fronteiras puderam apenas estabilizar-se depois que trabalhadores brasileiros chegaram e fundaram cidades e vilas. A lógica espacial da Amazônia aqui, para Euclides, é a lógica de *udi possidentis*.

Não é a única terra cuja estabilidade física é negada nesse ensaio. Como o título do livro nos diz, história é também marginal ou inexistente na região Amazônica. Quando descreve o Rio Amazonas, por exemplo, Euclides clama que as margens vistas no século XVI por Francisco Orellana, o primeiro europeu a descer o rio navegando, foram destruídas pelo próprio rio - história, em outras palavras, foi lavada fisicamente. Essa referência torna-se ainda mais significativa quando relembra o relatório de Frei Gaspar de Carvajal sobre a expedição de Orellana, o qual descreve as margens do Rio Amazonas como sendo massivamente povoada por nativos. O fato de que os relatórios de Carvajal estavam agora tendo uma corroboração por escavações arqueológicas lideradas por Anna Roosevelt enfraquece seriamente os argumentos de Euclides, pois nenhuma escavação seria possível de ter destruído as margens tão definitivamente como ele clamou. A destruição das margens do rio Amazonas no primeiro de seus ensaios amazônicos é o caminho para eliminar toda história anterior à chegada dos europeus na região, e, portanto, qualquer possibilidade de reivindicação da terra pelos legítimos donos da Amazônia, os habitantes originários nativos americanos. Isso nos ajuda a entender porque americanos nativos estão mais ausentes em *Land Without History*, e assustadoramente pouco nos primeiros ensaios do livro, precisamente aqueles ensaios que definem a região histórica e geograficamente. O primeiro ensaio, por exemplo, menciona pessoas nativas apenas de passagem, como parte de um discurso que realça como as maiores tentativas de trazer “progresso” para a região falharam. Em geral, após a leitura dos primeiros três ensaios do livro, a pessoa poderia ser levada a acreditar que o Acre era um território originalmente vazio e que se tornou popular apenas com a chegada dos *cearenses*. Nesse caso, por exemplo, na referência de Euclides para a área ter sido ocupada por “três séculos” - uma negação explícita da vida humana na Amazônia antes dos europeus, ou seus comentários sobre a paisagem amazônica como hostil à ocupação humana: “Desaparecem as formas topográficas mais associadas à existência humana. Há alguma coisa extraterrestre naquela natureza anfíbia, misto de águas e de terras, que se oculta, completamente nivelada, na sua própria grandeza.” (17) Tais referências contradizem a percepção de ocupação anterior ou presente na Amazônia, geralmente, e no Acre, especificamente, que ele mostra em outro lugar no seu livro, assim como uma bibliografia estabelecida sobre a Amazônia que ele deve ter

tido conhecimento: *O Selvagem* (1890) de Couto de Magalhães, *Poranduba amazonense* (1890) de Barbosa Rodrigues e *Jurupari* (1980) de Ermanno Stradelli, por exemplo, todos que afirmam primeiramente a significância não apenas de ocupação nativa da região, mas da noção de nativos da ocupação.

A primeira aparição de vida de pessoas indígenas em *Land Without History* é muito curiosa e aparece apenas no fim do terceiro ensaio, “Um clima caluniado”. Entre os estrangeiros (não-brasileiros) que estiveram se estabelecendo na região de Purus, Euclides inclui o “ao italiano aventureiro e artista que lhes bate as margens, longos meses, com a sua máquina fotográfica a colecionar os mais típicos rostos de silvícolas e aspectos bravios de paisagens” (22). Pela primeira vez, o leitor toma ciência da presença da existência de pessoas indígenas na região, mas ainda assim eles são fantasmagóricos, capturados na “selva” através das lentes de um “artístico” viajante europeu.

No quarto ensaio, “Os Caucheros”, Euclides ingenuamente diferencia os índios que ele conheceu no território brasileiro daqueles que aparecem no lado peruano. Para começar, índios brasileiros são mencionados mais uma vez, de passagem, a fim de serem contrastados com as pessoas realmente perigosas que habitavam as terras peruanas de Madre de Dios:

Quem sobe o Purus, contemplando de longe em longe, até às cercanias da Cachoeira, os paumaris rarascentes, mal recordando os antigos donos daquelas várzeas; e dali para montante os ipurinás inofensivos; ou a partir do Iaco, os tucunas que já nascem velhos, tanto se lhes reflete na compleição tolhiça a decrepitude da raça - tem a maior das surpresas ao deparar nas cabeceiras do rio com os silvícolas singulares que as animam. (23)

Se os adjetivos usados para se referir aos índios brasileiros os descrevem ou como a caminho da extinção, ou docilmente observando a colonização da região, a descrição dos nativos do lado peruano tem um tom muito diferente:

Os piros acobreados, de rebrilhantes dentes tintos de resina escura que lhes dão aos rostos, quando sorriem, indefiníveis traços de ameaças sombrias; os barbudos caxibos afeitos ao extermínio em correrias de duzentos anos sobre os destroços das missões do Pachitéa; os conibos de crânios deformados e bustos espantadamente listrados de vermelho e azul; os setebos, sipibos e iurimauas; os mashcos corpulentos, do Mano, evocando no desconforme da estatura os gigantes fabulados pelos primeiros cartógrafos da Amazônia; e, sobre todos, suplantando-os na fama e no valor, os campos aguerridos do Urubamba... (23)

Enquanto os povos indígenas brasileiros, como Euclides os descreve, não representam nenhuma ameaça à exploração econômica da região do seu país, os nativos do lado peruano provocavam medo. Embora o Brasil tenha alcançado o domínio de seu próprio território, o Peru ainda tinha que “conquistar os selvagens”, ainda não tinha controle legítimo sobre o território que queria clamar. Em uma indecisa tentativa de imperialismo nostálgico, Euclides então lamenta a destruição dos povos indígenas, e dessa vez inclui colonos brasileiros e bolivianos entre os agressores: “A civilização, barbaramente armada de rifles fulminantes, assedia completamente ali a barbaria encantoada: os peruanos pelo ocidente e pelo sul; os brasileiros em todo o quadrante de NE; no de SE, trancando o vale do Madre de Diós, os bolivianos.” (23). Mas são os *caucheiros* peruanos que, de acordo com ele, são responsáveis pelo extermínio presente: “Os *caucheiros* aparecem como os mais avantajados batedores da sinistra catequese a ferro e fogo, que vai exterminando naqueles sertões remotíssimos os mais interessantes aborígenes sul-americanos.” (24). A atípica fraqueza e vagueza do adjetivo (“interessante”) usado para descrever as pessoas nativas que estão sendo exterminadas sinaliza quão pouco convincente a nostalgia do autor na verdade é - e isso acontece em grande parte porque ele pode culpar os peruanos pelos assassinatos em questão. No mesmo ensaio, ele descreve como a expedição binacional encontrou um nativo doente abandonado pelos *caucheiros* peruanos: “Num dos casebres mais conservados aguardava-nos o último habitante. Piro, amauaca ou campá, não se lhe distinguia a origem. Os próprios traços da espécie humana, transmudava-lhos a aparência repulsiva: um tronco desconforme, inchado pelo impaludismo, tomando-lhe a figura tôda, em pleno contraste com os braços finos e as pernas esmirradas e tolhiças como as de um feto monstruoso” (28). Embora esteja se referindo aqui a alguém deixado para trás em um complexo de extração *caucho*, “último habitante” está ligado à nostalgia imperialista sentimental, e trai um grau de pensamento positivo, pois raramente é o “habitante” na verdade o último. No caso de Euclides, a pungência da cena sugere o imperialismo nostálgico, como se devêssemos sentir pena pelo pobre índio que está sendo assassinado pela sua própria “civilização”. Mas não por muito tempo; uma vez mais, Euclides aponta a “verdadeira causa” da morte do índio, os *caucheiros* peruanos: “abrindo a tiros de carabinas e a golpes de machetes novas veredas a seus itinerários revoltos, e desvendando outras paragens ignoradas, onde deixariam, como ali haviam deixado, no desabamento dos casebres ou na figura lastimável do aborígene sacrificado, os únicos frutos de suas lides tumultuárias, de construtores de ruínas...” (28-29). Os *caucheiros* são “construtores de ruínas” porque, diferentemente dos *sertanejos*, eles não se estabelecem em um lugar permanente. Novamente, a lógica de *uti possidentis* permeia o ensaio: Brasil adquiriu o

direito ao Acre do através das atividades dos colonos *sertanejos*. O Peru, por outro lado, está ainda lutando contra seus povos indígenas, e através de homens (os *caucheros*) que não conseguem estabelecer ou construir nada, apenas destruir.

Isso é provavelmente o maior argumento em *Land Without History*, e Euclides o usa sempre. Em “Brasileiros” ele clama que a colonização do que é agora a Amazônia peruana, na verdade havia sido conquistada pelos brasileiros. Foi um brasileiro que, de acordo com ele, “Um brasileiro descobriu o *caucho*; ou, pelo menos, instituiu ali a indústria extrativa correspondente.” (35). Em 1841 foi dada licença exclusiva a um brasileiro para gerenciar uma frota a vapor para carregar mercadorias do leste do Peru descendo o Rio Amazonas. E finalmente *sertanejos* brasileiros foram responsáveis pelos únicos assentamentos de sucesso na Amazônia peruana - os quais caíram em ruínas uma vez que esses brasileiros foram forçados a sair. Aliás, a atividade dos *sertanejos* no Peru incluía assassinato de povos indígenas, mas porque isso aconteceu no passado como parte da tentativa de se estabelecer na região, os assassinatos são descritos como uma luta heroica contra pessoas como os Caxibos, “a tribo mais bravia do vale do Ucaiáli” (35).

Ao fazer essas reivindicações, Euclides nunca declara explicitamente que o Brasil deveria exigir direitos por partes da Amazônia peruana. Pelo contrário, ele tenta legitimar o que foi, na maior parte das vezes, a reivindicação dúbia do Brasil pelo Acre. Ele também quer afirmar a posição superior do Brasil em relação aos seus vizinhos. Que seu discurso era imperialista (no que diz respeito a outras nações sul-americanas) e colonialista (no que diz respeito à Amazônia, que, de acordo com ele, deveria ser “civilizada” pelo Brasil) torna-se mais claro nas explícitas e frequentes comparações com as iniciativas coloniais inglesas e francesas na Índia e na África. No último ensaio dessa coleção ele faz um apelo pela construção da estrada de ferro conectando Cruzeiro do Sul ao Acre porque, apesar das razões econômicas óbvias, permitiria que o Brasil defendesse seu território no caso de guerra.

O herói de Euclides na colonização brasileira da Amazônia é o *sertanejo*, o trabalhador migrante que fugiu do Ceará dominado pela seca. Nesse sentido *Land Without History* é uma continuação de *Os sertões*: os fortes e corajosos *sertanejos* que terminaram o primeiro livro sob ataque do exército brasileiro reaparecem agora no Acre, expandindo as fronteiras brasileiras. Como no primeiro livro, o *sertanejo* de *Land Without History* é um improvável herói que é descrito em termos contraditórios. Por um lado ele protagoniza o que Euclides chama de *colonização à gandaia*, um processo de colonização não planejado e desorganizado, que produziu melhores resultados que as empreitadas da Grã-Bretanha na Índia ou da França na Indochina. Pobre, doente, sem ajuda do Estado

brasileiro, o *sertanejo*, de acordo com Euclides, foi para a Amazônia e matou indígenas, fundou cidades, começou o desenvolvimento acadêmico da região, conquistou o Acre e estimulou iniciativas “civilizatórias” em território peruano, como acabamos de ver. Por outro lado, o mesmo *sertanejo* é apresentado como uma figura patética que buscou sua própria escravidão e não tinha nenhum senso de controle do seu próprio destino.

No primeiro ensaio, por exemplo, Euclides fornece um relato detalhado da resistência econômica do *sertanejo* e da injustiça do sistema de extração da borracha que o escraviza. E ao fim do ensaio ele faz uma reivindicação social forte: “Esta resenha comportaria alguns exemplos bem dolorosos. Fôra inútil apontá-los. Dela ressalta impressionantemente a urgência de medidas que salvem a sociedade obscura e abandonada: uma lei do trabalho que nobilite o esforço do homem; uma justiça austera que lhe cerceie os desmandos; e uma forma qualquer do homestead que o consorcie definitivamente à terra.” (10). Poderosas e claras como são, as provisões que Euclides demanda requereriam nada menos que uma revolução, e ainda precisam ser implementadas. Não é óbvio como a falta de perspectiva do *sertanejo* pode se tornar, em outras passagens, uma forte ação e capacidade de fazer sua própria história, já que ele é “uma tremenda anomalia: é o homem que trabalha para escravizar-se.” (20). O problema não é tanto a descrição de Euclides da extração da borracha como um sistema econômico injusto, como “a mais criminosa organização do trabalho que ainda engenhrou o mais desacomodado egoísmo” (08-09) - o que é essencialmente verdade - mas sua simultânea celebração daquele sistema crucial à economia brasileira e como uma garantia de poder sobre os vizinhos do Brasil. Essa contradição está no centro dos seus ensaios amazônicos, e, como n’*Os sertões*, é provavelmente o que faz desses textos tão atraentes. Como um improvável herói, o *sertanejo* está apto para representar o Brasil como a improvável nação moderna. Em outras palavras, o *sertanejo* é um herói apesar de sua raça mestiça (claramente um problema para Euclides, que acreditava nos preceitos científicos da sua época), sua falta de educação, sua saúde debilitada e um sistema econômico injusto que não o ajudam - precisamente as condições que muitos analistas nacionais e internacionais daquela época acreditavam que deixaria o Brasil de fora da modernidade.

