

Q O R P U S

ISSN 2237-0617

VOLUME 12

NÚMERO 3

AGOSTO 2022



PGET/UFSC

QORPUS

VOLUME 12 NÚMERO 3

AGO 2022

ISSN 2237-0617

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

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 (UFSM)

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)

<http://qorpuspget.paginas.ufsc.br>

www.facebook.com/revistaqorpus

QORPUS

VOLUME 12 NÚMERO 3

AGO 2022

ISSN 2237-0617

SUMÁRIO

Apresentação

Apresentação	11
---------------------------	-----------

Dirce Waltrick do Amarante

Aurora Fornoni Bernardini

Sérgio Medeiros

Ensaaios

“uma sucessão fluida de presentes” – auto-invenção no <i>Retrato do artista</i>, de Joyce	15
--	-----------

Tarso do Amaral de Souza Cruz

O labirinto e as máscaras da solidão: colonialismo, revolução e modernidade	21
--	-----------

André Luiz de Faria

Arte, educação, língua e cultura.....	37
--	-----------

Joana Vangelista Mongelo

Traduções

Conhecimento, atitude e prática da população sobre a lavagem das mãos: caso da cidade de Kamina de fevereiro a março de 2017, de Valentin Masengo Kazadi	43
---	-----------

Ana Carolina de Freitas

Brenda Bressan Thomé

Mwewa Lumbwe

Porque a <i>French Theory</i> não existe, de Isabelle Alfandary.....	57
---	-----------

Ivi Fuentealba Villa

Giambatista Vico ou o implícito de uma chamada à transculturalidade, de Mulunda Bondo ... 75

Ana Carolina de Freitas

Brenda Bressan Thomé

Mwewa Lumbwe

“Il tacco a coda”: como não se desequilibrar com seus sapatos altos, de Silvia Tallarida 91

Giulia Henriques Gomes Motta

Ana Carolina de Freitas

A substância branca de cal, de Tennessee Williams 95

Letícia Carolina Batista de Oliveira

Samantha Marques de Souza

88 Dreams, de Juan Eduardo Cirlot103

Fedra Rodríguez

Tabaquería, de Álvaro de Campos121

André Luiz de Faria

Sons, de Juan Ramón Jiménez135

Rodrigo Conçole Lage

Resenhas

ALBERS, Vera. *Borboletas*. São Paulo: Voz de Mulher, 2022, 118 p.141

Celeste Ribeiro-de-Sousa

TEIXEIRA, Cláudio A. B. *Mojubá*. São Paulo: Kotter, 2021, 152 p.147

Hislla S. M. Ramalho

BAER, Brian James; Kaindl, Klaus (Ed.). *Queering translation, translating the queer: Theory, practice, activism*. New York: Routledge, 2018, 242 p.159

André Luís Leite Berndt

WELCH, Florence. *Useless Magic: Lyrics and poetry*. New York: Penguin Random, 2018, 287 p.....165

Leonardo Rigon Kasmarek

SACCHES, Fabiane (Org.). *Depois do fim: conversas sobre literatura e antropoceno*. São Paulo: Editora, 2022, 136 p.....169

Valteir Vaz

CARRINGTON, Leonora. *Lá embaixo*. São Paulo: 100/cabeças, 2020, 96 p.175

Elys Regina Zils

Entrevistas

Entrevista com Ana Cristina Ferreira Pinto-Bailey.....181

Mirian Ruffini

Wellington Ricardo Fioruci

Jessica Atal, la poesía y sus voces: una mujer por otras mujeres187

André Luiz de Faria

Entrevista com Domingos Nunez. Tradução e teatro: um diálogo de percepções e modos de expressão em diferentes meios197

Tobias Nunes

Entrevista com André Cáceres. Havia muitos mundos no império.217

Sérgio Medeiros

Textos Criativos

El secreto.....223

André Luiz de Faria

As mulheres de peneda231

Angelita Guesser

Poemas	233
Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa	
Entrevista	237
Claudio Trindade	
Privatização das Universidades	239
Cristóvão José dos Santos Júnior	
República Federativa das Bananas	241
Evandro Rodrigues	

APRESENTAÇÃO



Apresentação

Dirce Waltrick do Amarante
Universidade Federal de Santa Catarina

Aurora Fornoni Bernardini
Universidade de São Paulo

Sérgio Medeiros
Universidade Federal de Santa Catarina

A reflexão, o testemunho e a criação configuram este novo número do periódico *Qorpus*.

Na seção “Textos criativos”, os autores apresentam seus inéditos, num diálogo entre diferentes gerações da arte contemporânea.

Na seção “Entrevistas”, as vozes e os temas são variados: fala-se de tradução, teatro, ficção científica, questões feministas...

Essa multiplicidade de temas também é a marca da seção “Resenhas”, onde se discutem lançamentos na área da crítica cultural, do surrealismo, da poesia, da tradução...

A autobiografia, o colonialismo, a educação, as línguas indígenas são alguns dos temas tratados na seção “Ensaio”.

Poetas como Juan Eduardo Cirlot, Juan Ramón Jiménez e Álvaro de Campos são objetos de versões literárias na seção “Traduções”...

A cada número de *Qorpus*, o nosso empenho tem sido o de oferecer ao leitor uma expressiva amostra do que se faz hoje em diferentes campos do saber e da criação artística.

Boa leitura.

ENSAIOS



“uma sucessão fluida de presentes” – auto-invenção no *Retrato do artista*, de Joyce¹

Tarso do Amaral de Souza Cruz

local

Resumo: Tendo como tema a vinculação entre a noção de ‘auto-invenção’ desenvolvida por Declan Kiberd e a obra de James Joyce, o artigo objetiva analisar criticamente o ensaio *Retrato do artista*, escrito por Joyce em 1904. Para isso, o presente texto discute o conceito de ‘auto-invenção’ e as principais características de *Retrato do artista*, tendo como pressupostos teóricos ideias de autores como Richard Ellmann, John Whittier Ferguson, Declan Kiberd, além do próprio Joyce. Um dos resultados obtidos com a investigação levada a cabo é evidenciar como a escrita do ensaio *Retrato do artista* exerceu papel crucial no caráter notoriamente experimental do projeto de auto-invenção que viria a marcar porção significativa da obra joyciana.

Palavras-chave: James Joyce. *Retrato do artista*. Auto-invenção.

Em 1904, James Joyce, contando 22 anos incompletos e ainda longe de ser o renomado romancista que viria a se tornar, produz o texto que, na perspectiva de Richard Ellmann, seu mais célebre biógrafo, marca “o extraordinário início da obra madura de Joyce” (ELLMANN, 1989, p. 188-189). Trata-se de *Portrait of the Artist – Retrato do artista*, em tradução livre para o português. Um texto de categorização imprecisa, mas que pode ser vinculado ao conjunto da ensaística joyciana. Apesar de sua conflitante caracterização – que por si só diz muito sobre o próprio texto –, há um indubitável ponto pacífico entre os críticos: o caráter claramente autobiográfico do texto.

Essa especificidade do ensaio de Joyce pode ser relacionada àquela que, dentre os multifacetados experimentalismos formais que marcaram as diversas expressões do(s) modernismo(s) na cultura ocidental, o crítico literário irlandês Declan Kiberd entende ser uma das mais emblemáticas características do modernismo europeu: “a arte da auto-invenção”² (KIBERD, 2010, p. 68). A lógica por trás de tal ‘arte’, segundo Kiberd, que acredita que ela pode ser posta em prática tanto por indivíduos quanto por nações, seria a seguinte: “Se um país não teve uma história afortunada, ele pode ser tentado a inventar uma – isto é, a reescrever a história nacional em linhas mais úteis à autoestima vigente”³ (KIBERD, 2010, p. 68). Kiberd ressalta, ainda, que, nos primeiros anos do século XX –

¹ O presente texto corresponde à comunicação oral homônima apresentada, em 15/06/22, no evento O Dia dos Blooms – 20 Anos de Bloomsday Floripa. A comunicação, por sua vez, foi pensada como uma sintética reelaboração de ideias contidas no artigo “Modernismo e auto-invenção – uma leitura crítica de *Retrato do artista*, de James Joyce”, de minha autoria, submetido a publicação no número 44 2022.2 da revista SOLETRAS.

² A tradução dessa e de todas as outras citações para as quais não foram encontradas versões em português é de minha responsabilidade. “The art of self-invention” (KIBERD, 2010, p. 68).

³ “If a country hasn’t had a happy history, it may be tempted to invent one – that is, to rewrite the national story along lines more helpful to current self-esteem” (KIBERD, 2010, p. 68).

ou seja, quando *Retrato do artista* foi escrito –, a Irlanda, país natal de Joyce, passava exatamente por esse processo, na medida em que lutava por sua independência política e cultural do Império Britânico. Assim como a Irlanda, o futuro romancista também travava seu embate com a história.

Em uma carta à editora e livreira estadunidense Sylvia Beach, responsável pela publicação da primeira edição de *Ulysses*, Joyce assim define *Retrato do artista*: “o primeiro rascunho de um ensaio para *Um retrato do artista quando jovem* e um esboço do enredo e personagens, escrito (janeiro de 1904) em um caderno de minha irmã Mabel [...]. O ensaio foi escrito para a revista *Dana*, de Dublin, mas foi rejeitado”⁴ (JOYCE, 1991, p. 276). Isto é, exatamente por ser o primeiro passo em direção ao que viria a ser o primeiro romance de Joyce, o tom autobiográfico que notoriamente marca *Um retrato do artista quando jovem* também se faz presente no ensaio de 1904. Sendo assim, como mencionando anteriormente, nesse retrato ficcional que Joyce passa a desenvolver estariam, de fato, as bases da história que gostaria de contar sobre si mesmo, isto é, as bases de sua auto-invenção como artista e, em grande medida, como indivíduo. Exploreemos, então, alguns detalhes de *Retrato do artista*.

O ensaio é basicamente composto por sete parágrafos. No primeiro, Joyce apresenta uma espécie de teorização do tipo de retrato que pretende desenvolver. Logo no início do texto, Joyce afirma o seguinte: “o passado seguramente implica uma sucessão fluida de presentes, o desenvolvimento de uma entidade do qual nosso presente atual é apenas uma fase”⁵ (JOYCE, 1991, p. 211). A citação explicita um entendimento do passado, do presente e da própria identidade de uma dada entidade como fluidos, uma vez que, a entidade e seu desenvolvimento são incorporados a uma sucessão de presentes, ganhando o próprio presente uma proeminência muito maior do que o passado. Em outras palavras, o passado seria definido por ‘presentes’ e, portanto, é o presente – ou são os presentes – que define(m) o passado.

Joyce acredita existir algo por trás da fluidez da sucessão de presentes: um ritmo, uma relação das partes de uma entidade específica, algo que pode ser captado por um artista. Esse algo não é estático, mas dinâmico, relacionado a ritmo e cabe ao artista, “por meio de alguma arte, por algum processo da mente ainda não sistematizado”⁶ (JOYCE,

⁴ “the first draft of an essay of *A Portrait of the Artist as a Young Man* and a sketch of the plot and characters, written (January 1904) in a copybook of my sister Mabel [...]. The essay was written for a Dublin review *Dana* but refused” (JOYCE, 1991, p. 276).

⁵ “the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only” (JOYCE, 1991, p. 211).

⁶ “through some art, by some process of the mind as yet untabulated” (JOYCE, 1991, p. 211).

1991, p. 211) percebê-los e retratá-los. O processo de escrita do ensaio pode, ele mesmo, ser entendido como uma tentativa nesse sentido, na medida em que Joyce, o artista, busca, na sucessão de presentes que marcou/marca sua trajetória, o que possa ser representado e representável. A reboque, desenvolve um retrato de si mesmo. A busca por uma forma de expressão de si imbrica-se à procura por uma maneira de se ver, de se entender, de se auto-construir.

Ellmann entende que nesse primeiro parágrafo do *Retrato do artista*, Joyce desenvolve uma “concepção de personalidade como um rio mais do que como uma estátua” (ELLMANN, 1989, p. 189). Além disso, afirma que a concepção de personalidade desenvolvida por Joyce “é premonitória da futura visão que Joyce teria da consciência” (ELLMANN, 1989, p. 189). Visão essa que é parte indissociável de sua obra madura.

No segundo parágrafo, um aspecto em particular nos chama a atenção: o modo como Joyce escolhe se referir ao protagonista autobiográfico do *Retrato do artista*, isto é, o “sujeito deste retrato”. Ao longo de todo o texto, Joyce não dá um nome a esse personagem que é efetivamente uma representação ficcional do próprio Joyce, uma espécie de proto-Stephen Dedalus.

No terceiro parágrafo, Joyce discorre sobre como o ‘sujeito deste retrato’ – chamado, agora, de “o sensível”⁷ (JOYCE, 1991, p. 212) e “esse fantástico idealista”⁸ (JOYCE, 1991, p. 212) –, após entrar na faculdade, passa a gradualmente se isolar de seus colegas estudantes, daqueles com anseios literários e políticos diferentes dos seus e, finalmente, da própria Igreja católica, da qual, ao final do parágrafo, afirma ter se desligado. Esse denso terceiro parágrafo, porém, contém diversos outros aspectos relevantes.

Primeiramente, o que o parágrafo, e o próprio texto como um todo, talvez tenha como uma de suas mais importantes características é o que Ellmann chama de a “magnetização do estilo e do vocabulário pelo contexto de pessoa, lugar e tempo” (ELLMANN, 1989, p. 190), ou, ainda, a prosa “infectada pela mente do herói” (ELLMANN, 1989, p. 190). Isto é, se *Retrato do artista* inaugura a primeira criação ficcional ostensivamente autobiográfica de Joyce, tal inauguração é promovida em meio ao desenvolvimento dessa estratégia narrativa que seria, posteriormente, lapidada e sofisticada a limites tão extremos – principalmente no *Ulysses* e no *Finnega Rivolta* – a ponto de permitir que alcunhas tais quais “o ultra-modernista, o modernista dos modernistas”⁹ (KILLEEN, 2012, p. 250) fossem aplicadas ao romancista irlandês. Esse tipo de estratégia narrativa, nas palavras de

⁷ “the sensitive” (JOYCE, 1991, p. 212)

⁸ “this fantastic idealist” (JOYCE, 1991, p. 212).

⁹ “the ultra-Modernist, the Modernist of Modernists” (KILLEEN, 2012, p. 250).

Ellmann, “tem sua humilde origem nas poucas páginas que Joyce escreveu para *Dana*” (ELLMANN, 1989, p. 190).

Uma boa amostra de tal procedimento está na passagem em que o narrador do texto trata de como ‘o sujeito’ do (auto-)retrato elaborado por Joyce passa a se ver como um cervo perseguido por caçadores: “Deixou o bando de inimigos aproximar-se cambaleando e farejando até as montanhas atrás de seu cervo. Ali era terreno dele, e ele lhe lançava desdém com seus chifres rutilantes” (JOYCE apud ELLMANN, 1989, p. 190). A voz narrativa do *Retrato do artista* é ‘infectada’, pelas ideias, pela mente do ‘sujeito’, uma vez que abandona o tom assertivo e instrucional do primeiro parágrafo em favor de outro muito mais metafórico e imagético.

No parágrafo seguinte, Joyce caracteriza seu ‘sujeito’ como uma espécie de alquimista e a linguagem segue essa caracterização: “Seu céu foi repentinamente iluminado por uma horda de estrelas, as assinaturas de toda a natureza, a alma relembrando dias antigos”¹⁰ (JOYCE, 1991, p. 214). Essa alquimia a que se associa o ‘sujeito’ do retrato pode ser encarada como uma entrada no mundo da arte escrita, como a seguinte passagem deixa claro: “Como um alquimista, ele se curvava sobre seu trabalho manual, juntando os elementos misteriosos, separando o sutil do grosseiro. Para o artista, os ritmos das frases e período, os símbolos da palavra e alusão, eram coisas superiores”¹¹ (JOYCE, 1991, p. 214).

No quinto parágrafo, o ensaio nos aponta que “revelações tradicionais e individuais”¹² (JOYCE, 1991, p. 215) e “auto-comunhão”¹³ (JOYCE, 1991, p. 215) passam a demandar mais atenção por parte do ‘artista’. Tanto as ‘revelações’, quanto a ‘auto-comunhão’ trazem ostensivas marcas do vocabulário religioso. É possível afirmar que, assim como notoriamente faria, em momento posterior, com o termo ‘epifania’, Joyce se vale do vocabulário religioso somente para subvertê-lo em algo útil para suas elocubrações estéticas e suas correspondentes consequências e produções artísticas. Tal procedimento pode ser entendido como mais uma instância em que o(s) presente(s) que constitui(em) o passado serve(m) como força motriz para a (res-)significação, para a auto-invenção joyciana, tendo em vista que as marcas – palavras, termos, conceitos – deixadas pela maciça presença cristã na sociedade irlandesa, assim como pela educação jesuítica que Joyce recebera, são, no presente da escrita do ensaio, transfiguradas em prol da criação de um modo de se autorrepresentar.