Judas Ahasverus”, que muitos críticos consideram o melhor texto da sua coleção, e o mais circulado dos textos de Euclides, é um bom exemplo de como essas contradições se dão<sup>9</sup>. Centrado na festa folclórica comum do espancamento de Judas, que acontece por todo o Brasil no sábado antes do Domingo de Páscoa, Euclides discute a característica

---

<sup>9</sup> Veja, por exemplo, Márcio José Lauria, “Judas-Ahasverus,” *Enciclopédia de estudos euclidianos*, vol 1 (Jundiaí: Jundiaí, 1982).



local especial adquirida na Amazônia, entre os extratores de borracha *sertanejos*. Ao invés de um boneco inespecífico de palha, na Amazônia o Judas era feito, de acordo com Euclides, de forma de se assemelhava ao próprio extrator de borracha (*seringueiro*). O boneco era colocado em um barco pequeno que é mandado rio abaixo, e os *seringueiros* atiravam enquanto o barco passava por eles. Para Euclides, essa manifestação particular de espancamento de Judas é uma expressão de ódio de si:

É um doloroso triunfo. O *sertanejo* esculpiu o maldito à sua imagem. Vinga-se de si mesmo: pune-se, afinal, da ambição maldita que o levou àquela terra; e desafronta-se da fraqueza moral que lhe parte os ímpetus da rebeldia recalcando-o cada vez mais ao plano inferior da vida decaída onde a credulidade infantil o jungiu, escravo, à gleba empantanada dos traficantes, que o iludiram. (30)

“Judas Ahasverus” fica perto de se tornar prosa poética, às vezes um pouco preciosa demais. Ao mesmo tempo, mantém a voz analítica que marca todos os ensaios de Euclides. Claramente o narrador vê o *sertanejo* extrator de borracha como um objeto de estudo sem sua própria voz; uma grande parte do ensaio descreve o boneco de Judas descendo o rio como se ele fosse o extrator de borracha. Nesse papel, o *sertanejo* dificilmente se assemelha ao herói da colonização da Amazônia descrita por Euclides em qualquer outro lugar nesses ensaios. A melancolia, atada ao sistema brutal que não consegue escapar, do *sertanejo* em “Judas Ahasverus” pode apenas recorrer ao seu festival anual de ódio de si. Mas se nós olharmos além da construção sedutora de Euclides do boneco *sertanejo*, nós veremos que todo seu argumento está no cuidado que o *sertanejo* dispõe ao confeccionar o boneco, dando até mesmo seu próprio chapéu. Por outro lado, ambos os fatos são comuns na confecção de bonecos do Judas em todo o Brasil, e não necessariamente sinônimo de ódio de si (afinal, que chapéu o *sertanejo* daria ao boneco que o não o seu próprio?) Porque nunca é dada voz ao *sertanejo*, nunca podemos escutar sobre a diversão que ele e seus filhos devem encontrar naquelas festividades, ainda menos sobre o senso de comunicação implicado no fato de que os *seringueiros* reconhecem os bonecos de Judas que passam como objetos para brincar compartilhados em um jogo.

Judas de Euclides pode ser objeto de ódio dos *seringueiros*, mas também poderia representar os vendedores de barcos que viajam rio acima ou abaixo, os donos dos *seringais*, ou de fato o Judas bíblico. E até a descrição de Euclides da festividade como uma expressão de ódio de si, qual seria a causa desse ódio se não a colonização da Amazônia que Euclides incita e celebra? Ao escolher descrever o espancamento do Judas do *seringueiro* como ódio de si, Euclides culpa as vítimas do processo colonial que ele está

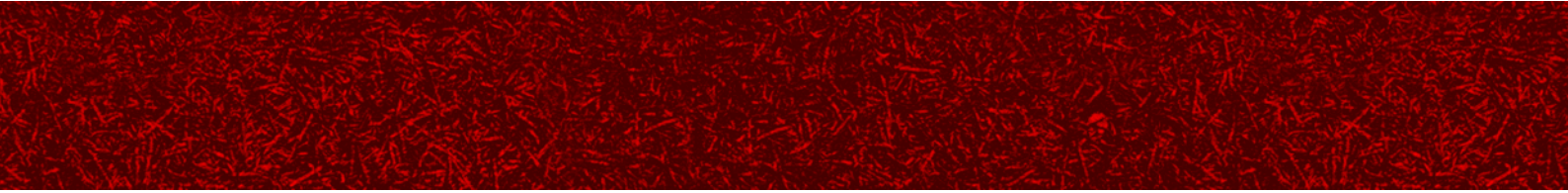
ajudando a promover. A nostalgia imperial é, portanto, transferida aos perpetradores mais fracos do processo colonial, vítimas de um sistema econômico injusto que é o coração e a base de toda iniciativa colonial no mundo.

Os ensaios em *Land Without History* começam com uma janela rara para o processo de consolidação dos Estados-Nação da América do Sul. Em um tempo no qual a borracha era uma das *commodities* mais desejadas no mundo, a Amazônia naturalmente ocupou um papel central nesse processo. A mistura peculiar de Euclides de fortes imagens literárias e argumentação científica positivista (brilhantemente traduzida em inglês vitoriano por Ronald Sousa) nos trazem ao centro do início do pensamento da América Latina do século XX. Se a “verdade científica” foi feita para servir aos interesses das elites racistas e colonialistas, poesia, de outra forma, ofereceu compensação sentimental e compaixão. Nostalgia imperialista ajuda a definir, em outras palavras, o famoso estilo idiossincrático de Euclides. O colonialismo e imperialismo brasileiro nunca, desde então, encontraram expressão numa voz mais eloquente e talentosa que a dele.

## REFERÊNCIA

SÁ, Lúcia. “Voicing Brazilian Imperialism: Euclides da Cunha and the Amazon”. Euclides da Cunha, *The Amazon. Land Without History* (critical edition by Lúcia Sá). Oxford: Oxford UP, 2006. xi-xxiii.

# RESENHA





AMOREIRA, Flávio Viegas. *Apesar de você, eu conto*. Curitiba: Kotter Editorial, 2022. 152 p.

Aurora Bernardini<sup>1</sup>



Fonte: Divulgação.

Apesar de o novo livro de Flávio Viegas Amoreira *Apesar de você, eu conto* dar, no começo, uma impressão labiríntica e ser considerado inovador, pela crítica, em termos de escritura internética, nós, leitores, vamos aos poucos reencontrando certas sementes futuristas nos seus 52 minicontos de “palavras em liberdade”<sup>2</sup> marcadas pela supressão da pontuação, violação da ortografia, verbos no infinito, vastas analogias, e mais: somos levados, página após página, a reconstituir, “ em lugar de um laborioso teatro de

<sup>1</sup> Professora de pós-graduação na USP, ensaísta e crítica literária. Autora de *O modelo Americano e outros ensaios* (Ed. Madamu), *Travessias Literárias* (Ed. Appris) entre outros.

<sup>2</sup> Cf. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*. Google CD132, acesso 15/09/2022.

atos, um veloz e agressivo teatro de átimos” em que a “compressão da informação”<sup>3</sup> captura os pontos nevrálgicos da história de vida do narrador.

História essa que abrange, desde começos da década de 1970, umas cinco décadas de acontecimentos, costumes, nomes e lugares também em liberdade, que vão do baixo augusta à casa de dona yayá, dos drops dulcora às caixinhas de mentox, das peças de artaud ao teatro oficina, de nabókov a macabéa, de copacabana a piaçaguera, do tatuapé a guarapiranga, do partidão às festinhas no copan, do balneário de são vicente a gênova, da puc ao psol, de millôr ao flávio rangel, de caio prado ao mestre trattenberg, de susan sontag a borges, de 1986 a 2018, de libertad deslumbrante a di cavalcanti trôpego, de terence stamp a win wenders, de teresa a leopoldo, de artigas a marighella, de algum lugar em meados dos anos 70 até bem depois “ quando assistira ‘harold and maude’ menino clandestino na vida desde sempre sensibilidade `a flor da pele que nascera para ser o ‘ diferente’”<sup>4</sup>

Movemo-nos pelas várias cidades do mundo e do Brasil, com pausas e retornos a *saopaulo* que sempre acolhe, em algum boteco, ao lado da infaltável cerveja, personagens ora curiosos ora queridos, que surgem envoltos em uma atmosfera de empática “confraria”, apesar da necessidade de evasão, ora real, ora virtual: “ porque tenho o peso da desigualdade desumana dos trópicos onde se queimam florestas pobre não tem vez todo mundo só fala em religião preconceito odeia arte não suporta meus modos de futuro escritor norueguês.”<sup>5</sup>

Com digressões salvíficas (empréstimo o termo introduzido no léxico brasileiro por Haroldo de Campos) para os deprimidos “ intermeando os pensamentos graves as tarefas do intelecto refazer o ar comum programa de auditório imbecil depois de ter lido james Joyce”<sup>6</sup> vamos acompanhando as vicissitudes e as peripécias dessa história de vida, que – descobrimos – também é a nossa, e vamos chegando , inevitavelmente, ao “Inominável”:

“ março 2022 estagflação a vacina deu certo o discurso obscuro do capitão naufragou os esforços de guedes naufragaram a escola de chicago dançaram as privatizações não se cumpriram boicotes contra desmatamento persistente colocaram o agronegócio contra o capitão a insistência em negar efeito estufa ruptura com acordo de paris biden angela merkel impõem sanções a china de saco cheio investe nas safras africanas argentina chile e uruguai substituem o brasil no agronegócio sustentável...”<sup>7</sup> e quem mais tem, mais ponha.

<sup>3</sup> Ambas as citações são de Haroldo de Campos em “Teatro Sintético Futurista”. In: *Futurismo Italiano*. Aurora Feroni Bernardini (org.). São Paulo: Perspectiva: 1980, p. 23.

<sup>4</sup> AMOREIRA, Flávio Viegas, *Apesar de você, eu conto*. Curitiba: Kotter Editorial, 2022, p. 126.

<sup>5</sup> AMOREIRA, Flávio Viegas, *Apesar de você, eu conto*. Curitiba: Kotter Editorial, 2022, p. 52.

<sup>6</sup> Idem, p. 23.

<sup>7</sup> Idem, p. 105.

Mas, se é verdade que “no brasil nada dá certo por muito tempo”<sup>8</sup>, pela lei do contraponto de Dante a que o narrador tantas vezes recorre, é um alívio podermos esperar que o errado não dê igualmente certo por muito tempo.

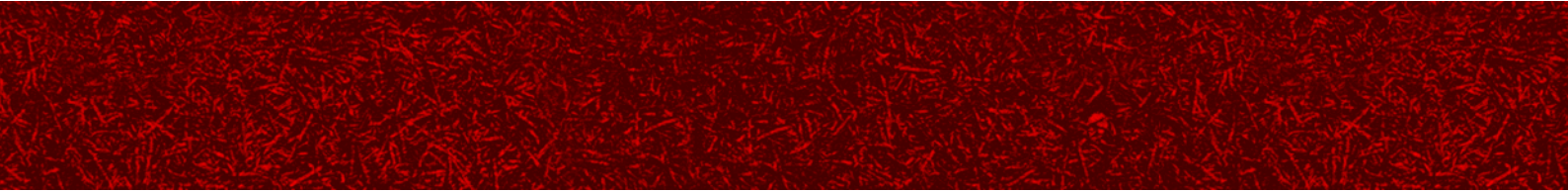
---

<sup>8</sup> Idem, p. 32.





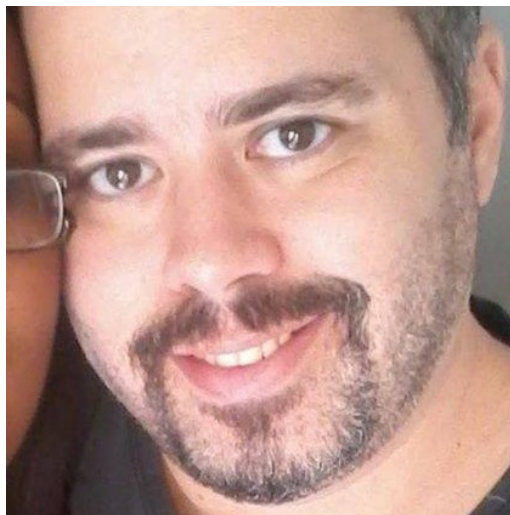
# ENTREVISTA





## Entrevista com Fábio Gullo, tradutor da obra *Vampiro: a Máscara*, 5ª edição, lançada pela editora Galápagos em 2021.

Por Victor Gobatti<sup>1</sup>



Fábio Gullo

Fábio Romeiro Gullo nasceu em 1980 em Santos, litoral de São Paulo, onde vive com esposa e filhos. Poeta, ficcionista e tradutor, especializou-se em tradução e revisão de jogos. Trabalhou com jogos eletrônicos na Disney Brasil. Entrou no mundo dos jogos analógicos com a editora Kronos Games, cofundada com Persio Sposito. Em seguida, passou a trabalhar na Galápagos Jogos, para a qual traduziu e revisou títulos das linhas Dungeons & Dragons 5ª Edição, Vampiro 5ª Edição, WarCraft, Duna, Star Wars e muitos outros. Esta entrevista tem a intenção de conhecer melhor a pessoa e o profissional em questão, bem como falar de sua importante participação como tradutor da obra *Vampiro: a Máscara*, lançada em 2021, pela editora Galápagos. Assim, ela será dividida em três partes. Na primeira, falaremos sobre Fábio Gullo como jogador e consumidor do mercado de jogos de RPG. Nesta etapa, faremos perguntas a respeito de seu contato com os jogos, suas fontes de informação a respeito de RPG e exposição a textos em inglês. Em um segundo momento, falaremos sobre o lado profissional de Fábio Gullo, sua formação, sua experiência na área de tradução e localização de jogos e suas visões sobre o profissional de tradução neste mercado. Na terceira parte, falaremos especificamente da tradução da obra *Vampiro: a Máscara* (2021), para conhecermos mais sobre seus processos de trabalho. Perguntas nesta etapa falarão sobre o papel do tradutor neste projeto, processos, le-

---

<sup>1</sup> Mestrando no PPGET sob a orientação do Professor Doutor Gilles Abes. victorgobatti@gmail.com.

gados vindos das edições anteriores, uso de CAT tools, memórias de tradução, glossários, participações externas, entre outros temas.

## **1ª parte - O jogador**

*A cultura do RPG que vem ganhando força desde os anos 80, encontra seu auge no Brasil durante os anos 90 e início dos anos 2000. Nesta época, o RPG atingiu diversas mídias ao mesmo tempo, mas principalmente as mídias escritas. Havia diversas revistas falando do assunto e algumas inclusive especializadas em RPG, como a Dragon/ Dragão Brasil e a Dragon Magazine. Vários sistemas diferentes de jogos de RPG eram lançados em outros países e publicados no Brasil, grande parte ainda no idioma original. Jogadores de RPG estavam por toda parte com seus livros pesados e dados coloridos. Onde você estava nesta época e como foi seu contato com o universo do RPG durante os anos 90 e início da década de 2000?*

Eu nasci em Santos, litoral de São Paulo, em 1980. Em 1991 um amigo de escola mencionou os RPGs, eu fiquei encantado e adquiri meus primeiros livros no único local que vendia esses itens na cidade, a Banca Estátua. Traduzido, só tínhamos o *GURPS* “cabeça rosa”. Nacional, havia apenas o *Tagmar* “caixa azul”. Como eu era pobre, só consegui comprar dois livros-jogos da série *Aventuras Fantásticas – Mares de Sangue e Planeta Rebelde* –, que então eram um grande sucesso da Marquês Saraiva. Assim armado, passei a ir na banca todos os dias para “consultar” o *GURPS* e adaptar o que conseguia pescar aqui e ali às regras básicas dos livros-jogos, criando, desse modo, um sistema híbrido que provavelmente não funcionava muito bem, mas com certeza era divertidíssimo. Depois, tendo encontrado um amigo na escola que possuía o *GURPS*, embarquei de cabeça na Geração Xerox<sup>2</sup>.

*Naquela época, não apenas os RPGs se apresentavam em sua maioria em inglês, mas também a maior parte dos jogos de console ou PC que estavam disponíveis para nós. Quais eram seus títulos favoritos entre os jogos em geral?*

O meu RPG de console predileto, realmente inesquecível, foi o *Phantasy Star*, do Master System, que foi o primeiro RPG de vídeo game traduzido no Brasil. Depois lembro de ter comprado o *clanbook Tremere* em inglês, já que o próprio *Vampire* em português ainda

---

<sup>2</sup> “Geração Xerox” é um termo utilizado para se referir às pessoas que, na época em que os primeiros RPGs estavam sendo lançados, não tinha acesso aos jogos originais, pois estes eram caros e importados, apenas algumas pessoas conseguiam comprá-los, e estes compartilhavam com seus amigos que fotocopiavam os materiais.

nem sequer havia sido lançado, e passado a traduzir o *clanbook*, palavra a palavra, com um dicionário escolar.

O RPG de mesa em inglês que mais me impressionou nessa época foi o *MERP – Middle Earth Role-Playing* –, com sua simplificação do sistema superpesado do Rolemaster, aquele monte de tabelas bacanas e tal. Eu também fui apresentado ao *Warhammer Fantasy*, que tinha um sistema bastante único com aquele zilhão de carreiras roladas, e não escolhidas. Ainda assim, o RPG em inglês que eu mais mestrei foi o *Dark-fantasy Earth-dawn*, da FASA Corporation.

***Você acredita que esta exposição prolongada a materiais em inglês influenciou o fato de hoje você trabalhar com tradução na área de jogos?***

Sem a menor dúvida. Foi nessa época que coloquei as mãos na minha primeira edição do *Pendragon* – era a quarta edição, até hoje a mais completa, embora também a mais controversa –, que imediatamente se tornou meu RPG de mesa predileto e, quinze anos mais tarde, o primeiro RPG que eu traduzi para o português, para a editora New Order – neste caso, a edição 5.2, que não chegou a ser lançada, porque logo que entreguei a tradução, anunciaram a edição 6.0, que só agora está para sair lá fora.

***Como foi a transição do Fábio jogador de RPG para o profissional de tradução e localização de jogos?***

Minha primeira experiência profissional com jogos foi, na verdade, atuando como profissional de atendimento e, depois, de qualidade nos Disney Online Studios, em São Paulo, junto com o Persio Sposito. Ali, trabalhamos com o saudoso *Club Penguin* e outras propriedades intelectuais da Disney, ou seja: minha primeira experiência profissional foi com *MMOs*, e não com jogos analógicos, e não envolveu tradução, embora o inglês que aprendi sozinho traduzindo jogos tenha sido crucial nessa empreitada.

Da Disney, eu e o Persio saímos para montar um negócio próprio, a Kronos Games. Ele foi o idealizador e eu entrei como editor, sendo aí que comecei a atuar efetivamente como tradutor e revisor (no caso, do meu próprio texto, risos). Traduzir jogos como *Spartacus*, *Yokohama* e especialmente *Tiranos da Umbreterna* – um jogo de *DnD* em que tivemos a oportunidade de localizar um topônimo tão famoso quanto *Underdark* – foi um treinamento e uma oportunidade incríveis.

## 2ª parte – O profissional

*Os profissionais da área de tradução têm perfis e qualificações advindas das mais diversas áreas do conhecimento. Qual sua formação acadêmica e como você vê a importância da capacitação profissional e acadêmica dos profissionais na área de tradução de jogos?*

Eu estudei Letras na UNIMONTE (Universidade Monte Serrat, em Santos), mas não me formei. Eu acho o autodidatismo válido, porém a formalização e o acúmulo de conhecimentos, técnicas e experiências que existe em um curso superior são de suma importância quando o trabalho a ser executado exige profissionalismo. Na área de jogos em particular, o mais importante é a especialização do profissional de edição de texto na área lúdica, já que ele raramente encontrará dificuldades maiores no momento de localizar ou traduzir o discurso em si, o que é mais comum no caso de traduções técnicas e literárias.

*Você tem uma parceria de trabalho com o Persio Sposito que remonta aos tempos da Kronos Games, empreendimento que vocês estiveram à frente. Recentemente, vocês trabalharam juntos na localização da obra *Vampiro: a Máscara*, 5ª edição, publicada pela Galápagos. Como é essa parceria de trabalho de longa presença no mundo dos jogos?*

A nossa parceria é alicerçada, antes de tudo, em uma amizade de mais de vinte anos, que teve início na adolescência com o interesse comum pelos RPGs. Porém, mais importante foi o interesse comum em criar nossos próprios jogos. O primeiro RPG de mesa que criamos juntos – o pós-apocalíptico *Metalpunk!* – tem muita história. Alguns anos atrás, por exemplo, nós o revivemos e chegamos a colocar no ar oficialmente seu hotsite, contudo, por questões de outras oportunidades profissionais, acabamos engavetando-o outra vez. Mas, foi a primeira edição desse jogo, que escrevemos ainda adolescentes, que nos levou a termos nosso primeiro contato profissional com o mundo das editoras de jogos analógicos, no caso, a Devir. Ali, acompanhados de nossos pais (éramos adolescentes!), conhecemos o grande Douglas Quinta Reis e um dos autores de *O Desafio dos Bandeirantes*, o Luis Ricon, que, décadas depois, acabamos chamando para ser nosso parceiro na tradução nacional oficial do *DnD*<sup>3</sup> 5ª Edição, que traduzimos ainda como Kronos Games para a Galápagos Jogos. Todas essas experiências criativas compartilhadas fizeram com que eu e o Persio realmente passássemos a pensar muito parecido, pelo menos no que diz respeito à área de tradução. Isso torna qualquer desafio duas vezes mais fácil – e divertido – de resolver.

---

<sup>3</sup> *DnD* é uma sigla alternativa para *D&D* e significa *Dungeons & Dragons*.

***Qual seu momento profissional atual? Se puder, cite parcerias e projetos nos quais você esteja trabalhando no momento.***

Atualmente eu trabalho exclusivamente para a Galápagos Jogos como tradutor e revisor de jogos analógicos. Por conta do meu histórico, eu tendo a trabalhar mais com RPGs de mesa, porém reviso o tempo todo, e com grande prazer, jogos de cartas e tabuleiro – mais raramente, até textos que aparecem em aplicativos, no caso de jogos que usam esses componentes. No que diz respeito aos RPGs, após ter traduzido, junto com uma grande equipe, o *DnD 5ª Edição*, eu traduzi o *Xanathar* e revisei outros suplementos, como as campanhas *A Maldição de Strahd* e *Descida ao Avernus*; para a linha do *Vampiro 5ª Edição*, após ter traduzido o livro base da 5ª Edição e o *Companion* (Guia Suplementar), eu passei a revisar os demais suplementos da linha, como *Anarch*, *Camarilla* e o recém-lançado *Sabá*. Em termos de parcerias, eu cheguei a revisar a aventura *Fora do Tempo* para *Tales from the Loop*, linha que publicamos em parceria com a editora Sagen. Quanto a lançamentos futuros, eu realmente não posso comentar nada que já não tenha sido anunciado oficialmente pela editora.

### **3ª parte – Vampiro: a Máscara**

***Uma das linhas de jogos de maior sucesso da White Wolf nos anos 90 foi definitivamente Vampiro: a Máscara, que teve sua primeira edição em português publicada em 1994 pela editora Devir. Atualmente em sua 5ª edição, também conhecida como V5, a obra foi localizada para o mercado brasileiro pela editora de jogos Galápagos e lançada em 2021. Vampiro é uma obra voltada ao público adulto, sendo recomendada apenas para maiores de 18 anos. Temas como sexo, drogas, assassinato, rituais, armamento, fanatismo religioso e extremismo político figuram entre alguns dos mais polêmicos abordados na obra. Você já havia lidado anteriormente com algum conteúdo sensível desta forma?***

Não na escala ampla com que tais assuntos são tratados no V5. Mas lembro, de bate-pronto, que tivemos de lidar com questão de baixo-calão extremo na localização do *Spartacus* e, na época em que trabalhei na moderação do *Club Penguin*, na Disney, era preciso passar horas do dia filtrando os nomes que a molecada criava para seus pinguins, e eles eram muito criativos na hora de tentar esconder palavras e coisas do tipo, o que tornava uma necessidade que nos mantivéssemos atualizados com o mundo cultural de crianças e adolescentes.

***A 5ª edição (V5) localizada pela Galápagos é uma obra de 429 páginas, consideravelmente maior (em volume de textos), mais complexa (em questão de jogo) e muito mais artística do que as edições anteriores do mesmo título. Quanto tempo durou o processo de tradução e localização da V5?***

Eu realmente não saberia dizer o tempo exato, mas foi um processo bem mais longo do que havíamos previsto. Tudo começou, como de praxe, pela criação de um glossário geral, que, no caso de um universo tão vasto quanto o do V5, que inclui não só o mundo dos vampiros, mas também o de outras criaturas sobrenaturais – e todo um legado de localizações anteriores –, gerou uma planilha com milhares de entradas, planilha esta que se tornou imprescindível para o trabalho atual de tradução e revisão de novos livros da linha. Armado com esse glossário, passei para a tradução propriamente dita.

***O livro traz diversos tipos de textos, alguns com teor técnico, como explicações de regras e sistemas de jogo, outros com caráter poético e literário, como cartas, passagens bíblicas, poemas, anotações, mensagens de celular, etc. Quais desses tipos de texto lhe apresentaram o maior desafio?***

A verdade é que o maior desafio foi bater o martelo para os termos mais controversos ou importantes, como Pilar para Touchstone ou Ficha de Conhecimento para Loreshet – o próprio texto, a prosa do livro, mesmo no caso das ficções que recheiam algumas seções, não apresentou maiores desafios, justamente porque o registro desses textos é uniformemente contemporâneo: nesta 5ª edição do jogo, você não encontra prosas pseudoliterárias ou arcaicas de maior monta, como a famosa carta do padre, que abre a segunda edição do livro base. Um registro desses você encontra no texto das Tradições, mas este já havia sido traduzido magistralmente em edições passadas, e não mudou nada desde então, nem mesmo em inglês.

***Você é também um poeta e possui um blog com poemas de sua autoria. Como foi trabalhar com a tradução de poemas e passagens poéticas como as de William Shakespeare na obra?***

Sem dúvidas foram as minhas passagens prediletas! Mesmo algumas que já possuem traduções canônicas utilizáveis eu optei por retraduzir, só pelo prazer da experiência.

***Houve algum legado da Devir em relação às últimas versões do jogo, como guias de estilo, glossários, memórias de tradução, ou qualquer instrução geral que possa ter auxiliado ou servido como referência no processo de tradução?***



Não tivemos acesso a nenhum material de apoio à tradução de versões anteriores de *Vampiro*. Mas com certeza essas traduções estabeleceram uma base, uma “tradição”, por assim dizer, inalienável, que somente em casos muito pontuais optamos por não seguir. Falo, por exemplo, do caso da disciplina *Celerity*, que era Rapidez e escolhemos localizar como Celeridade.

***Para a localização brasileira, houve instruções específicas por parte da White Wolf/ World of Darkness como o uso de CAT tool específicas, uso de glossários, memórias de tradução ou instruções em geral?***

Nós trabalhamos com documentos oficiais de orientação ao tradutor, mas, fora isso, pudemos usar os processos e ferramentas de nossa preferência. Como só tínhamos eu mesmo como tradutor e principal revisor, não havia maiores vantagens em se usar uma CAT tool, por isso foi tudo na base da suíte Office. Mas é provável que eu tenha sido o último tradutor a trabalhar para a Galápagos sem a intermediação de uma CAT tool; hoje em dia, esse se tornou o padrão não só dessa editora, como da maioria das editoras profissionais em toda parte.

***Muitos termos no texto do jogo foram atualizados na nova edição, além da entrada de diversos novos termos que receberam as primeiras traduções. Como foi o processo de escolha de termos, a decisão final cabia ao tradutor ou era um trabalho realizado por mais pessoas?***

Basicamente a localização do V5 foi feita por mim como tradutor e o Persio como editor, considerando com carinho e respeito as localizações antigas, além dos gostos da comunidade e, em casos em que o pessoal teve acesso prévio às nossas localizações, a opinião específica desses jogadores. Contamos, em vários casos, com o valioso aconselhamento da Alessa Malkav, que foi uma das nossas assessoras e ponte de ligação com a comunidade. Nos raríssimos casos em que eu e o Persio discordamos, ele, como editor-chefe, bateu o martelo conforme seus próprios critérios e os critérios oficiais da Galápagos, que sempre se provaram os melhores para o jogo.