¹⁰ “His heaven was suddenly illuminated by a horde of stars, the signatures of all nature, the soul remembering ancient days” (JOYCE, 1991, p. 214).

¹¹ “Like an alchemist he bent upon his handiwork, bringing together the mysterious elements, separating the subtle from the gross. For the artist the rhythms of phrase and period, the symbols of word and allusion, were paramount things” (JOYCE, 1991, p. 214).

¹² “traditional and individual revelations” (JOYCE, 1991, p. 215).

¹³ “self-communion” (JOYCE, 1991, p. 215).

O parágrafo seguinte trata da descoberta sexual por parte do ‘sensível’. John Whittier Ferguson aponta que o ‘sujeito’ “invoca aquela memória por meio de frases absurdamente elaboradas. A grotesca incompatibilidade entre estilo e evento transforma o encontro com a ‘beneficente’ em burlesco”¹⁴ (FERGUSON, 1991, p. 206). Uma passagem que ilustra o ponto de Ferguson é a seguinte: “Vossa disposição poderia refinar e dirigir a paixão dele, posicionando a mera beleza no ângulo mais gracioso”¹⁵ (JOYCE, 1991, p. 217).

Talvez, o que Ferguson vê como incompatibilidade, na verdade, seja o grotesco, o caricaturesco da própria situação que se reflete na linguagem. A iniciação sexual de um jovem cujo passado é marcado pelo fervor religioso poderia muito facilmente ser, sim, marcada pelo ridículo, pelo insólito, que se reflete na linguagem do ensaio.

Retrato do artista é concluído da seguinte maneira:

Àquelas multidões, ainda não nos úteros da humanidade, mas certamente possíveis de serem lá geradas, ele daria a palavra: homem e mulher, de vocês vem a nação porvir, o relâmpago de suas massas em labuta; a ordem competitiva está empregada contra si mesma, as aristocracias estão suplantadas; e, em meio à paralisia geral de uma sociedade insana, a vontade confederada sai em ação¹⁶ (JOYCE, 1991, p. 218)

Em meio ao tom profético, até mesmo revolucionário, com que Joyce termina seu texto, chamam a atenção algumas das preocupações e temas que se mostrariam perene-mente vinculados à obra joyciana. Dois aspectos se destacam particularmente. Em primeiro lugar, a referência ‘à paralisia geral de uma sociedade insana’. O tema da paralisia mostra-se, importante o bastante para representar o cenário em meio ao qual se encontram os homens e mulheres a quem o ‘sujeito’ daria a palavra. Não parece ser algo fortuito que a primeira obra em ficção publicada por Joyce, *Dublinenses*, tenha como um de seus temas centrais exatamente a paralisia que ele via em Dublin e em seus habitantes. Que o que Joyce entende ser paralisia seja um de seus maiores antagonistas não surpreende, uma vez que preze tanto o movimento como parte integrante de seu retrato e de toda a sua obra. Que tal paralisia se evidencie em sua cidade natal, da mesma maneira, não deve sur-

¹⁴ “he summons that memory in absurdly overwrought phrases. The grotesque mismatching of style and event transforms the meeting with the ‘beneficent one’ into burlesque” (FERGUSON, 1991, p. 206).

¹⁵ “Thy disposition could refine and direct his passion, holding mere beauty at the cunningest angle” (JOYCE, 1991, p. 217).

¹⁶ “To those multitudes, not as yet in the wombs of humanity but surely engenderable there, he would give the word: Man and woman, out of you comes the nation that is to come, the lightning of your masses in travail; the competitive order is employed against itself, the aristocracies are supplanted; and amid the general paralysis of an insane society, the confederate will issues in action” (JOYCE, 1991, p. 218).

preender: a imagem que Joyce tinha da Irlanda e dos irlandeses, aos quais se posicionava contrariamente, foi desenvolvida basicamente em e a partir de sua vivência em Dublin.

Ferguson argumenta que “o breve autorretrato de Joyce é uma obra extraordinariamente densa”¹⁷ (FERGUSON, 1991, p. 203) na qual as “dificuldades dos textos posteriores de Joyce estão presentes [...] em uma escala reduzida”¹⁸ (FERGUSON, 1991, p. 204). Além disso, Ellmann aponta que o “tom desse primeiro esboço é beligerante” (ELLMANN, 1989, p. 189). A auto-invenção joyciana que *Retrato do artista* enceta se debate com sua época, com o passado e experimenta, em busca da forma de possibilitar sua vigência.

À vista disso, Ellmann afirma que, no processo de escrita de *Retrato do Artista*, Joyce “descobriu que podia tornar-se artista escrevendo sobre o processo de tornar-se artista” (ELLMANN, 1989, p. 189). Se até 1903, Joyce escrevera basicamente textos não-ficcionais críticos por meio dos quais articulava teórica e criticamente suas ideias sobre arte, o *Retrato do artista* marca o início de sua produção literária ficcional, posto que é pautado por três características até então não presentes na ensaística de sua juventude: trata-se de um texto simultaneamente ficcional e ostensivamente autobiográfico, além de, como exposto acima, inaugurar o que Ellmann chama de a “magnetização do estilo e do vocabulário pelo contexto de pessoa, lugar e tempo” (ELLMANN, 1989, p. 190).

Retrato do artista marca efetivamente o início da auto-invenção ficcional joyciana que culminaria com uma obra emblemática o suficiente para ressignificar não só a concepção de Joyce sobre si mesmo, mas também as de várias gerações sobre a literatura em si.

REFERÊNCIAS

- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.
- FERGUSON, John Whittier. “Introduction”. In: JOYCE, James. *Poems and Shorter Writings*. London: Faber & Faber, 1991, p. 203-209.
- JOYCE, James. “Portrait of the Artist”. In: *Poems and Shorter Writings*. London: Faber & Faber, 1991, p. 211-218.
- KIBERD, Declan. *Ulysses and Us – The Art of Everyday Living*. London: Faber and Faber, 2010.
- KILLEEN, Terence. *Ulysses Unbound*. Dublin: Wordwell, 2012.

¹⁷ “Joyce’s brief self-portrait is extraordinarily dense piece of writing” (FERGUSON, 1991, p. 203).

¹⁸ “The difficulties of Joyce’s later work are present [...] on a reduced scale: the syntax and texture of allusion tangled, the tone various and difficult to ascertain, the narrator’s approach changing within a single paragraph” (FERGUSON, 1991, p. 204).

O labirinto e as máscaras da solidão: colonialismo, revolução e modernidade

André Luiz de Faria¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo provocar algumas reflexões a respeito do mexicano, seu papel enquanto elemento próprio dentro da construção social de seu país e/ou na qualidade de indivíduo apagado pela herança cultural do colonizador espanhol. Ainda dentro da perspectiva da perda identitária mexicana, problematizaremos questões relacionados aos conflitos identitários dos Pachucos nos Estados Unidos na década de 1930. Para guiar nossas indagações, retomaremos o ensaio de Octávio Paz - O Labirinto da Solidão - e parte de sua trajetória literária. Busca-se responder as seguintes perguntas: O que levou o mexicano a perder sua identidade? Quais as possíveis causas que o levaram ao apagamento social e cultural? A partir do contexto histórico e cultural do México e afim de entendê-lo, propõe-se uma breve analogia em torno das questões ligadas ao colonialismo, à Revolução mexicana e à modernização do país. Analisar como se deu a representação do sujeito colonizado e entender os fundamentos que levaram os mexicanos a usarem máscaras sociais é parte desse trabalho. Usou-se o ensaio do autor mexicano como aporte teórico metodológico por considerá-lo bastante atual e por entendermos que seu corpus contribuiria com muitos elementos que se alinham à nossa proposta, por representar a história do autor mexicano e, por ser essa, a obra que marcou a literatura mexicana dos anos de 1950.

Palavras-chave: Sujeito; Máscaras sócias; Colonialismo; Labirinto da Solidão.