***Por fim, qual seu clã favorito em Vampiro: a Máscara, 5a edição?***

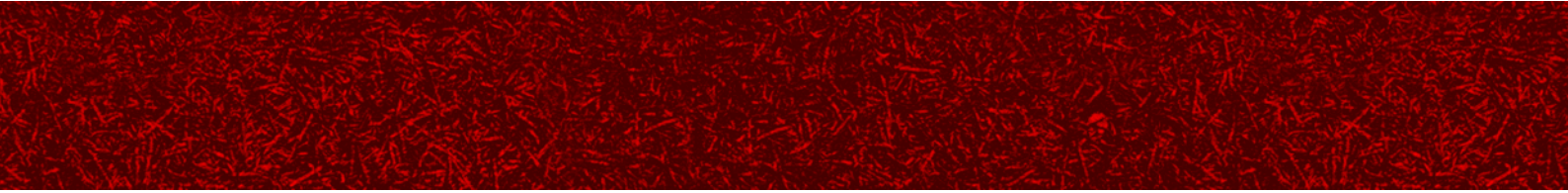
Sempre fui e sempre serei Tremere<sup>4</sup> de coração. 😊

---

<sup>4</sup> Tremere é um clã de vampiros pertencentes à obra *Vampiro: a Máscara*. Estes vampiros são conhecidos por sua inteligência e sabedoria em relação ao ocultismo.



# TEXTOS CRIATIVOS





## Crónica de un viaje imaginado a Oaxaca

Mary Anne Warken

Universidade Federal de Santa Catarina<sup>1</sup>

**Figura 01:** Alebrije de Oaxaca, del artista Fabian Ramírez



Foto: Archivo personal de la autora. Objeto cedido por Meritxell Hernando Marsal

Si pensamos en la definición de lo que es una crónica para la literatura, tenemos que considerar que se refiere a un texto corto que narra acontecimientos que ocurren en una determinada secuencia cronológica. Lo crónico, si pensamos en dolor o en algo que sigue latente, es esa dolencia que viene desde un tiempo atrás y que permanece con nosotros por un largo período. Es algo constante. Hay que convivir y saber cómo vivir con su presencia, a veces intensa y en otros momentos casi silenciosa. La etimología de la palabra Crónica se vincula a *cronos*, deidad de Grecia que en la cultura romana adquiere relación con el tiempo. Este género textual sería registro de algo que de algún modo hemos vivido. En agosto de 2020 me detuve por un pequeño espacio de tiempo en el aeropuerto de la Ciudad de México, un intervalo entre un viaje que tuvo como punto de partida la ciudad canadiense de Vancouver. El destino: la isla de Florianópolis. Fue un viaje no pla-

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Pesquisa poesia chilena vanguardista e contemporânea e se dedica ao estudo da variação do castelhano chileno, literatura escrita por mulheres no século XIX, literatura popular e suas performances, estabelecendo conexões com a literatura contemporânea e suas traduções. São temas de interesse: contextos de multilinguismo, tradução poética, filosofia da linguagem e as interfaces entre música e texto poético. E-mail: [warkeneshpanholufsc@gmail.com](mailto:warkeneshpanholufsc@gmail.com). Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4448-525X>

nificado y resultado de no poder seguir por la ruta antes previamente establecida. Pese a todas las restricciones de pandemia, en un contexto que aún no teníamos vacunas, pude sentirme muy bien pasando por esta escala imprevista. Claro que escuchar al castellano, ese idioma tan cercano, fue uno de los motivos de alegría. Además, la faja de colores vibrantes extendida en el local de desembarque componía una escena cálida y de bienvenida. Bajando por las escaleras hacia el hall central del aeropuerto me percaté de todos pequeños detalles del escenario. La imagen de mascarillas y de protocolos se esfumaba con la amabilidad de la gente, con la mirada gentil, con las voces y el acento del idioma. Siguiendo, con la crónica: es un género textual que puede ser visto como un viaje de esos, muy breve, con algo de intensidad, y que ofrece un poco de ganas de conocer más. En las líneas que siguen viajaré a Oaxaca por medio de la escritura.

Esta crónica inventada, que se desarrolla como si fuera un juego, nace del deseo de viajar a México en estos tiempos post pandémicos. Parece que el gusto por viajar puede ser algo crónico, y la crónica sería un género que hace viajar. Quizás los meses de septiembre y octubre sean los más turísticos para emprender un viaje hacia aquel territorio. Sin embargo, es en julio que ocurre en la capital del estado de Oaxaca, en la ciudad de Oaxaca de Juárez, el Festival de La Guelaguetza. El vocablo zapoteco *guendaleza* significa «ofrenda, presente o cumplimento». Oaxaca es el punto de encuentro de tradiciones prehispánicas que son cultivadas hasta el día de hoy. La Guelaguetza atrae turistas del mundo entero por su belleza y diversidad cultural. El evento se compone de días de celebración que se remontan a la tradición de agradecer y hacer ofrendas por una abundante cosecha de maíz. Es un festival que abarca una diversidad de expresiones artísticas. El local y escenario donde culminan diferentes formas de expresión del arte se llama Rotonda de las Azucenas y es allí donde se exponen artes pictóricas. Representaciones de muchas formas de expresar la cultura se articulan en un conjunto bello y lleno de diferentes colores. Uno de los momentos que se destaca en el evento es la puesta en escena de la leyenda de Donají, princesa zapoteca que sacrificó la vida por su pueblo.

El mes de septiembre en Oaxaca está marcado por la celebración del 29, día del maíz. Hay que rescatar toda una cosmología para entender la importancia de este alimento en la cultura mexicana. El maíz está arraigado en la cosmología maya. Nos empuja a saber más y a leer el *Popol Vuh* del pueblo quiché. Para el poeta y traductor Sérgio Medeiros, *Popol Vuh* es «el libro de los comienzos o de las múltiples transformaciones<sup>2</sup>» (MEDEIROS, 2008, p. 13). El pueblo maya quiché, pueblo nativo de Guatemala, registra

---

<sup>2</sup> Mi traducción del portugués para el castellano de: «é o livro dos começos, ou dos devires numerosos» (MEDEIROS, 2008, p.13)

en este libro la creación del ser humano. Si para la religión hebraica la confección del ser humano provendría del barro, para los quichés, el barro no fue un material capaz de otorgar soplo de vida pleno, en este intento el ser carece de pensamiento. Luego siguió el siguiente fracaso al usar la madera como materia prima. El tercer experimento tiene éxito, el Popol Vuh registra que fue una mezcla de maíz la composición que pudo dar vida a los primeros seres humanos:

Grande fue la sabiduría de los primeros hombres, vieron todo cuanto en el mundo había y acabaron por saberlo todo. No les pareció bien a los Creadores ver que los hombres sabían tanto. El Corazón del Cielo les hechó vaho de su boca en los ojos, por lo que pudieron ver únicamente lo que está cerca (SARAVIA E., 1990, p. 105).

La diversidad de formas de este grano vital que es el maíz, con diferentes tamaños y colores, puede apuntar a lo heterogéneo en la región de Oaxaca. Llena de modos de representación de saberes. Es en Oaxaca donde se encuentra la cueva Guilá Naquitz, en el valle de Tehuacán<sup>3</sup>, reconocida por la Unesco como uno de los sitios que comprueban el cultivo de maíz de manera doméstica en un contexto prehistórico. De este modo, la gastronomía de dicha región mexicana apunta a un conocimiento milenario.

En lengua náhuatl el maíz se llama *centli*. En los países hispanoamericanos este alimento también es conocido como choclo, jojoto y elote. La riqueza de la cocina de Oaxaca está en los sabores, pero también en la musicalidad de los nombres de platos y bebidas: tlayuda, mezcal, moles, chicatana, tamales, tecoyotes, tecocos, chapulines, entre otros. Mayoría del náhuatl. Son palabras de las lenguas indígenas suprimidas por el castellano, ofreciendo sonoridades que inauguran un modo de sentir.

Sobre el maíz, además del *Popol Vuh*, narrativa de la cultura maya, hay que rescatar las deidades de los Aztecas. Una de esas leyendas mexicas, narra que el Dios Quetzalcóatl, en forma de hormiga, cruzó montañas superando dificultades y agruras del camino. Fue este Dios quien entregó para la comunidad hambrienta el nuevo alimento. Desde entonces, el pueblo azteca agradecido cultivaría y cosecharía el maíz. También hay que rescatar a Centéotl, deidad del maíz que en las fiestas de La Guelaguetza de Oaxaca es representada por una mujer<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ver: <https://mxcity.mx/2021/11/guila-naquitz-la-cueva-que-dio-la-clave-para-la-domesticacion-del-maiz/>

<sup>4</sup> Considerar que: “Centéotl o Centéotl, que en idioma náhuatl significa “dios del maíz” o, más precisamente “energía del maíz”, en la cultura mexicana en ocasiones se considera un ser dual, hombre y mujer, o bien solo del sexo masculino; en sexo femenino, pasó a ser Chicomecóatl que, según la cosmovisión mexicana, nació de la unión de Piltzintecuhtli, dios-energía de los temporales, y de Xochiquétzal, diosa-energía de la belleza,

La UNESCO considera la gastronomía oaxaqueña como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Además de los sabores de su comida, las fiestas componen un escenario que ilumina toda esa diversidad cultural. Son manifestaciones artísticas que incluyen danzas y exposiciones de artes visuales. No se puede dejar de mencionar la Fiesta de los Muertos en Oaxaca, una conmemoración de largo aliento. Esa fiesta es memoria, ejercicio de no olvidar lo que de alguna u otra manera siempre está presente.

Para una crónica de viaje imaginada, los datos, referencias y proyecciones de futuros caminos por recorrer son, desde luego, elementos fundamentales. Hacen justamente conocer lo que no se conoce tanto. Imaginación latente que está viva, convoca a respirar, a hacer lecturas y a lidiar con la pulsión de escribir como modo de acercarse.

## REFERENCIAS

BROTHERSTON, Gordon; MEDEIROS, Sérgio. (Organizadores.). *Popol Vuh*. maya quiché – portugués. São Paulo: Iluminuras, 2018.

HERNÁNDEZ, Jorge Nicolás. *El origen de La Guelaguetza* (primera de dos partes). Oaxaca: Archivo General del Estado de Oaxaca, 2022. Disponible en: <https://www.oaxaca.gob.mx/ageo/acerca-de-ageo/>. Acceso en: 10 de out. De 2022.

MEDEIROS, Sérgio. Dossiê Cabeças cortadas da Mesoamérica. Florianópolis: *Esboços. Histórias em contextos Globais*. Universidade de Santa Catarina, 2008. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/1124>. Acceso: 10 de out. de 2022.

SARAVIA E, Albertina. *POPOL WUJ*. México: Editorial Porrúa, 1990.

---

de las flores, de la juventud y de la fertilidad, patrona de las jóvenes, del embarazo, de los partos y de los oficios de las mujeres, que tras su nacimiento se refugió bajo la tierra y se convirtió en distintos sustentos; de entre ellos, el maíz divinizado” (HERNÁNDEZ, 2022, p.1).



## Cheiro de Praia

Natália Scalvenzi<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alice estava com a cabeça baixa e os olhos fixos em sua caderneta de folhas sem pauta. Enquanto a professora de Conceitos Básicos de Linguística organizava suas coisas para começar a aula das dez e meia da manhã de quinta-feira, a jovem, refugiada entre cinquenta e poucos de seus colegas, pintava com cuidado e de várias cores as florzinhas cujos contornos ela havia desenhado há pouco. Seu estojo, grande e cheio de canetinhas de pontas finas, repousava em seu colo, pois não havia espaço na prancheta da cadeira.

Ela sabia que dali a pouco teria que guardar a caderneta e as canetinhas e pegar seu caderno e uma esferográfica para anotar as coisas. Tinha certeza de que não poderia mais confiar em sua memória auditiva. Afinal, por culpa da ineficiência dela, um ano depois de ter ingressado no curso de Letras, Alice estava refazendo a disciplina de Conceitos Básicos de Linguística. Porém, não havia sido aluna de sua professora atual, o que, honestamente, a deixava bastante aliviada.

A mulher sentou-se à sua mesa e tirou de uma pasta a lista de chamada. Então, uma caloura abriu a porta — quase todos os alunos ali eram calouros, na verdade. Não estava atrasada de fato, o relógio de pulso de Alice marcava dez e meia em ponto, mas a sala já se encontrava lotada. Havia somente três cadeiras vazias ao fundo, praticamente inacessíveis. A menina permaneceu um momento no mesmo lugar, agarrando uma alça da mochila e aparentemente pensando no que deveria fazer. A turma já havia deixado de prestar atenção a ela, mas Alice não. Notava-a nervosa; seus olhos percorriam todo o lugar em busca de uma salvação. Tinha a pele muito branca, uma cabeleira negra e cacheada e usava óculos quadrados de armação vermelha. Diziam as línguas que não conseguiam ficar quietas dentro de suas respectivas bocas que essa menina era albina e tingia o cabelo.

Era ainda a primeira semana do primeiro semestre letivo do ano; Alice tinha Conceitos Básicos de Linguística todas as terças e quintas, portanto, já tivera uma aula com a menina. Se chamava Bianca Moraes. Havia decorado seu nome porque era o que seguia o primeiro da chamada, que era, justamente, Alice Barbosa. Na aula anterior, Bianca havia

---

<sup>1</sup> Estudante de Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tradutora de inglês e espanhol. Agradeço a Rejane Pivetta, uma de minhas professoras de Literatura ao longo do curso de Letras. Sem sua proposta de tarefa sobre ‘crossovers’ no mundo da literatura infanto-juvenil, esta história jamais teria tido a chance de nascer.

sentado no centro da primeira fileira, e parecia que o que a afligia naquele dia era justamente o fato de estar impossibilitada de fazer o mesmo.

Alice seguiu-a com o olhar até a mesa da professora. Ela cochichou algo à mulher, que abriu um sorriso simpático.

— Imagina! Nem te estressa — tranquilizou-a e, então, dirigiu-se aos alunos que estavam sentados na primeira fileira. — Gente, alguém, por favor, libera um lugar aqui na frente pra nossa colega que, assim como eu, não enxerga muito bem de longe.

A professora ajeitou os próprios óculos e os alunos que estavam perto dela deram risadinhas, Bianca inclusive, meio sem jeito. Uma menina que não usava óculos cedeu o seu lugar no centro da fileira. Bianca agradeceu-lhe, tímida, e sentou-se.

Depois da aula, Alice seguiu para o RU. Ainda que não fosse ter aulas à tarde nessa quinta-feira, estava com fome e gostava da comida da universidade. No caminho, encontrou Bianca sentada sozinha em um banco perto do Bar da Letras, sob a sombra de uma das muitíssimas árvores do Campus do Vale da UFRGS. A menina havia saído um par de minutos antes que ela da sala e, agora, com os óculos pendurados no decote da regata e os cachos presos em um coque alto, passava protetor solar no rosto de uma maneira bastante meticulosa — até mesmo nas orelhas! *Ela deve ser albina mesmo*, pensou Alice. *Só um albino se preocuparia tanto com a proteção de cada centímetro de pele*. Em seguida, pensou sobre como nunca havia visto um albino com o cabelo tingido antes. Melhor dizendo, ela nunca havia visto um albino de *qualquer jeito* antes.

Enquanto se aproximava de onde Bianca estava, pôde perceber que suas sobrancelhas eram tão clarinhas que quase nem se faziam notar. Sorriram cordial e docemente uma à outra uma vez que Bianca viu que Alice passava por ela.

Sob o sol do meio-dia, a fila do RU 3 estava quase que literalmente quilométrica, como sempre. Fazia um calor de trinta e seis graus. Alice suspirou, preparando-se para sofrer, e posicionou-se ao final da fila. Logo atrás dela, vinha Bianca. Alice notou que as lentes dos óculos da menina eram sensíveis à luz do sol, pois agora estavam escuras.

— Oi — cumprimentou Bianca polidamente e então apontou para a quantidade absurda de pessoas. — *Essa é a fila do refeitório?*

A pergunta foi claramente feita com uma mistura de indignação e desesperança. Alice sorriu, enternecida. A palavra *refeitório* — no lugar da sigla de Restaurante Universitário — indicava o quão caloura a menina era.

— É, infelizmente.

Bianca pôs as mãos na cintura e olhou brevemente para o céu azulzinho, posicionando-se atrás de Alice.

— Ô, Pai... por que me abandonaste?

A outra não pôde evitar dar uma gargalhada.

— Mas não te preocupa porque anda super rápido. Tá, não *super* rápido, mas rápido. Além do mais, daqui a uns dois meses, pode ter certeza de que metade dessa gente desiste da faculdade e a fila diminui bastante.

— Tomara.

Então, sem tirar a mochila das costas, Bianca puxou, de um dos bolsos laterais, uma sombrinha e abriu-a. Alice sentiu-se meio mal por ela. Não se tratava de uma simples preguiça de esperar em uma fila gigante; ela realmente *necessitava* proteger-se o máximo possível do sol. Logo, um pensamento mais alegre invadiu a mente de Alice. Ela também levava um guarda-chuva sempre consigo — por recomendação de sua mãe —, portanto, também poderia usá-lo para não assar naquela fila.

— Olha, mas que boa ideia! — tirou o guarda-chuva da mochila e abriu-o.

Desta vez, foi Bianca quem soltou uma gostosa risada e Alice sentiu-se mais feliz.

— Obrigada. Assim eu não me sinto a diferentona.

— Não tem por quê. Vira e mexe o pessoal abre o guarda-chuva na fila pra escapar do sol também. Aliás, no fundo, a gente é tudo diferentão — Alice piscou para ela. Em seguida, a fila andou um pouco. — Eu me chamo Alice.

— Bianca — a menina sorriu. — Qual é a tua ênfase? Eu sou do bacharelado em inglês, ainda que não goste muito dessa coisa de rotular a pessoa pela ênfase. Por exemplo, eu adoro música latina e, se desse pra escolher duas ênfases, escolheria espanhol também.

— Bom, a minha paixão é uma só: licenciatura em Libras — Alice abriu um sorriso orgulhoso e viu, mesmo através das lentes escuras, que Bianca arregalou um pouco os olhos.

— Sério? Que amor!

— Pois é. Eu tenho uma irmã mais nova, Lorena, de nove anos, que é surda. Assim que a gente descobriu a surdez dela, a minha mãe, que se formou em Letras e era professora de português na época, fez uma especialização em Libras e hoje em dia dá aula nessa área. Meu pai e eu somos fluentes pelo contato que a gente tem com a Lorena e com a comunidade surda, mas sempre dá pra aprender mais. De qualquer jeito, a gente praticamente respira Libras e eu amo isso.

Bianca sorria, comovida.

— A tua relação com a tua irmã deve ser muito linda.

— Aquela lá é o amor da minha vida — confirmou Alice, sem pestanejar.

As duas sorriram uma à outra e a fila andou mais um pouco.

— Mas eu entendo o que tu quis dizer sobre os rótulos — Alice prosseguiu. — Por mais que eu ame estar na Letras, não sou uma *letrista* de mão cheia. Até gosto bastante de Literatura, por exemplo, mas tem outras matérias que, pra mim, são um porre. Tipo Conceitos Básicos de Linguística. Tanto que eu tô tendo que refazer ela porque, no meu primeiro semestre, eu ficava desenhando ao invés de prestar atenção ao que os alunos de Saussure dizem no Curso de Linguística Geral.

Bianca riu.

— Eu adoro desenhar, aliás — Alice agregou. — Pintar também. Quando eu era mais nova, pensava em cursar Artes Visuais, até que entendi que me dou bem com o meu amadorismo. Quando eu desenho ou pinto, eu meio que... viajo. Me sinto no meu próprio...

— País das Maravilhas?

Houve um par de segundos de silêncio até que Alice deu risada. Ia dizer simplesmente *mundo*, mas aquela escolha de palavras soou muito mais charmosa. Foi uma colocação sábia, como se Bianca tivesse quase certeza de como a outra se sentia e precisasse apenas de uma pequena confirmação. Essa quase total certeza fez Alice corar.

— É, acho que sim.

A multidão deu mais uns passos em direção ao RU.

— Os teus pais são fãs do Lewis Carroll? — Bianca indagou.

— Sim! A minha mãe é, na verdade. Mas, assim, fã nível nerd. Quase vergonha alheia. Ela tem umas cinco ou seis edições do livro clássico. Sem contar Alice no País do Espelho e todos os filmes. No meu aniversário de quatro anos, ela fez uma festa temática pra mim. Me colocou num vestidinho azul e *alugou* um coelho branco numa pet shop. Tu tem noção?

Bianca gargalhou, deixando a cabeça pender um momento para trás. Alice falava como se a mãe de fato a envergonhasse, mas, no fundo, ela achava tudo muito fofo. A mulher já lhe havia lido Alice no País das Maravilhas várias vezes e a jovem devia principalmente a esses momentos o gosto pela leitura que adquirira ao longo dos anos.

— Tu, loirinha desse jeito, deve ter ficado uma graça.

Alice corou de novo. Seu cabelo loiro era de uma tonalidade mais escura, liso e lhe chegava às omoplatas. Seus olhos eram de um suave tom de verde.

— Talvez. Eu só me lembro que, depois que acabou a festa, eu chorei por duas horas porque a minha mãe teve que devolver o maldito coelho.

Bianca riu outra vez.

— Tadinha.

— Mas, há dois anos, nós adotamos uma gata — o tom de voz de Alice voltou a alegrar-se. — Ela se chama Dinah, como a do livro. E, surpreendentemente, quem deu esse nome pra ela foi a minha irmã, não a minha mãe.

— Bah, mas esse cosplay foi levado a sério mesmo, hein?

— Pois é. Eu, por exemplo, às vezes acho que falo ou indago demais, como a Alice original. Também converso muito com os meus botões. Todo mundo lá em casa acha que eu vou dar uma ótima professora por causa disso, mas o meu pai brinca que, ao invés de Libras, eu deveria lecionar filosofia ou sociologia, porque sou muito tagarela.

Bianca sorriu, analisando-a.

— Deu pra perceber que tu te expressa bem. Eu não te chamaria de tagarela, até porque é bom escutar alguém que tem desenvoltura pra falar. Tu tem cara de professora mesmo. Já eu, vou ser muito feliz quando começar a ganhar dinheiro traduzindo coisas do conforto e da reclusão da minha casa. Sou introvertida *demais* pra ser professora. Desde pequena tenho verdadeiro pavor de apresentar trabalhos.

— Bom, não que eu seja a melhor oradora do mundo, mas me sinto empoderada estando no comando da aula por alguns minutos. Se tu quiser, a gente pode fazer alguma futura apresentação de Linguística juntas e eu te passo os meus segredos — Alice voltou a piscar para ela, brincalhona.

Bianca assentiu, sorrindo.

— Eu adoraria.

Logo, as duas fecharam as sombrinhas, pegaram seus cartões da universidade e seus celulares para confirmar o número de seus tickets do RU. Sentaram-se lado a lado em uma mesa bem ao fundo do restaurante, perto das janelas, onde era mais fresco. Continuaram conversando animadamente, tanto que a comida esfriava devido à qualidade do papo.

— Eu aprendi o alfabeto manual quando eu era pequena, graças à Xuxa — contou Bianca em um dado momento. — Vamos ver se eu ainda sei soletrar o meu nome.

E começou, tentativamente. Alice corrigiu, com uma mão, o B e o primeiro A, que foram feitos na posição equivocada. Depois, parabenizou-a sacudindo as mãos perto da cabeça — era o aplauso da comunidade surda.

Não pôde deixar de notar a maciez da mão da menina, fruto da hidratação que lhe dava seu fiel companheiro: o protetor solar. Tampouco conseguiu evitar perceber, agora que as lentes dos óculos dela haviam voltado a clarear, que seus olhos eram castanhos. Essa constatação permaneceu no fundo de sua mente durante bastante tempo. Não era a cor de olhos que ela associava às pessoas albinas. *Será que são essas lentes de contato sem grau que só servem pra mudar a cor dos olhos?*, indagou-se, mas de-

cidu não perguntar nada sobre isso, afinal, a palavra *albinismo* ainda não havia sido pronunciada na conversa.

Nenhuma das duas teria aulas à tarde, então, desceram juntas as escadas de pedra que davam para o terceiro bloco do campus. Haviam acabado de descer o último degrau e de dizer uma à outra suas idades — Bianca tinha dezoito e Alice, dezenove — quando a mais nova apontou, apressada, para um *UFRGS/Barra* que parecia esperar por ela.

— Meu ônibus! — deu um beijinho no rosto de Alice. — Tchau. Foi um prazer te conhecer.

E saltou para dentro do ônibus. Alice não conseguiu dizer nada. O fato de não terem trocado seus números de telefone a deixou um pouco triste. Sabia que teria outra chance na terça-feira, mas esperar quatro dias — isso se não a visse antes pelos corredores — pareceu-lhe muito. Então, sem pensar duas vezes, embarcou também. Sentiu um friozinho gostoso na barriga ao subir os degraus daquele ônibus que não era o seu. Era como perseguir o Coelho Branco. Tal metáfora a fez rir baixinho enquanto aproximava seu cartão do leitor e passava pela catraca. Na pior das hipóteses — que era perder-se —, ela mandaria um áudio para o pai pedindo socorro e ele viria buscá-la de carro.

— Oi — disse a Bianca com um sorriso travesso, sentando-se ao seu lado e colocando a mochila no colo.

A menina, que estava com a cabeça recostada no vidro da janela e os olhos fechados, quase deu um salto em seu assento. Também tinha a mochila nos braços e arregalou os olhos ao ver Alice ali.

— Oi — sorriu, por fim, ainda que confusa. — Ai, desculpa. Nem te perguntei qual é o teu ônibus. Que legal que é o mesmo que o meu!

— Na verdade, não é — corrigiu-a. A princípio, havia pensado em mentir para não parecer tão patética, mas... mentir dava muito trabalho. — Eu moro no Jardim Botânico.

— Ah. Então tu não vai pra casa agora?

— Vou, mas achei que seria divertido esticar um pouco a minha volta e conversar mais contigo.

Ser honesta nunca lhe havia dado tantas borboletas no estômago. Bianca riu, e o rubor em suas alvas bochechas foi evidente. Ao contrário de Alice, quem quase sempre antes de sair de casa tentava camuflar uma olheira aqui, uma espinha ali com a ajuda de leves camadas de corretivo, base e afins, Bianca não tinha um traço sequer de maquiagem no rosto. Seus cílios eram descoloridos como suas sobrancelhas.

— Pelo jeito que tu acabou de desperdiçar uma passagem, eu devo estar diante de uma burguesa safada.

O insulto foi dito de uma maneira descontraída e familiar, fazendo com que Alice risse desta vez. Era como se as duas fossem amigas há tempos.

— O que tu chama de desperdício, eu chamo de investimento. Mas confesso que tenho meus privilégios. Por exemplo, a passagem que eu acabei de “gastar”, economizei de manhã porque o meu pai sempre me traz de carro pro Vale antes de ir pro trabalho. Ou seja, só me vejo na obrigação de pegar ônibus depois da aula.

— Viu só?! Quem não enfrenta isso aqui lotado às sete da manhã, todo dia, tem atestado assinado e carimbado de burguês safado. Até rimou!

Alice voltou a rir.

— Eu aceito esse título. Mas que fique claro que eu sou uma burguesa safada com consciência de classe.

— Menos mal.

Depois de mais um momento de risada, as duas deixaram-se estar em um silêncio confortável. Bianca olhava pela janela e Alice ora fitava a mesma janela, ora fitava Bianca. De repente, como se sentisse que estava sendo observada, a menina virou-se para ela. Seus olhos castanhos enchiam Alice de uma curiosidade que a fazia formigar por dentro. *Como é possível?*, pensava.

— Que foi? — perguntou-lhe Bianca docemente.

— Nada — não tinha coragem de indagar e pôs-se a fitar a própria mochila.

— Pode perguntar — Bianca sorriu, confiante. — Se tem uma coisa que as pessoas fazem quando me conhecem, é perguntar. Eu não me incomodo.