O respeitado poeta mexicano, Octavio Paz Lozano (1914-1998), nasceu em Micoac, Cidade do México, em 31 de março de 1914. O autor era filho único. Ao final da Revolução Mexicana o Paz vai com a família para EUA, retornando algum tempo depois. Ainda muito jovem escreve sua primeira obra, e só para de produzir bem perto de sua morte, em 19 de abril de 1998, na Cidade do México, México. Sua escrita, classificada como uma das mais lidas naquele momento, colocou o autor mexicano entre os melhores escritores de sua época. Dono de uma vasta produção, Paz escreveu vinte e seis livros de poesia, trinta e três ensaios literários, sete traduções e uma peça teatral. No ano de 1990, sua obra lhe rendeu o Prêmio Nobel de Literatura.

Além de escritor, Octávio Paz pertencia ao mundo político. Na segunda metade do ano de 1940, descontente com os rumos da política em seu país, sentindo-se coibido intelectualmente, decidiu passar uma rápida temporada na França. Nesta época passa a integrar um círculo de intelectuais que o faz perceber o mundo sob uma nova ótica. Sobre este período, afirma: “Fue un periodo de gran riqueza, no tanto en el dominio de la literatura propiamente dicha, la poesía y la novela, como en el de las ideas y el ensayo. Yo seguía con ardor los debates filosóficos y políticos” (PAZ, 2003, p. 80).

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Campus Florianópolis. Bolsista Capes. E-mail: dedefaria1@hotmail.com.

Durante sua temporada na França, Octávio Paz estreita amizade com o renomado poeta Luis Aragon – fundador da Littérature – e Paul Éluard, autor de vários poemas que circularam clandestinamente durante a Segunda Guerra. Em Paris, ao deparar com arte de André Breton, o mexicano decide entrar para o mundo do Surrealismo.

Em 1950, Paz publica pela primeira vez, *Labirinto da Solidão*. Seu ensaio é uma decodificação da lendária e rica história mexicana. Sua obra faz tanto sucesso que anos depois é reeditada. A nova edição de seu ensaio, além de servir como uma forma de protesto, denuncia o lado macabro da política na época. Nela, Paz inclui os violentos ataques ao movimento estudantil mexicano, ocorridos em 1968.

Segundo alguns estudiosos de Octávio Paz, seu livro evidencia uma das mais importantes tentativas de jogar luz no oprimido sujeito latino-americano dentro da história universal, além de sublimar seu universo mental ante a realidade mundial. Apesar das amarras culturais, sociais e políticas que cercavam os mexicanos nesse momento, ao retratar o sujeito mexicano o autor foge do essencialismo humano para colocá-lo como parte da história e, sobretudo, ser ele (sujeito) o agente da sua própria história. Octávio Paz é um dos autores que mais contribuiu para contar a história de seu país. A través dele o leitor passa a refletir sobre o lugar que o indivíduo latino-americano ocupava/ ocupa dentro de um mundo que estava em constante (des)construção e urgia por mudanças

O consagrado *Labirinto da Solidão* eternizou Octávio Paz. Após sua publicação, centenas de críticas positivas fizeram com que o autor mexicano fosse comparado a Samuel Ramos, um dos mais célebres escritores clássicos latino-americano, entre outros. Embora para muitos seu aclamado ensaio representasse a formação sociocultural mexicana – algo que se tornou quase unanimidade entre os críticos literários e entre muitos autores –, para Paz as comparações não faziam o menor sentido. Durante anos o escritor negou tais afirmações.

Como ele mesmo diz:

O *Labirinto* foi em exercício crítico da imaginação: uma visão e revisão. Uma coisa muito diferente de um ensaio de filosofia do mexicano ou da procura do nosso pretense ser. O mexicano não é uma essência e sim uma história. Nem ontologia nem psicologia. O que me intrigava era menos o caráter nacional que aquilo que este caráter esconde: o que está por trás da máscara (PAZ, 1992, p. 165).

A metáfora da máscara, elemento fundamental para a crítica de Octávio Paz ao mexicano, nos possibilita pensar o outro como significação de sua própria história, apesar desse outro, em determinados momentos, não saber mais quem ele é. O caráter da perda

identitária do mexicano revelado por Octávio Paz e, sobretudo, a perda de valores socio-culturais que o leva a se distanciar de si: concretiza suas diferenças perante o mundo que o cerca. Em *Labirinto da Solidão*, Paz propõe, analiticamente, uma comparação entre um país que desabrocha para o autoconhecimento e um jovem adolescente que caminha para a vida adulta enquanto descobre o mundo a sua volta através de si.

Nesse sentido, a semelhança entre o processo de transição da adolescência e a vida adulta de seu país se funde com a própria história do México e da sua gente desde a chegada do colonizador. Segundo ele, essa fase abre espaço para uma interrogação: quem são os mexicanos e como eles alcançarão a maturidade para serem eles mesmos? (PAZ, 1984, p. 13). Para se permitir, nesse caso, o sujeito mexicano teria que voltar à própria história, conhecê-la, refletir sobre ela e sobre si.

Conforme, Paz (1984, p.14):

A preocupação com o sentido das singularidades do meu país, que compartilho com muitos, parecia-me há tempos supérflua e perigosa. Em vez de perguntarmos a nós mesmos, não seria melhor criar, trabalhar sobre uma realidade que não se entrega àquele que a contempla, mas sim àquele que é capaz de nela mergulhar? O que pode nos diferenciar do resto dos povos não é a sempre duvidosa originalidade de nosso caráter – fruto, talvez, das circunstâncias sempre mutantes –, mas sim a de nossas criações. (...) Minha pergunta, como a dos outros, surgia então como um pretexto do meu medo de enfrentar a realidade; e todas as especulações sobre o pretense caráter dos mexicanos seriam hábeis subterfúgios de nossa impotência criadora. Acreditava, como Samuel Ramos, que o sentimento de inferioridade influi na nossa predileção pela análise e que a escassez de nossas criações se explica, não tanto por um crescimento das faculdades críticas a expensas das criadoras, quanto por uma desconfiança instintiva em relação às nossas capacidades.

Labirinto da Solidão nos possibilita um mergulho filosófico cercado de posicionamentos históricos que antes de tudo são necessários para pensarmos um indivíduo de forma outra. Nesse caso, um sujeito ativo que deseja ser *ele* mesmo (cum) e começa a se fazer representar por um *eu* politicamente, socialmente e culturalmente desprendido das amarras colonialistas que o fizeram refém de sua incompletude.

Como relata o autor:

A minoria de mexicanos que possui consciência de si não constitui uma classe imóvel ou fechada: e a única ativa – diante da inércia indo espanhola do resto – e também, cada dia mais, modela o país à sua imagem. Cresce, conquista o México. Todos podem chegar a se sentir mexicanos (PAZ, 1984, p. 14).

O processo colonialista mexicano é um dos fatores que mais colaborou para que o mexicano perdesse seu caráter individual, deixasse de ser dono si mesmo para se tornar um personagem passivo, subjulgado dentro da sua própria história. O ante herói.

Durante os anos que Octávio Paz viveu nos Estados Unidos surgiu as reflexões para o enredo que compõem O Labirinto da Solidão. Segundo o autor, quanto mais mergulhava na cultura daquele país, desejando buscar algum significado para ela, mais longe se si permanecia. Com o passar do tempo, ao entender seu lugar, o de um mexicano colonizado vivendo fora de seu país, encontrou respostas para suas indagações sobre quem eram os mexicanos contemporâneos e quem era ele próprio, além fronteiras.

Sobre isso, Paz (1984, p. 17), aponta que:

alguma coisa semelhante acontece com os mexicanos que encontramos pela rua. Embora estejam vivendo ali há muitos anos, usando a mesma roupa, falando o mesmo idioma e sentindo vergonha da sua origem, ninguém os confundiria com os norte-americanos autênticos. E não se pense que os traços físicos sejam assim tão determinantes quão vulgarmente se acredita. O que me parece distingui-los do resto da população é seu ar furtivo e inquieto, de seres que se fantasiam, de seres que temem o olhar alheio, capaz de despi-los e deixá-los nus em pêlo. Quando falamos com eles, notamos que sua sensibilidade parece com a do pêndulo, um pêndulo que perdeu a razão e que oscila com violência e sem compasso. Este estado de espírito – ou de ausência de espírito – originou o que se deu de chamar o “pachuco”.