Foi como uma poderosa injeção de coragem. Alice voltou a fitar aqueles olhos, dando-lhe um sorrisinho tímido. Parecia que Bianca sabia de absolutamente todas as focas que já circulavam sobre ela naquele campus graças às línguas inquietas.

— É que eu pensava que todos os albinos tinham olhos azuis. Ou meio transparentes.

A menina voltou a sorrir, pacientemente.

— A maioria das pessoas acha que albinismo é sinônimo de zero melanina no corpo, mas isso não é verdade em todos os casos. O albinismo, na real, é uma deficiência do organismo quanto a produzir melanina e existem níveis dessa deficiência, ou seja, existem albinos que são menos brancos ou mais brancos que outros. No meu caso, a pouca melanina que eu tenho se concentra, basicamente, nos meus olhos e por isso eu enxergo muito melhor do que a maioria dos albinos. Por exemplo, eu não tenho tanta fotofobia, que é a sensibilidade à luz, e a minha capacidade visual, sem os óculos, é de 60%. Os óculos me dão uns bons 20% a mais. Eu ainda enxergo mal de longe com eles, mas me considero

sortuda pra caramba porque muitos albinos de olhos claros, mesmo com óculos, têm 10, 15% da visão só. Às vezes até menos.

A boca de Alice estava seca e seu coração apertado de angústia. Dava graças a Deus por Bianca não ter uma visão tão ruim, mas ao mesmo tempo sentia-se mal por esses outros albinos que não tinham a mesma sorte.

— Eu não fazia ideia de tudo isso. Imaginava que a luz do sol incomodava os olhos de vocês, mas não sabia que os problemas de visão podiam ser tão sérios. Pensava que a possibilidade de desenvolver câncer de pele era a única coisa que preocupava vocês de verdade.

Bianca deu uma suave risada, como se dissesse “ledo engano”.

— Não. Na verdade, pros albinos que têm baixa visão, a questão da pele é o menor dos empecilhos. Eles enfrentam vários desafios que eu não enfrento, tipo o nistagmo, que é quando os olhos se movem involuntariamente de um lado pro outro. Isso faz com que os olhos cansem muito, principalmente na hora de ler. Enfim, todos os meus amigos albinos têm nistagmo e baixa visão, e *eu* é que sou a privilegiada safada em comparação a eles.

Ela concluiu com uma entonação mais positiva, quase engraçada. De qualquer jeito, a presença de tais privilégios na vida de Bianca fazia Alice sentir-se aliviada.

— E o teu cabelo? — esta também alegrou o tom da conversa. — Eu nunca ouvi falar de um albino que pintasse o cabelo.

— Claro, porque é um saco ter que ficar retocando as raízes — Bianca justificou-se em um falso tom mal-humorado. — Não, mentira. Quer dizer, é chato, mas a maioria dos albinos não pinta o cabelo por uma questão de identidade. Inclusive, eu tretei feio com um casal de amigos meus, albinos, por querer pintar o cabelo no início do ano. Eles diziam “Mas por que tu quer pintar? O teu cabelo é tão lindo descolorido. Mostra aos outros quem tu é. É parte da tua essência”. E eu falava “Gente, mas que inferno! O meu cabelo é só o meu cabelo. Assim como o albinismo é só uma das inúmeras características que eu tenho como pessoa. Uma característica da qual eu aprendi a ter muito orgulho, sim, mas continua sendo só uma característica. Eu não me resumo a ela”. Além do mais, existe essa falsa crença de que nós albinos não podemos pintar o cabelo porque a química da tintura é muito forte e “com certeza” queima o nosso pobre couro-cabeludo e nos intoxica até a morte.

Alice riu da evidente dramatização.

— Muita gente ignorante enche a boca pra falar de nós, na verdade — Bianca continuou, com o brilho no olhar de quem anseia colocar para fora algo que esteve entalado na garganta durante muito tempo. — “Ai, porque os albinos não podem fazer isso,



não podem fazer aquilo...”. E eu posso! Desde que eu esteja abrigada do sol ou besuntada com protetor solar, eu posso tudo!

Alice contemplava-a com uma admiração que enchia-lhe o peito. Fazia um par de horas que se conheciam, mas seu coração já palpitava de orgulho por ela. Passou um braço por trás de seus ombros e abraçou-a parcialmente.

— Como é que uma fada sensata dessas não vai poder tudo? É claro que pode!

Bianca riu e permaneceu um momento com a cabeça recostada no ombro de Alice, quem beijou-lhe a testa e começou a, finalmente, *prestar atenção* ao cheiro de protetor solar que cada centímetro exposto de sua pele exalava. Era um cheiro tão incrivelmente nostálgico para a loira que ela teve que fechar os olhos. Lembrou-se inevitavelmente dos incontáveis fins de semana que passara com sua família em Torres.

Depois de mais um considerável tempo de conversa, as duas trocaram seus números e seus Facebooks.

— Eu desço daqui a duas paradas — informou Bianca. Agora estavam em algum ponto da zona sul de Porto Alegre. Em outras palavras, longe o suficiente da zona de conforto geográfica de Alice. — E tu, o que vai fazer da vida?

— Não sei — a loira suspirou. — Nunca vim pra esses lados. Como é que eu volto pra minha casa sem precisar ligar chorando pro meu pai?

Bianca riu.

— Acho que, daqui, só indo até o Centro primeiro. Na minha parada passa alguns ônibus que vão pra lá. Então, do Centro tu pega outro ônibus.

Alice concordou e as duas desceram juntas em seguida. Bianca esperou, sob a cobertura da parada de ônibus, que o sinal ficasse vermelho para os carros. Logo, deu um abraço de despedida em Alice, abriu novamente a sombrinha e atravessou a rua. A outra observou-a seguir reto até desaparecer de seu campo de visão. Sorriu, concluindo que cruzar a cidade em troca de mais uns quarenta e cinco minutos da companhia daquela menina tão *iluminada* era um preço muito baixo a se pagar.

Já no ônibus a caminho do Centro, Alice mandou a Bianca sua primeira mensagem via WhatsApp e as duas começaram a conversar pelo aplicativo minutos depois. Bianca exibia os cachos negros e soltos em sua foto de perfil, bem como um sorriso largo e os óculos cujas lentes estavam escuras — o que indicava que ela estava em algum lugar ensolarado.

Em seu Facebook, a coisa era um pouco diferente. Sua capa era a dos calouros de Letras da UFRGS e, em sua foto de perfil, ela aparecia sentada e abraçada a um violão clássico marrom. Estava em algum lugar fechado, a julgar pelas lentes transparentes de

seus óculos, olhava concentrada para sua mão esquerda ao redor do braço do instrumento e o ângulo em que a foto havia sido tirada evidenciava os seus cachos presos em um rabo de cavalo, completamente descoloridos. Tinham quase o mesmo tom de sua pele e essa combinação era de uma beleza tão grande e tão única que Alice precisou de um momento para admirá-la.

Enviou-lhe uma solicitação de amizade e, quando chegou em casa e ligou seu laptop, em seu quarto, viu que já eram amigas. Desceu um pouco a página e observou o quadro de fotos de Bianca, no canto esquerdo. Também não eram tão recentes, pois seu cabelo ainda estava descolorido. Em quase todas elas, com exceção da última, a menina sorria abertamente em meio a um grupo de jovens, todos albinos. Pareciam estar felizes da vida em uma boate.

Até o momento, Alice pensava que Bianca não tinha “cara” de quem gostava de boates — pela introspecção que ela mesma havia mencionado mais cedo —, mas sorriu, lembrando-se de um pedaço de um programa sobre albinismo que havia visto há bastante tempo na televisão. Em alguns lugares do Brasil, os albinos eram chamados de *filhos da lua*. Vários trocavam as diversões diurnas pelas noturnas. Além do mais, fazia bem a Alice vê-la tão feliz. Pensou em Lorena e em como os olhinhos da irmã brilhavam de felicidade sempre que ela estava junto de seus amigos surdos — que frequentavam a mesma escola bilíngue de tempo integral que ela. Pertencer a uma comunidade, a um grupo que entende perfeitamente tudo pelo que uma certa pessoa passa, dia a dia, *sem* que essa pessoa tenha que se explicar — porque esse grupo passa pelas mesmas coisas —, é impagável. Essa era uma preciosa lição que Lorena havia ensinado a Alice e que, agora, enquanto ela fitava o sorriso largo de Bianca, fazia ainda mais sentido.

Na última foto de seu quadro, em contrapartida, a menina encontrava-se parcialmente abraçada a uma mulher que tinha melanina de sobra. Ambas sorriam de orelha a orelha, com os olhos estreitos e brilhantes de alegria. Alice clicou na foto e ela ocupou grande parte da tela. A mulher havia escrito um textinho para acompanhá-la e marcado Bianca na publicação. Parabenizava-a por ter passado no vestibular e dizia que a amava. Chamava-se Eloísa Moraes. Era sua mãe. No mesmo instante, Alice abriu a boca, incrédula. Seu primeiro e inevitável pensamento foi: *Ela é adotada*. Então, lembrou-se outra vez daquele programa sobre albinismo — era uma mutação genética mais comum em filhos de pais negros que em filhos de pais brancos. Fechou a boca e pôs-se a observar a foto com cuidado.

Mãe e filha se pareciam de uma maneira impressionante, ainda que suas cores fossem totalmente opostas. Na verdade, o único laço com relação à cor que as unia naquela

foto era o castanho de seus olhos. De qualquer jeito, seus traços e até mesmo o formato de seus cachos compridos eram inegavelmente semelhantes. O fato de serem tão diferentes e tão parecidas ao mesmo tempo era quase um milagre. Ou um simples deslize biológico que culminou em um verdadeiro espetáculo da natureza humana. Aquele contraste era tão lindo que encheu d'água os olhos de Alice, quem reagiu à publicação com um coraçãozinho.

No dia seguinte, Alice e Bianca encontraram-se no intervalo de suas aulas, almoçaram juntas outra vez e planejaram um passeio ao Parque da Redenção para o domingo, depois das cinco da tarde, quando o sol já estaria bem mais fraco. Permaneceram no parque até escurecer; primeiro, caminharam e depois sentaram-se na grama sobre uma canga de praia, compartilhando um chimarrão. A loira trouxera a primeira coisa e a morena, a segunda. Tiraram uma *selfie* juntas pela primeira vez.

Na aula de Conceitos Básicos de Linguística de terça-feira, Alice sentou-se ao lado de Bianca, no centro da primeira fileira de cadeiras. Notou que a postura da menina não era das mais exemplares; ela tinha que curvar-se porque precisava aproximar um pouco o rosto do caderno para escrever. Se não o fazia, não enxergava as letras tão bem. Aliás, ela só anotava o que a professora explicava de forma oral, basicamente. Ainda que sentasse na primeira fileira, não conseguia ver com clareza o que estava escrito no quadro branco ou nos slides.

— Por isso, eu sempre leio os textos que os professores pedem que a gente leia antes de cada aula — informou a Alice num dado momento. — Pra não ficar perdida, sabe? Até porque, no computador, eu posso dar zoom neles e tal.

— Eu *sempre* ficava perdida nessa aula no meu primeiro semestre. E a minha visão é boa. O problema é que eu era cara-de-pau e não lia os textos — murmurou Alice e Bianca riu. — Mas tu tem me motivado bastante. Ontem eu não dormi enquanto lia o texto de hoje e isso já é uma melhoria.

Na quinta-feira, a professora deixou uma tarefa simples para que os alunos fizessem em casa. Bianca convidou Alice para almoçar em sua casa usando tal tarefa como pretexto. Alice reconheceu que se tratava, efetivamente, de um pretexto porque o exercício era realmente fácil, mas aceitou o convite sem pestanejar.

Era o dia de folga da mãe da menina. Vê-las juntas, de perto, foi ainda mais impactante para Alice. Suas “semelhanças diferentes” — ou vice-versa — eram fascinantes. Eloísa esbanjou simpatia durante o almoço. Perguntou-lhe sobre sua ênfase, derreteu-se quando ela começou a falar sobre sua relação com Lorena, que estava intrinsecamente ligada à sua paixão por Libras, e pediu a ela que lhe ensinasse o alfabeto manual. Alice o fez com um carinhoso empenho.

Depois do almoço, as duas foram para o quarto de Bianca e começaram a fazer a tarefa de Linguística. Terminaram em menos de dez minutos e, então, notando o violão da menina em seu suporte, num canto do quarto, Alice pediu-lhe que tocasse algo. Bianca concordou de imediato, sorrindo — dava para perceber que aquele era um hobby pelo qual ela tinha paixão. Agarrou o violão, sentou-se na beirada de sua cama, desdobrou o apoio de perna que já estava preso à lateral do instrumento, apoiou-o sobre a coxa esquerda e começou a tocar.

Alice, sentada ao seu lado, reconheceu as primeiras notas de um tango famoso — *Por Una Cabeza*, ainda que não o conhecesse pelo nome. O som das cordas de nylon era tão aveludado e envolvente, e a melodia tão intensa, que Alice fitava-a hipnotizada. Observar como os dedos de Bianca passeavam de forma precisa pelo braço do violão era literalmente fascinante. Seus movimentos eram tão sofisticados que não parecia que aquela peça estava sendo tocada por uma menina de apenas dezoito anos. Ao mesmo tempo, ela fazia parecer que tudo aquilo era extremamente fácil de se executar. Um sorriso sutil, de orgulho por seu próprio desempenho, não abandonava seus lábios.

Alice não sabia se era por causa do tango e da enorme carga de paixão contida em tal ritmo, ou se era por causa daquele bendito sorrisinho orgulhoso, mas sentia-se formigar por dentro. Também tinha plena consciência de que estava, fazia um par de minutos, com a boca entreaberta. *É o tango*, sentenciou mentalmente assim que Bianca terminou de tocar, mas não soou nem um pouco convincente para si mesma. *O tango faz com que as pessoas... se apaixonem.*

— Uau... — suspirou. Era como se estivesse descendo lentamente das nuvens. — Foi... deslumbrante.