Pachuco foi o nome dado aos grupos de jovens mexicanos que surgiram nos Estados Unidos na década de 1930. Os pachucos eram reconhecidos pelo seu modo peculiar de vestir e por sua irreverência. Forma eles os criadores do mambo e do boogie: ritmos latinos que ficaram mundialmente conhecidos. Para os estadunidenses aqueles jovens não passavam de aberrações que manchavam e distorciam a cultura dos Estados Unidos. Por haverem adotado uma conduta e uma linguagem bastante genuínas, os pachucos acabaram obrigados a viver em uma lacuna entre a cultura estadunidense e a mexicana sem se sentir representados por nenhuma das duas. A forma como Paz os retrata aponta indivíduos distantes de si e do mundo. Por serem considerados como grupos de manifestação cultural marginal que adota uma postura avessa à cultura norte-americana e da própria cultura mexicana existente no México naquele momento, podemos entender os pachucos como precursores do movimento da contra cultura que surgiria na década de 1960 nos EUA.

Octávio Paz usa os pachucos para denunciar as oscilações identitárias do sujeito mexicano nos Estados Unidos, descritas por ele como: “sensibilidade pendularia” (PAZ,

1984, p. 17), além de classificá-los como pessoas desprovidas de qualquer tipo de razão, marcadas por uma violenta falta de compasso cultural com o México. Os pachucos eram vistos como sujeitos constituidores de uma classe hermética desprovida de qualquer concretude, sem nenhuma consciência de si. Para Paz, os pachucos seriam a mais pura representação da falta de si e da sua cultura. Por se perder em meio à sua ancestralidade mexicana e o apagamento cultural sofrido pelo colonialismo europeu, ao longo do tempo os pachucos se transformaram em uma dissimulação do sujeito mexicano.

Ao deixarem de lutar por uma identidade cultural própria, seu desejo afirma nada de concreto a não ser a decisão – ambígua, conforme veremos

– de não ser como os outros que os cercam. O “pachuco” não quer voltar à sua origem mexicana; também – pelo menos na aparência – não deseja fundir-se à vida norte-americana. Tudo nele é impulso que se nega a si mesmo, nó de contradições, enigma. E o primeiro enigma é o seu próprio nome: pachuco, vocábulo de filiação incerta, que não diz nada e diz tudo (PAZ, 1984, p. 17).

A forma com que Paz usa os pachucos para retratar o mexicano nos revela sujeitos presos em si mesmos e solitários por circunstâncias análogas à sua história; indivíduos que transitam entre o vazio e a falta. Por outro lado, ao mesmo tempo que eles eram absorvidos por seus modos peculiares de existência, paralelamente, eram engolidos pelo desejo de não serem mexicanos dentro de uma sociedade que os hostilizavam e os tratavam como sombras. Como afirma Octávio Paz, ao contrário do mexicano — sujeito oculto em sua história — nos Estados Unidos: “O homem, parece-me, não está na história: é história” (Paz, 1984, p. 25).

Sobre a mulher mexicana, Paz nos revela que essa não passa de um simples capricho do desejo masculino. Como revela Octávio Paz (1984), “uma vaidade masculina herdada dos índios e dos espanhóis”. Entretanto, o autor sustenta que, ao contrário do homem, a mulher mexicana demonstra veemência, força, sagacidade e é tão complexa que beira a ruptura.

De acordo com o autor:

a virtude que mais estimamos nas mulheres é o recato, como nos homens a reserva. Elas também devem defender sua intimidade. Sem dúvida, na nossa concepção de recato feminino, intervém a vaidade masculina do senhor – que herdamos dos índios e dos espanhóis. Como quase todos os povos, os mexicanos consideram a mulher como um instrumento, ou dos desejos do homem, “i ou dos fins que lhe atribuem a ki, a sociedade ou a moral. Fins, ” é preciso dizer, para os quais nunca lhe foi pedido o consentimento e de cuja realização só participa passivamente, como depositária de certos valores. Prostituta, deusa, senhora, amante, a mu-

lher transmite ou conserva, mas não cria, os valores e as energias que lhe confiam a natureza ou a sociedade (PAZ, 1984, p. 35).

Ao revelar a mulher como uma depositária dos ideais masculinos; prostituta, deusa, senhora e amante, Paz afirma que ela repassa, guarda, mas não cria os valores e as energias que a natureza ou a sociedade lhe outorgavam. Segundo ele, o feminino nunca foi um fim em si mesmo, tal como foi o masculino. Se por um lado a mulher mexicana teve que manter-se solícita e impassível, por outro ela escondeu a si e as suas virtudes. Portanto, nos dois casos, seu comportamento não é próprio ou pessoal, mas dissimulado e moldado pelo desejo masculino. E é justamente este modelo de comportamento que ressalta aspectos femininos relativos ao instinto, à intuição e ao estoicismo das mexicanas.

Na reclusão, paralelamente, homens e mulheres dissimularam o ser mexicano, deixando sob véus toda a autenticidade que um dia fez do México um país ímpar [se é que o foi um dia]. Octávio Paz afirma que “a dissimulação mexicana, possivelmente, teria nascido durante o período colonial, onde os índios e os mestiços se comunicavam através dos pensamentos, pois, em suas mentes fervilhavam as palavras de rebelião” (PAZ, 1984, p. 42).

Em *Labirinto da Solidão*, a dissimulação é apresentada como um mecanismo de negação do mexicano em relação a si mesmo. As máscaras, instrumento de disfarce, representam o aparato necessário para aquele que precisa ocultar o que intimamente deseja ser, mas não lhe é permitido. Então, o mexicano, refém de si mesmo, se torna sombra e poeira. Paz conclui que, “se todos são nenhum, não existe nenhum de nós. O círculo se fecha e a sombra de nenhum se estende sobre o México” (PAZ, 1992, p. 44). Se pensarmos sob a perspectiva da negação, entre o sujeito mexicano e o mundo, existem o oco, o medo e a solidão. Ao se renegar, o personagem mexicano cria seu mundo a partir da mimeses do outro [colonizador] e de si mesmo.

Segundo Octávio Paz:

Velho ou adolescente, crioulo ou mestiço, general, operário ou bacharel, o mexicano como um ser que se fecha e se preserva é: máscara, o rosto, e máscara, o sorriso. Plantando na arisca solidão, espinhoso e cortês ao mesmo tempo, tudo lhe serve para que se defenda: o silêncio e a palavra, a cortesia e o desprezo, a ironia e a resignação. Tão ciumento de sua intimidade como da alheia, não se atreve sequer a roçar os olhos no vizinho: um simples olhar pode desencadear a cólera destas almas carregadas de eletricidade. (...) O hermetismo é um recurso de nosso receio e da nossa desconfiança. Mostra que instintivamente consideramos perigoso o meio que nos cerca (PAZ, 1984, p. 30 – 31).

Ao analisarmos as adjetivações usadas pelo autor para significar o mexicano é possível interpretá-las como uma batalha interna travada entre a austeridade presente em seu

DNA e o patriotismo à forma: herança cultural carregada por ele desde a infância. Sobre sua impassividade, provavelmente seja dela que nasceu seu caráter fechado, resignado, tolerante, desditoso e submisso. Faces de um mexicano passivo, dotado de uma hombridade que por vezes aparece em caráter defensivo como forma de disfraçar suas fraquezas.

Como exemplifica Paz:

o macho é um ser hermético, fechado em si mesmo, capaz de resguardar-se e de guardar o que lhe é confiado. A hombridade é medida pela invulnerabilidade diante das armas inimigas ou diante dos impactos do mundo externo. O estoicismo é a mais nobre das nossas virtudes guerreiras e políticas. Nossa história está cheia de frases e episódios que revelam a indiferença de nossos heróis à dor e ao perigo. Desde crianças somos ensinados a sofrer com dignidade as derrotas, concepção esta que não carece de grandeza (PAZ, 1984, p. 31).

A predileção do mexicano pela hermeticidade em lugar da expansividade não se limita ao seu modo hesitante, cáustico e ressabiado de ser, ela se converge à sua obediência ao formal. Para ele, a formalidade é o início e o fim da intimidade, resguarda os excessos, oprime seu ímpeto e ao mesmo tempo que afasta, protege, conserva. Possivelmente, suas inclinações ligadas aos ritos e às regras são heranças da colonização espanhola e da sua ancestralidade indígena. Por isso, o tradicionalismo no México pode ser visto como o agente responsável pela uniformidade e o conservadorismo presente em sua cultura; fator preponderante na essência do seu povo. Seus costumes automaticamente refletem o apreço do mexicano às aparências ao humanismo clássico, à métrica na poesia, à arte barroca, em detrimento ao seu Romantismo, e à pernicioso tendência ao formalismo social, moral e burocrático. Expressões culturais que ditam o caráter da sociedade mexicana; tal como a oprime (PAZ, 1984, p. 31 – 32).