Antes que Bianca pudesse agradecer, Eloísa deu três batidinhas na porta, desculpou-se por atrapalhar o “momento musical” e anunciou que um bolo de cenoura estava quase saindo do forno.

— Com cobertura de brigadeiro — especificou e apontou para Alice. — E eu vou separar um pedaço pra tu levar pra Loreninha.

A mulher tinha um tom de “não aceito *não* como resposta” e voltou a deixá-las sozinhas assim que Alice agradeceu.

— A tua mãe é muito fofa — riu, enternecida por ela ter usado o diminutivo ao mencionar sua irmã. Era como se as duas já fossem amigas queridas da família.

— É. Mas ela tem a mania de enfiar comida nas visitas — Bianca soltou o violão ao seu lado na cama, tirou os tênis com os pés e cruzou as pernas sobre o colchão.

Alice deu outra risadinha.

— Vocês devem ser muito ligadas, né? Já que são só vocês duas morando aqui.

— Sim. Ela é a minha melhor amiga, na verdade. Tudo que eu sou, eu devo a ela. Por exemplo, eu não estaria na Letras se ela não tivesse trabalhado literalmente a vida toda em livrarias e me cercado de livros desde que eu era um bebê. E também... ela já aguentou muita merda vindo de gente ignorante por minha causa.

— Tipo o quê? — Alice indagou, unicamente porque sentia que a menina queria desabafar.

— Tipo... coisas que ela não precisava ter aguentado. Olhares, comentários. A gente sempre chamou a atenção das pessoas na rua e, quando eu era pequena e ela me levava, por exemplo, a uma pracinha, as mães das outras crianças perguntavam coisas pra ela. Se o processo de adoção tinha sido muito longo. Ou se ela era minha babá.

Um silêncio dolorido seguiu esse pequeno relato. Os olhos de Alice estavam úmidos.

— As perguntas sobre adoção não a ofendiam — Bianca prosseguiu. — Afinal, mãe adotiva também é mãe. O que a destruía era pensarem que alguém pagava pra que ela cuidasse de mim. Nessa época, eu chegava a rezar à noite, pedir a Deus que, por favor, me fizesse acordar no outro dia com a cor dela. E, como essas rezas não funcionavam, um dia, eu, com cinco anos, me pinteí inteira com guache marrom. Era um domingo. Ela estava na cozinha, eu na sala, e, quando viu a bagunça que eu tinha feito, não sabia se ria ou se chorava.

As duas riram enquanto Alice secava uma lágrima que descia de seu olho direito.

— Mas, mesmo com meio mundo dizendo que nós somos diferentes, ela *nunca* me tratou como diferente — Bianca agregou. — Claro, tem os meus avós e os meus tios que sempre me trataram com todo o amor do mundo, mas é a minha mãe com quem eu compartilho o meu dia-a-dia. É ela que luta as minhas batalhas comigo.

Mais alguns segundos de silêncio. Alice fez sua próxima pergunta com muita cautela. Na verdade, já imaginava a resposta.

— E o teu pai?

Bianca deu de ombros.

— Sumiu assim que me viu nos braços da minha mãe, recém-nascida e branca como a neve — ironizou. — Sério. Não tem como ver nenhum sinal de albinismo no ultrassom, então foi uma surpresa pra todo mundo no hospital. Só que os médicos explicaram a condição pra minha mãe e ela entendeu. O meu pai, não. Ele literalmente não acreditou na equipe médica. Achou que ela tivesse tido um caso com um cara branco e deu um chilique tão grande que os seguranças do hospital tiveram que expulsar ele de lá.

Quando a minha mãe voltou pra casa comigo, ele já tinha desaparecido.

Bianca contava tudo de uma forma neutra. Não havia raiva nem decepção em sua voz. Parecia que ela estava contando apenas mais um fato corriqueiro de sua vida. Em outras palavras, não parecia que precisava ser consolada. Mesmo assim, Alice passou um braço por trás dos ombros dela e Bianca recostou a cabeça em seu ombro.

— O macho escroto tem que acabar, sabe?

Bianca deu uma risadinha.

— Eu não fui a primeira nem vou ser a última a passar por isso. Na verdade, pouquíssimos são os pais negros de crianças albinas que aguentam o tranco.

— Mas a tua mãe podia ter colocado a polícia atrás dele — afirmou Alice em um tom mais firme. — Não pagar pensão é crime.

— Eu sei. Eu, inclusive, já disse isso pra ela várias vezes, mas ela sempre falou que nunca quis nada vindo dele depois que ele abandonou a gente, muito menos dinheiro.

Alice assentiu, decidindo não insistir. Era compreensível. Respirou. Continuavam na mesma posição e o cheiro do protetor solar de Bianca, bem como a proximidade das duas no geral, a fazia sentir-se muito bem. Lembrou-se da ironia dela momentos antes e tentou alegrar a conversa.

— Costumavam te chamar de Branca de Neve no colégio?

Bianca riu, voltando a endireitar-se.

— De vez em quando. Na real, acho que só fui chamada de Branca de Neve pelos meus amigos com melanina e por uma ou outra professora, num tom carinhoso. Porque, no fim das contas, esse é um apelido gentil, doce. E a piazada, quando quer ofender, procura justamente não ser nada disso. Então, partem logo pra Loira do Banheiro, folha de ofício, giz, Gasparzinho.

A menina relatava tudo num tom divertido, como se estivesse contando uma grande anedota, mas a raiva crescia no estômago de Alice.

— Olha... se um filho meu chegasse a te dizer algo assim, eu sacrificava. Pelo bem da sociedade.

— Ai, tadinho! Todo mundo já deu close errado nessa vida. Mas eu confesso que a minha infância teria sido muito melhor se a coisa tivesse ficado só no *Branca de Neve*. Eu teria crescido com a minha autoestima lá no alto. Afinal, a Branca de Neve é uma princesa. Meio mosca-morta, mas é uma princesa.

Alice refletiu por um instante.

— É meio irônico, né? Porque o teu nome é *Bianca*, ainda por cima.

A morena deu de ombros.

— O que é que tem a ver isso?

— *Bianca* é a versão italiana de *Branca* — informou Alice. — Eu li isso num site de nomes pra bebês porque precisava de um nome pra uma personagem de um conto que tive que escrever pra aula de Literatura no semestre passado.

Bianca fitava um ponto qualquer de seu quarto, embasbacada, como se sua mente houvesse acabado de explodir devido ao choque.

— Será que a tua mãe sabia disso quando escolheu esse nome pra ti? — Alice sorriu, intrigada.

— Sei lá. Se sabia, ela nunca me disse, e eu também nunca perguntei nada. Sempre achei *Bianca* um nome normal.

Alice agarrou o pulso de sua amiga, de repente bastante entusiasmada.

— Eu me voluntario pra começar a te chamar de Branca de Neve de agora em diante, como apelido carinhoso.

Bianca soltou uma de suas gostosas gargalhadas.

— Então tá — era como se não tivesse levado a proposta a sério.

Porém, no final da tarde, enquanto se despediam com um abraço longo e confortável, Alice sussurrou ao pé do ouvido da menina um *Até amanhã, Branca de Neve*.

Na sexta-feira, as duas não almoçaram juntas porque a turma de Alice havia sido liberada meia hora mais cedo da segunda aula da manhã e a fome venceu a loira, que marchou sozinha para o RU. A sobremesa do dia era maçã e, ao sair do restaurante, Alice agarrou duas. Ela adorava aquelas maçãs, eram pequeninas, crocantes e estavam sempre geladinhas, mas havia pegado a segunda para dar de presente a Bianca.

— Para a minha Branca de Neve — disse-lhe quando a viu saindo do prédio de aulas da Letras, entregando-lhe a maçãzinha em seguida.

— E ela continua com isso! — Bianca riu, aceitando o presente. — Não tá envenenada, né?

As duas sentaram-se em um dos bancos perto do prédio de aulas, sob a sombra de uma das incontáveis árvores do campus.

— Depende do ponto de vista. Os agrotóxicos podem te matar lentamente.

A morena riu e as duas passaram um momento em um silêncio confortável enquanto ela comia a maçã. Era o começo de uma tarde quente, ensolarada e abafada como várias haviam sido ultimamente.

— Eu preciso de uma praia! — Alice bufou alguns minutos depois.

— Eu também — concordou Bianca no mesmo tom descontente.

Inconscientemente, a loira surpreendeu-se com aquela declaração.

— Tu gosta de praia?

— Eu amo o *conceito* de praia, mas na verdade nunca fui a uma.

Alice pensou um pouco antes de fazer a próxima pergunta.

— Por causa do teu albinismo?

— Mais ou menos. Se eu perguntasse pra minha mãe agora por que ela nunca me levou à praia, ela diria que é porque nunca sobrou dinheiro pra isso, e é verdade, mas eu sei que, no fundo, ela ficou traumatizada por causa de umas poucas insolações que eu tive quando era pequena, então ela nem faz questão de economizar — Bianca deu de ombros, um tanto melancólica. — Mas ir à praia é um dos meus maiores sonhos. Às vezes eu procuro vídeos no YouTube de ondas quebrando na areia, desses feitos pras pessoas dormirem ou meditarem, só que eu não consigo relaxar com eles porque fico empolgada imaginando como seria estar em um lugar assim.

Alice riu, derretida.

— Isso é ainda mais irônico do que a questão do teu nome. Tu nunca foi à praia e mesmo assim tem cheiro de praia.

Foi a vez de Bianca dar uma gargalhada.

— É a segunda vez em menos de vinte e quatro horas que tu me faz pensar fora da caixa.

*Pensar fora da caixa.* A expressão fez com que Alice escutasse um clique em sua mente. Teve a ideia mais ousada que já tivera na vida. Sentiu que era um plano perigosamente genial e seu coração começou a palpitar devido à adrenalina.

— O que tu acha de passar o fim de semana comigo?

— Legal — Bianca franziu o cenho como se tivesse achado abrupta a mudança de assunto, mas logo sorriu.

— Ótimo! Eu te pego amanhã de manhã, às oito — a loira apontou um indicador para ela. — Esteja usando roupas leves.

E, depois de dar-lhe um beijo no rosto, foi embora sem dizer mais nada porque sabia que, se ficasse, mais cedo ou mais tarde acabaria dando com a língua nos dentes e estragando a surpresa.

Na manhã de sábado, pontualmente às oito, Alice cumpriu com o combinado. Com as mãos no volante do carro emprestado, sentia-se poderosa e nervosa em partes milimetricamente iguais.

— Entra aí, Branca de Neve!

De queixo caído, Bianca sentou-se no banco do carona depois de ter colocado sua mochila no banco de trás.



— A carteira é minha mas o carro é do meu pai — Alice explicou. — Talvez eu ganhe um de presente de natal, “se eu me comportar”.

— Burguesa safada do meu coração — Bianca riu e as duas cumprimentaram-se com beijinhos no rosto.

Depois de quarenta minutos de conversas alegres entrecortadas por momentos tranquilos nos quais ambas se calavam para escutar ou cantarolar alguma música que vinha do rádio ligado num volume confortavelmente baixo, a morena fitou Alice, curiosa.

— A gente já não deveria ter chegado na tua casa?

Um sorriso travesso curvou os lábios de Alice, quem olhou-a de lado por não mais que um segundo e depois voltou a fitar a rua diante de si.

— A gente não tá indo pra minha casa.

— Ah, não? E pra onde a gente tá indo?

Uma vez mais, Alice virou parcial e brevemente o rosto para sua amiga. Sussurrou:

— É surpresa.

Bianca ergueu uma sobrancelha, desconfiada.

— Devo ficar com medo?

— Só um pouquinho.

Porém, no seguinte sinal vermelho, a motorista não conseguiu conter-se. Tirou as mãos suadas de empolgação do volante e apontou para o porta-luvas.

— Okay! Tem umas coisinhas aí que talvez te deem uma pista de pra onde eu tô te levando.

Bianca lançou-lhe um último olhar divertido de desconfiança e abriu o compartimento, tirando dali em seguida dois tubos de protetor solar fator sessenta novinhos, um menor para o rosto e outro maior para o resto do corpo. As feições da morena se suavizaram e ela sorriu.

— Guria! Não precisava. Eu sempre ando com os meus na mochila.

— Não quero saber! Essa ideia maluca foi minha e nada mais justo do que eu me responsabilizar pela tua saúde cutânea. Mas tem mais um negócio aí...

Bianca voltou a guardar os protetores e tirou do porta-luvas uma folha de ofício dobrada cuidadosamente ao meio. Desdobrou-a e cobriu um sorrisinho emocionado com uma mão. Viu-se desenhada ali, de costas, contemplando um oceano e um céu pintados com aquarela. Alice havia dedicado um tempo especial aos cachos negros dela, que tinham uma imensidão própria. A única fração da obra que não havia sido totalmente preenchida com nenhuma cor era o contorno delicado de seu corpo, feito com lápis.

— Sou eu...! — Bianca constatou, maravilhada. — É a melhor coisa depois de estar em uma praia de verdade!

— Tu ainda não fez as contas? — a menina fitou-a e deu de ombros. Alice achou tal ingenuidade uma graça. — Tá, é o seguinte: meus pais têm um apê em Torres. A gente vai pra lá quase todo fim de semana. Se meu pai passa um fim de semana que seja sem ir pra lá, já começa a ficar meio rabugento, sabe? Porque ele é que nem tu, adora a energia do mar. A gente não pôde ir no finde passado, então ele não ficou muito feliz com a ideia de perder esse também. Nem ele nem a Lorena, aliás. Mas eu posso ser bem convincente.

— Tu disse o que pra eles?

— Bom, pra Lore eu disse que, se ela deixasse nós duas irmos juntas, eu pediria pra tua mãe fazer mais bolo de cenoura pra ela — Bianca deu uma gargalhada. — E pro meu pai eu disse simplesmente que eu já te adoro e que eu queria ter só pra mim a tua carinha de felicidade quando tu visse o mar pela primeira vez.

Se o intenso rubor das bochechas de Alice tivesse um som específico, esse som teria se sobreposto ao suave som do rádio ligado após aquela declaração. Ela aumentou o volume do aparelho por via das dúvidas. Gradualmente, as duas começaram a cantar mais alto também, extravasando felicidade. O frescor que Alice sentia não vinha do vento que entrava pelas janelas abertas do carro, mas sim daquela incomparável sensação de *liberdade*. Desde que ela conquistara a carteira de motorista, há quase um ano, ela e o pai costumavam revezar ao volante; se ele dirigia até Torres, ela dirigia de volta para casa e vice-versa. Ela conhecia aquele trajeto como a palma da própria mão, e não passara a conhecê-lo apenas porque se tornara motorista; o conhecia muito bem desde pequena e o amava desde então. Porém, agora, o via diferente, mais atrativo, mais *mágico*, principalmente graças à menina sentada ao seu lado, iluminada de alegria. Bianca parecia fazer parte da paisagem de tão bonita que era. Tentava observar tudo de uma vez, como uma criança. Às vezes colocava o braço direito para fora da janela e Alice não podia evitar olhar para ela e sorrir, pensando que “sequestrá-la” daquele jeito havia sido uma das melhores decisões que tomara na vida.

Cerca de duas horas de estrada depois, Bianca fitava totalmente fascinada pela janela uma faixa de um azul intenso no horizonte que *não* havia sido pintada com aquarela. A intenção de Alice não era parar ali agora pois eram quase onze horas de uma manhã indubitavelmente quente e ensolarada; sabia que não era o melhor horário do dia para levar sua convidada para turistar. Porém, Bianca implorou para que parassem nem que fosse apenas por cinco minutos, para molharem os pés. Alice cedeu, é claro, com o coração derretido.

— Agora sim esse teu cheiro de praia vai fazer sentido — disse, espalhando protetor solar com carinho pelo rosto dela.

Bianca não voltou a colocar os óculos; deixou-os no porta-luvas com seus presentes antes de sair.

— Não te faz mal andar sem óculos escuros no sol? — a loira perguntou, preocupada, enquanto as duas atravessavam a ciclovia e em seguida o calçadão.

Bianca deu-lhe um sorrisinho, revirando os olhos, como se tivesse que responder aquela pergunta mais vezes do que gostaria.

— Eu sou albina, Alice. Não vampira. Quero guardar na memória as cores reais disso aqui tudo.

Era perfeitamente justo. Uma vez que haviam alcançado a areia, Bianca tirou os chinelos de dedo e Alice copiou-a, livrando-se de suas sandálias. A morena olhava para os próprios pés que brincavam na areia e ria, como se não acreditasse naquilo. Deu mais alguns passos em direção ao mar e, quando a espuma da primeira onda alcançou seus tornozelos, seu corpo inteiro enrijeceu, como se tivesse tomado um susto, para em seguida relaxar. Logo, vieram-lhe as lágrimas. Era precisamente *essa* impagável reação que Alice queria só para ela. Depois de ter tirado uma fotografia mental daquele momento digno de ser emoldurado, contagiada pela emoção de sua amiga, a loira abraçou-a, pensando novamente que trazê-la até ali havia sido uma das decisões mais sábias que tomara na vida.

Acabaram ficando um pouco mais de cinco minutos ali, apreciando o lugar e brincando de espirrar água uma na outra com os pés. Pediram pizza para a hora do almoço e, depois das quatro da tarde, voltaram para debaixo do sol, desta vez com biquínis por baixo das peças leves de roupa. Alugaram bicicletas e, após um passeio pelo calçadão, retornaram para a areia, e conseqüentemente, para a água, permanecendo na praia até que não houvesse mais nenhum vestígio de sol.

Pediram um sabor diferente de pizza para o jantar e dividiram a cama dos pais de Alice porque o quarto deles era privilegiado a ponto de contar com uma sacada “de esquina” para o mar. Às duas e meia da madrugada, a anfitriã abriu os olhos e percebeu que sua convidada estava justamente em tal sacada, com os braços apoiados no parapeito e a cabeça voltada para seu lado direito, contemplando a vista. Alice sorriu e caminhou até ela.

— É a coisa mais linda que eu já vi — Bianca afirmou quando notou-a ao seu lado. — Me deixa arrepiada. Não consegui dormir mais pensando que deveria aproveitar ao máximo enquanto posso olhar pra ele.

Num movimento carinhoso, Alice colocou um dos cachos de Bianca atrás de sua orelha.

— Tu fala como se eu nunca mais fosse te arrastar pra cá, mas a minha família vai querer te conhecer. Já quer, aliás. Tu e a tua mãe vão fazer parte das nossas farofadas semanais queiram vocês ou não.

Bianca riu, tímida.

— Mesmo assim. Não consigo tirar os olhos dele.

*Ele, dele.* A morena falava do mar como se fosse uma terceira pessoa, uma entidade viva. Após concluir que isso era algo apaixonante, Alice foi invadida por outra ideia ousada — *ousadíssima*, aliás — e perigosamente genial. Correu para longe de Bianca e voltou em seguida com uma barraca enrolada nos braços.

— Semana retrasada foi o aniversário da Lorena — começou a explicar — e ela inventou que queria acampar. Então, nós fomos pra um camping aqui perto. Foi bem divertido. Mas agora eu te proponho um acampamento raiz: na areia, com o mar e um nascer do sol só pra gente. O que tu acha?

Bianca deu outra risada, desta vez com os olhos arregalados.

— Eu acho que, como diz a minha vó, tu é louca de atar.

Alice deu um par de passos na direção de sua amiga e parafraseou, baixinho e sem desviar seus olhos dos dela, seu trecho favorito do livro favorito de sua mãe:

— Nós todos somos loucos por aqui. Eu sou louca, tu é louca.

As duas estavam próximas o suficiente para que Alice sentisse que, se tivesse uma gota a mais de coragem, a teria beijado logo de tal paráfrase, que pareceu bastar para vencer Bianca a aceitar aquela ideia ousada.

Novamente puseram biquínis por baixo das roupas, planejando dar outro mergulho assim que amanhecesse, e colocaram, cada uma em sua própria mochila, uma almofada e uma toalha. Apenas uma quadra separava o prédio de Alice da praia. As ruas estavam quase completamente adormecidas. Havia algo assustador e ao mesmo tempo eletrizante quanto a caminhar durante a madrugada. Ainda no começo do curto trajeto até a areia, Bianca agarrou a mão da loira que não segurava a barraca. Alice sentiu que a menina o fez mais por apreensão do que por qualquer outra coisa, mas mesmo assim derreteu-se e entrelaçou seus dedos aos dela.

As luzes da cidade faziam com que a praia não estivesse em meio ao breu total. Depois de terem montado a barraca em um local a uma distância segura da água, sentaram-se lado a lado na areia para contemplar o ambiente vazio ao redor. Tudo era arrepiantemente esplêndido, principalmente o som das ondas, mais poderoso que nunca. A noite estava estrelada e a lua minguante podia ser vista com perfeição. A brisa marinha fazia com que Alice quase sentisse frio.

As duas ficaram sem dizer nada por um bom tempo, até que Bianca rompeu o confortável silêncio.

— Eu tava com medo antes, sabe? Mas não tô mais. Gosto de pensar que essa sensação de tranquilidade é Yemanjá.

Alice não era religiosa, mas algo nessa declaração fez com que seus olhos se enchessem de lágrimas.

O plano de ambas era ver o raiar do sol mas tal falhou miseravelmente. Já passava das nove da manhã de domingo quando Alice abriu os olhos e percebeu que seu braço esquerdo circundava a cintura de Bianca. A loira voltou a fechá-los pois queria que tudo permanecesse exatamente daquele jeito. Porém, antes de que pudesse pegar no sono outra vez, sua Branca de Neve acordou e arrastou-a para a água feliz da vida como uma criança no natal. Estava tão eufórica que esqueceu-se de seu mais fiel companheiro dentro de sua mochila, na barraca: o protetor solar. E Alice estava tão contagiada pela alegria dela que esqueceu-se de lembrá-la dele.

Mergulharam, nadaram e brincaram até que as pontas de seus dedos das mãos ficassem murchos e, quando Alice deu por si, os ombros, o peito e o rosto de sua amiga estavam vermelhos. Bianca fez pouco caso dessa vermelhidão que apertou o coração de Alice. Discutiram. A morena queria curtir a água em paz enquanto a loira, com uma autoridade quase maternal, mandava-a sair da água para que pudessem voltar ao apartamento. Depois de gastar muito latim, Alice conseguiu o que queria.

O prédio possuía quatro andares e não contava com elevador — o lar alternativo da loira ficava no terceiro andar. O silêncio reinava enquanto as duas subiam as escadas. Alice ainda estava magoada por causa da briga, porém a mudez de Bianca ocorria por outra razão. Ofegava e apoiava-se na parede enquanto a outra girava a chave na fechadura. Percebendo a fraqueza da amiga e esquecendo-se finalmente da discussão de um momento atrás, Alice tirou a mochila dos ombros dela e trouxe da cozinha um copo de água gelada. Assim que o deixou sobre a mesa da sala e perguntou-lhe se estava tudo bem, viu como Bianca agarrou o encosto de uma das cadeiras com uma mão na tentativa inútil de manter-se em pé. Por sorte, os reflexos da loira foram rápidos o suficiente para não deixá-la cair desmaiada no chão. Agarrou-a entre seus braços e tirou forças Deus sabe de onde para erguê-la e carregá-la até o sofá.

Sabia exatamente do que aquilo se tratava. Descansou a cabeça dela em uma almofada e logo, com os próprios dedos trêmulos, agarrou seu celular e digitou a palavra no Google. *Insolação*. Depois de ler o que precisava fazer, abriu as janelas da sala, ligou o ventilador de teto e correu atrás do borrifador de água de sua mãe. Em seguida, ajoelhou-

-se ao lado dela, tirou com cuidado sua regata e seu short, tentando não prestar atenção à vermelhidão de sua pele. Não podia entrar em pânico. Começou a, também cuidadosamente, borrifar água por seu corpo. Repetiu mentalmente a penúltima frase várias vezes, mas prometeu-se que, se ela não acordasse nos próximos dois minutos, chamaria uma ambulância.

Justamente essa promessa a fez perder as forças. Largou o borrifador e começou a chorar. O que diria a Eloísa? Como a encararia depois de ter levado sua filha à praia *sem* a sua permissão e de tê-la trazido de volta queimada? A mulher jamais confiaria nela de novo. Era tudo culpa sua. Aquela ideia perigosamente genial acabou por ser somente perigosa. De repente, as palavras *câncer de pele* e a imagem de Bianca em um caixão começaram a assombrá-la. Alice congelou da cabeça aos pés e deixou um beijo demorado em sua testa, tentando livrar-se desses pensamentos intrusivos. Lembrou-se de Yemanjá e fez uma breve e silenciosa prece a ela, pedindo-lhe que não abandonasse uma filha tão apaixonada pelo mar como Bianca.

Alice ainda estava com os lábios colados à testa dela quando sentiu-a mover-se debaixo de si. Quando a viu abrir os olhos, foi dominada por um alívio inigualável. Parecia ser um milagre da própria deusa do mar.

— Eu ia perguntar o que aconteceu... — começou a morena, ainda soando um tanto

zozona —, mas esquece. Já sei.

— Aconteceu que tu quase me matou do coração — Alice deu um par de borrifadas de água em seu rosto, como “castigo”, o que a fez rir.

Continuou molhando-a do pescoço para baixo, com calma, para garantir que sua temperatura corporal continuasse diminuindo.

— Desculpa por te preocupar — disse Bianca assim que tomou o copo d’água que Alice trouxera-lhe há alguns minutos. — Desculpa também por ter gritado contigo lá na praia, depois de tudo o que tu fez por mim.

— Não. Desculpa digo eu. A culpa foi minha.

Bianca franziu as sobrancelhas.

— Como assim? *Eu* esqueci de colocar o protetor. Era uma responsabilidade *minha*. Eu convivo com ela há dezoito anos.

— Mas tu só esqueceu porque estava deslumbrada com esse lugar. Eu sabia que te trazer pra cá era um risco. Eu ignorei esse risco e agora me arrependo. Se eu pudesse voltar no tempo...

— Para! — Bianca interrompeu-a com lágrimas nos olhos. — Se for pra terminar essa frase é melhor calar a boca. Escuta: tu me deu o melhor fim de semana da minha vida e eu não vou deixar tu mesma estragar ele.

Alice permaneceu em silêncio, mas quis sorrir diante do elogio que aqueceu-lhe o coração.

— Olha... — Bianca recomeçou, suavemente —, como eu já te disse, essa não foi a primeira insolação que eu tive e com certeza não vai ser a última. Eu fui imprudente hoje? Fui. Seria bom pra minha saúde física se isso não se repetisse? Seria ótimo. Mas *não dá* pra ser certinha o tempo todo! Tem horas que a felicidade é tanta que transborda e não dá lugar pra mais nada, principalmente pras regras. E, há um pouco mais de vinte e quatro horas, eu me sinto exatamente assim. Ontem tu me disse que iria fazer com que o meu cheiro de praia fizesse sentido, né? E tu fez isso. De agora em diante, sempre que eu sentir o cheiro do meu protetor solar, eu vou me lembrar desse fim de semana. Eu não me arrependo de nada e só tenho a te agradecer.

A essa altura, lágrimas escorriam dos olhos de ambas. Então, Alice fez o que há não sabia quanto tempo tinha vontade de fazer: beijá-la nos lábios. Seu arrependimento também já havia evaporado. Desde que entendia-se por gente, aquele lugar era seu próprio País das Maravilhas e, agora, havia mais um motivo para ele ser ainda mais maravilhoso.

— Só me promete que, da próxima vez, tu vai ser mais cuidadosa — pediu-lhe alguns segundos mais tarde, acariciando seus cachos.

Bianca bateu uma continência.

— Prometo, sim, senhora.

Satisfeita, Alice sorriu. Depois de dar-lhe mais um selinho, ordenou-lhe que fosse tomar um banho frio. Assim que Bianca saiu do chuveiro, a anfitriã prosseguiu com o controle de danos, passando carinhosamente sua loção pós sol sobre cada área minimamente avermelhada da pele de sua convidada. De qualquer jeito, ambas tinham certeza de que os danos causados por aquela aventura não seriam maiores que os benefícios.