Sob esse prisma, o autor nos explica que:

não só dissimulamos a nós mesmos e nos tornamos transparentes e fantasmais; também dissimulamos a existência de nossos semelhantes. Não quero dizer que os ignoremos ou que façamos pouco deles, atos estes deliberados e soberbos. Dissimulamo-los de maneira mais definitiva e radical: nenhumamos. A nenhumação é uma operação que consiste em fazer de Alguém, Nenhum. O nada de repente se individualiza, toma corpo e olhos, transforma-se em Nenhum (PAZ, 1984, p. 43).

Distantes de si e do mundo o solitário mexicano empunha a integridade como escudo, faz de seu silêncio uma valiosa arma e acaba guardando-se para se blindar. Embora ele siga protegido pelas suas máscaras, continua vulnerável e preso ao essencialismo identitário que outrora herdou de seus antepassados. Assim, o mexicano se torna um ser

mimético e furtivo que tenta a qualquer preço proteger-se das prováveis tenções presentes no mundo exterior, tornando sua existência um espectro de si mesmo.

Durante algumas folgas prolongadas (feriados e festas populares) o recluso mexicano se transforma. Nesses momentos ele deixa seu lado grotesco e machista de lado, solta sua imaginação e se mostra sensível. Para Octávio Paz, essa é uma tendência que propicia uma afinção entre o sujeito e sua cultura, além despertá-lo para si mesmo (PAZ, 1984, p. 45). São nas comemorações públicas, algo muito valorizado no México, que o povo se vê representado. Para os mexicanos, todas as festas populares lhes dão motivos para se reunirem, comemorarem, romperem com o tempo e com a tradicionalidade costumeira. No México, festejar é uma arte consumada até mesmo quando se encontra a morte. Graças às festas tradicionais e aos feriados [numerosos em seu calendário] o mexicano sai da clausura, participa, compartilha seu lado alegre e exterioriza valores que o permite existir sem suas máscaras.

De acordo com autor:

Em poucas regiões do mundo é possível viver um espetáculo parecido com o das grandes festas religiosas do México, com suas cores violentas, ácidas e puras, suas danças, suas cerimônias, seus fogos de artifício, suas vestimentas insólitas e sua inesgotável cascata de surpresas, feita de frutas, doces e objetos, que são vendidos nesses dias, nas praças e nos mercados. Certos dias, igualmente nos lugares mais afastados e nas grandes cidades, o país inteiro reza, grita, come, embriaga-se e mata, em honra à Virgem de Guadalupe ou ao general Zaragoza. Todo ano, no dia 15 de setembro às onze horas da noite, em todas as praças do México, celebramos a Festa do Grito; e uma multidão excitada efetivamente grita pelo espaço de uma hora, talvez para se calar melhor durante o resto do ano (PAZ, 1984, p. 45).

A festa está para o mexicano intrinsecamente ligada ao sagro, à existência e ao reencontro consigo e com o universo. Seus festejos são como rituais que transcendem e purificam o corpo, a mente e o espírito de seu povo. É como se festejar os fizessem sair de sí para voltarem à vida como forma de escapar da falta dela. Nesse caso, podemos pensar o “voltar à vida” como sinônimo de nostalgia da morte. A dicotomia entre vida e morte é tão latente entre os mexicanos que uma das maiores festas que acontece no país, a Festa de Todos os Santos, é realizada durante as comemorações do dia de finados.

Os festejos, sejam eles quais forem, são como pequenas frestas que se abrem para conectar o mexicano com a vida e com a morte. Aliás, segundo as tradições mexicanas, é por meio dessas frestas que os mortos voltam à terra para rever seus parentes e verificar se estão bem ou se estão mal. Para não deixarem seus antepassados tristes, eles celebram o dia dos mortos com comida, bebida, música e muita alegria. No entanto, a festa para

o mexicano não é somente uma válvula de escape, um rito de excessos ou agradecimento pelos ganhos materiais, mas um regresso, uma súbita imersão do ser à vida plena. Paz resslta que “regressar à morte original será voltar à vida de antes da vida, à vida de antes da morte: ao limbo, às entranhas maternas (PAZ, 1984, p. 59).

Por ser uma nação sumariamente religiosa [quase 80% da população é adepta ao catolicismo] a “Virgem Católica”, conhecida por alguns devotos indígenas como “Guadalupe- Tonantzin” é considerada uma divindade que representa a figura da Mãe. É na Deusa protetora dos mexicanos que homens, mulheres e crianças buscam o refúgio e o amparo que o Estado lhes nega. Se antes os mexicanos recorriam a sua *mãe celestial* para pedir uma colheita farta, com o tempo a busca por alento se tornou o principal motivo. A Virgem de Guadalupe se transformou a remissão dos pobres, o refúgio dos fracos, a muleta dos oprimidos, a protetora dos órfãos da Pátria.

Como diz Paz (1984, p. 80):

Todos os homens nasceram deserdados e nossa verdadeira condição é a orfandade, mas isto é particularmente certo para os índios e os pobres do México. O culto à Virgem reflete não só a condição geral dos homens como também uma situação histórica concreta, tanto no plano espiritual como no material. E ainda há mais: Mãe universal, a Virgem é também a intermediária, a mensageira entre o homem deserdado e o poder desconhecido, sem rosto: o Estranho. Guadalupe é a receptividade pura e os benefícios que produz são da mesma ordem: consola, sereniza, tranquiliza, enxuga as lágrimas, acalma as paixões.

Para o mexicano, o termo “virgem” vai muito além da representação do sagrado. Ele é também o profano, a Chingada [expressão muito utilizada pelos mexicanos para representar a dama violada] uma metáfora que representa a invasão de sua pátria pelo colonizador espanhol, aponta para a perda de sua dignidade, do seu nome e da sua originalidade. A partir da violação cometida pelo colonizador o mexicano passa a ser ninguém, confunde-se com o nada, é o nada. (PAZ, 1984, p. 80).

Assim como a Virgem de Guadalupe, a mítica Malinche², amante abandonada de Martín Cortês, se tornou a representação mais clara das índias seduzidas e violadas pelos

² Malinche haveria nascido por volta de 1505, na vila de Painalla, província de Coatzacoalcos. Há indícios de que ela fora vendida como escrava a traficantes e nessa época aprendeu outros dialetos. Durante a invasão espanhola Cortez recebeu como cortesia de boas-vindas 20 índias, entre elas Malinche, a única que se destacou por sua inteligência e destreza. Malinche logo se transformou em intérprete e, acabou mediando o contato entre espanhóis e astecas. Como ela teve um filho com Cortez, para não cair em desgraça, casou-se com Don Juan Xamarrillo, com quem teve mais um filho. Por haver tido dois filhos mestiços, Malinche recebeu o título de mãe do México, já que, foram seus filhos os primeiros mestiços do país. Por fim, a índia mais famosa do México ficou marcada como uma traidora por ajudar aos espanhóis em seu desbravamento pelo novo território (PAGOTTO, 2012, p. 174).

espanhóis. É desse episódio que nasce o termo, muito depreciativo por sinal, “malinchista”, bastante usado nos dias de hoje para criticar o acultramento do país pelos estrangeiros (PAZ, 1984, p. 80). O termo remete à mancha cultural deixada por Cortês e sua Malinche, a índia mais odiada pelos mexicanos. Esse episódio revela um México que, mergulhado no tradicionalismo, emerge do passado, volta às sombras e renuncia a si mesmo. Ao repudiar sua história e desprezar sua origem; o mexicano continua sendo todos e sendo ninguém já que no seu imaginário não se vê índio e nem espanhol. Talvez a melhor definição para ele seria a representação da ruptura, da negação ou de um ser que segue em conflito com sua natureza e com seus sentimentos. Um sujeito que não consegue se sobrepor à sua solidão.

O caso de sedução, lealdade, abandono e traição entre a índia mais odiada da história mexicana e o destemido colonizador continua sendo um fantasma a rondar a vida do mexicano. Se para Malinche a entrega a Cortês foi por puro amor e devoção, para seu povo foi o motivo que os deixou ainda mais a margem na história, no limbo da existência e órfãos de suas raízes. Naquele momento e ainda nos dias de hoje, a ideia de haver descendido de Cortês e da índia Malinche era/é abominável para muitos mexicanos. Eles sempre se negaram a reconhecerem-se como fruto da relação de homem que violou suas terras e da mulher que os traiu. Para o mexicano, Malinche os despiu, os separou e os abandonou à própria sorte.

Paz (1984, p. 81), diz que

neste grito condenamos a nossa origem e renegamos o nosso hibridismo. A estranha permanência de Cortês e da Malinche na imaginação e na sensibilidade dos mexicanos atuais revela que são algo mais do que figuras históricas: são símbolos de um conflito secreto, que ainda não resolvemos. Ao repudiar a Malinche – Eva mexicana, tal como a representa José Clemente Orozco em seu mural da Escola Nacional Preparatória –, o mexicano rompe suas ligações com o passado, renega a sua origem e penetra sozinho na vida histórica.

Apesar da sua rusticidade, do seu conservadorismo, “quando se tem a oportunidade de contato como povo mexicano, mesmo que de maneira rápida, percebe-se que embaixo de suas carapaças ocidentais ainda correm o sangue dos povos antigos, suas convicções e seus hábitos” (PAZ, 1984, p. 15). Acredita-se que estas características, tão presentes no modo de ser do mexicano, vem da vivacidade das culturas já existentes antes da colonização. Portanto, mesmo diante do exotismo e escárnio que a sociedade mexicana apresentou ao mundo; não se pode negar que ao pisar no México o colonizador espanhol se deparou com civilizações muito organizadas, extremamente avançadas para seu tempo, próspera e requintada.

Em 1910, inconformados com os rumos que o país tomava por mãos do regime totalitário de Porfirio Díaz, iniciou-se o movimento armado que culminaria na Revolução Mexicana. Esse movimento não só acabou com a ditadura de Díaz como também forçou a promulgação da nova Constituição Política dos Estados Unidos Mexicanos, sete anos depois. A Revolução Mexicana foi a primeira a nível mundial que reconheceu as garantias sociais e os direitos civis do seu povo, além de ser uma conciliadora entre o país e seu passado após anos de múltiplas violências impostas pela ditadura. De certo o movimento revolucionário contribuiu para que o país retornasse às suas origens, porém, ao mesmo tempo fez com que ele voltasse à solidão e ao isolamento, imergindo em si mesmo.

Para Octávio Paz (1992, p. 131):

A Revolução é uma súbita imersão do México em si mesmo. Das suas profundezas e entranhas extrai, quase às cegas, os fundamentos do novo Estado. Volta à tradição, reatamento dos laços com o passado, rompidos pela Reforma e pela Ditadura, a Revolução é uma busca de nós mesmos e um regresso à mãe. E, por isso, é também uma festa: a festa das balas, para empregar a expressão de Martín Luís Guzmán. Como as festas populares, a Revolução é um excesso e um gasto, um chegar aos extremos, um estouro de alegria e desamparo. Nossa Revolução, é a outra face do México, ignorada pela Reforma e humilhada pela Ditadura.

Ao mergulhar em sua ancestralidade o México atentou-se à história, repensou suas raízes e contribuiu para que seu povo entendesse quem realmente era. O levante foi um fator preponderante para que o mexicano ressurgisse, voltasse a buscar-se para compreender-se. Mediante isso, Octávio Paz afirma que a Revolução Mexicana “despertara o país” (PAZ, 1992, p. 120). Ela chegou no México como uma alternativa para o país se levantar, se reinventar.

De acordo com Paz (1992, p. 123):

A Revolução Mexicana é um fato que irrompe em nossa história como uma verdadeira revelação do nosso ser. Muitos acontecimentos – que compreendem a história política interna do país e a história, mais secreta, do nosso ser nacional – preparam-na, mas poucas vezes, e todas elas fracas e apagadas, antecipam.

Com o advindo do movimento revolucionário o México se transforma e se faz uma outra nação. O mexicano passa a ser ele mesmo e o outro que um dia foi, mas vivia escondido à espera de um dia poder existir. De certa forma, a revolução pariu a nação e a entregou às raças e classes que sempre foram renegadas pelo colonialismo e pelo Estado.

Ainda que sua fertilidade tenha sido extraordinária, a revolução não teve força para criar uma ordem que fizesse com que a nova sociedade fosse mais livre, mais igualitária. Em síntese, o povo continuou esquecido e subjugado.

A independência mexicana, tal como a história dos povos da América Latina foram processos extremamente difíceis de serem alcançados. Quando os países hispano-americanos decidiram pela independência, a metrópole adotou uma política de proteção de seu comércio, impedindo que grupos pertencentes à classe aristocrática feudal nativa - os criollos - fizessem negócios com outras regiões, ocupassem cargos políticos ou lugares importantes na condução do estado. No imaginário da nação, ao romperem com seu passado espanhol, esperava-se que o futuro do México ficasse a cargo do próprio povo, algo que não aconteceu.

Esses entraves acabaram não só impedindo o livre comércio das colônias, mas também impossibilitou seu desenvolvimento econômico e social, além de impedir que os criollos ascendessem financeiramente. A independência contribuiu para que os colonos saíssem do anonimato e quebrassem o processo burocrático que paralisava suas vidas. Porém, na prática, a estrutura social das colônias em nada mudou.

No calor da revolução, os mexicanos, conforme Paz (1992, p. 111),

rompem com a Espanha, mas se mostram incapazes de criar uma sociedade moderna. Não podia ser de outro modo, pois os grupos que encabeçaram o movimento de independência não constituíram novas forças sociais, mas sim o prolongamento do sistema feudal. A novidade das novas nações hispano-americanas é enganosa; na verdade, trata-se de sociedades em decadência ou em imobilidade forçada, sobrevivência e fragmentos de um todo desfeito. O império espanhol dividiu-se numa quantidade de repúblicas, por obra das oligarquias nativas, que, em todos os casos, favoreceram ou impulsionaram o processo de desintegração.

Os ventos da independência fizeram com que o pensamento espanhol saísse do passado para retornar si mesmo, afim de mergulhar nas causas do fracasso que levou a nação, em meio a tanta desgraça, a negar elementos latentes que impeliram o mexicano de reconhecer-se espanhol. A independência justificou a intenção do novo estado em transformá-lo (mexicano) em um projeto de poder. Ressaltamos que durante todo o processo separatista mexicano o idealismo se sobre pôs à realidade em vez de dizê-la.

Nesse momento, a tradição mexicana como em toda a América latina dá lugar a utopia e

a independência oferece a mesma figura ambígua da conquista. A obra

de Cortés é precedida pela síntese política que realizam na Espanha os reis católicos e pela que iniciam na América medial os astecas. A independência se apresenta também como um fenômeno de duplo significado: desagregação do corpo morto do império e nascimento de uma pluralidade de novos Estados. Conquista e independência parecem ser momentos de fluxo e refluxo de uma grande onda histórica, que se forma no século XV, estende-se até a América, atinge um momento de belo equilíbrio nos séculos XVI e XVII e finalmente se retira, desagregando-se antes em mil fragmentos. Na independência os povos rompem com a Colônia, mas são incapazes de construir uma sociedade moderna. Afinal, os grupos que fomentaram a independência não constituíram novas forças sociais, mas o prolongamento do sistema feudal. Assim, firmando a sobrevivência e o fragmento de um todo desfeito (PAZ, 1992, p. 108).

Os separatistas defendiam que ao se emanciparem da Espanha o mundo hispânico continuaria intacto, porém, não tardou muito para que os acontecimentos deixassem em ruínas todos os projetos de independência. O processo de fragmentação do império espanhol deixou os independentistas vulneráveis e o Reino Espanhol mostrou toda a sua força diante da sagacidade daqueles que lutavam pela separação. Ao final do movimento de Independência o México havia se tornado novamente uma nação sem identidade, enfraquecida e distante de si. Ao renunciar a classe de herdeiros da ordem espanhola como seus verdadeiros representantes o mexicano abdica sua autenticidade e nega a si mesmo.

Analiticamente, Paz diz que o pensamento crítico e a reflexão foram exercícios essenciais para vida política mexicana, além de canais de conexão para que seu país se reencontrasse com sua história e com suas tradições (PAZ, 1992, p. 134).

Dentro dos muros da Escola Preparatória, a velha escola positivista, tornou-se a ouvir a voz metafísica, que reclama os seus direitos inalienáveis. Vasconcelos era anti-intelectualista. Filósofo da intuição considera que a emoção é a única faculdade capaz de apreender o objeto. O conhecimento é uma visão total e instantânea da realidade. Vasconcelos elabora mais tarde uma “filosofia da raça ibero-americana”, que continua uma corrente muito importante do pensamento hispano-americano. Mas, a influência deste pensador só se deixará sentir anos mais tarde, quando ocupa a Secretaria da Educação Pública no governo do novo regime (PAZ, 1992, p. 135).

Ao nos debruçarmos em cima da análise do autor sobre a crítica do positivismo à história da intelectualidade no México percebe-se que ela foi primordial, determinante para que a revolução se deflagrasse. Entretanto, quando os positivistas assumiram uma posição intelectual que não dialogava como os interesses populares e muito menos com as in-

quietações da época, o movimento positivista ganha um caráter falacioso negativo. Se por um lado a utopia foi um dos elementos básicos para a construção da Revolução Mexicana por outro a inteligência, por meio de seus pensadores positivistas, desenterrou o país e o trouxe à realidade. O conhecimento foi fundamental para que se desse a Revolução Mexicana.

Como afirma o próprio Octávio Paz (1992, p. 15):

Nossa história recente abunda em exemplos desta superposição e convivência de diversos níveis históricos: o neofeudalismo porfirista (uso deste termo enquanto espero o historiador que, por fim, classifique, na sua originalidade, as nossas etapas históricas), servindo-se do positivismo, filosofia burguesa, para justificar-se historicamente; Caso e Vasconcelos – precursores intelectuais da Revolução –, utilizando as ideias de Boutroux e de Bergson para combater o positivismo porfirista; a educação socialista num país de capitalismo incipiente; os murais revolucionários nas paredes governamentais... Todas estas aparentes contradições exigem um novo exame da nossa história e da nossa cultura, com influência de muitas correntes e épocas.

José Vasconcelos elaboraria mais adiante um tratado que ficaria conhecido como: “filosofia da raça ibero-americana”, uma vertente muito importante do pensamento hispano-americano. Anos mais tarde, quando ele ocupou um importante cargo na Secretaria da Educação Pública no novo governo vigente, a influência e significativa contribuição de Vasconcelos para o pensamento liberal foram reconhecidas (PAZ, 1992, p. 135).

A Revolução Mexicana era dotada de uma singularidade que a tornou genuína. O Plan de Ayala³ fez com que o México se ancorasse na razão, em prol de um idealismo que não fosse vazio ou distante da realidade. As terras seriam repartidas através de títulos legais, como no passado, e todos os campesinos e povoados que não possuíam documento de posse, seriam beneficiados por essa ação. Nesse momento, o movimento Zapatista retoma as origens, volta às tradições e tenta conceber um México voltado para as políticas agrárias. Em 1915, em Cuernavaca, a Lei Agrária é implantada por Emiliano Zapata.

Paz (1984, p. 128), atesta que:

Ao fazer do *calpulli* o elemento básico da nossa organização econômica e social, o Zapatismo não só resgatava a parte válida da tradição colonial, como também afirmava que toda construção política verdadeiramente fecunda deveria partir da porção mais antiga, estável e duradoura da nossa nação: o passado indígena.

³ O Plan de Ayala foi um manifesto promulgado em 28 de novembro de 1911, no auge da Revolução Mexicana, na qual o chefe revolucionário mexicano Emiliano Zapata não reconheceu, o então Presidente Francisco I. Madero, como o iniciador da revolução, acusando-o de trair as causas campesinas.

Ao redigir o manifesto, Zapata fala abertamente da usurpação, da má fé, da miséria, da opressão por parte do Estado. Em seu corpus o autor propõe que as terras sejam confiscadas e divididas entre os que detinham títulos de posse, datados anteriormente à Lei de terras de 1856. Assim, pela primeira vez a Lei Agrária abarca a nação como um todo, retoma o Plan de Ayala, passa a defender que as questões agrárias seriam a razão primeira e o objetivo maior da Revolução Mexicana.

Em suma, acreditamos que as contribuições deixadas por Octávio Paz na obra supracitada perpassaram o campo literário-filosófico e entraram para a história como valiosos testemunhos da formação cultural do México, do seu povo e suas tradições, além de corroborar com a formação do pensamento crítico no país desde os primórdios até os dias atuais. Em *Labirinto da Solidão* o autor nos traz importantes discussões sobre o país e suas dificuldades rumo à modernidade. Reforçamos que a obra, provavelmente a mais importante de sua carreira, foi escrita em um momento que Octávio Paz se encontrava sem qualquer perspectiva política e muito menos literária [no que se refere à possíveis sinalizações para a entrada de um autor independente como ele no cânone literário mexicano e mundial]. Por esse e outros aspectos, *Labirinto da Solidão* pode ser considerado uma das obras mais importantes que foi escrita em nome da liberdade de expressão. A obra alcançou uma relevância tão sublime que, desde sua concepção, até os dias de hoje, nunca deixou de ser discutida.

REFERÊNCIAS

ARANA, Juan. *La larga marcha hacia la libertad: la evolución ideológica de Octavio Paz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Revista Isegoría, Nº 22, 2000. Disponível em: < <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/523/523> >. Acesso em: 12 de março de 2021.

DE SÁ, Elisa. O labirinto mexicano de Octavio Paz. 2015. Disponível em: < http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_37_6_maria_elisa_noronha_de_sa.pdf >. Acesso em: março 2021.

EUFRACCIO, Patricio. *El hombre y su obra – Octavio Paz (1914-1998)*. México: UNAM, 2006. Disponível em: < <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/OCTAVIO-PAZ-DOSSIER3> >. Acesso em: março 2021.

MONSIVÁIS, Carlos. *Octavio Paz y la izquierda*. México: Revista Letras Libres, vol. 30, abril de 1999. Disponível em: < <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/OCTAVIO-PAZ-DOSSIER3.pdf> >. Acesso em: março 2021.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão* e post-scriptum; Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

_____. *O Labirinto da Solidão* e post-scriptum. 3º Ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

_____. *Tempo Nublado*. 2º Ed. São Paulo: Editora Guanabara, 1986.

RAMPINELLI, Waldir. *A Revolução Mexicana: seu alcance regional, precursores, a luta de classes e a relação com os povos originários*. Revista Espaço Acadêmico. Nº 126. Novembro de 2011. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14401>. Acesso em: março 2021.

Arte, educação, língua e cultura

Joana Vangelista Mongelo¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O que me traz a fazer este trabalho é porque tenho percebido o quanto é importante a colaboração do meu conhecimento no âmbito da educação não indígena e indígena guarani.

Palavras-chave: Arte. Educação. Língua. Cultura.

Ao pensar em escrever este trabalho, logo me lembrei de um artigo de jornal que havia lido faz tempo, e me veio na cabeça: por que não juntar os textos que tenho guardado em minha memória sobre a arte, a língua, a educação e cultura do povo guarani?

Então, novamente recorri àquele artigo do jornal que havia guardado. O texto, de autoria da professora e linguista Eni Orlandi, dizia o seguinte: “A língua falada e escrita atualmente no Brasil distanciou-se de tal modo do português, em consequência das mudanças que sofreu através dos tempos, que hoje já é possível falar em uma língua brasileira, que tem forma e características próprias” (ORLANDI, 2009). A hipótese é defendida no livro *Língua Brasileira e outras histórias: discurso sobre a língua e ensino no Brasil*, de autoria de Eni Orlandi, professora do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp” (Campinas, 17 a 23 de agosto de 2009, *Jornal da Unicamp*).

Por eu fazer parte do povo guarani, filha de mãe e pai guarani, minha língua materna é guarani. Meu pai sempre tocava violão para nós ouvirmos, isso desde que éramos crianças, até para nós dormirmos, ou quando estávamos brincando no pátio de casa, debaixo das árvores. Meu pai sempre tocava violão e contava histórias, minha mãe sempre fazia brinquedos para nós brincarmos: fazia boneca de espiga de milho, fazia flauta de bambu, fazia apitos. Quando minha mãe ia varrer o pátio com uma vassoura feita com galhos de uma árvore baixa, logo também fazia uma vassoura menor para mim e para minha irmã mais nova. Meu pai também, quando ia para a roça capinar, sempre fazia algumas enxadas para os meus irmãos, ou um facão menor, para eles aprenderem a usar.

¹ Joana Vangelista Mongelo é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudo da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), desde 2019. Mestre em Educação pelo Programa de Pós Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Santa Catarina (2013). Licenciada em Pedagogia pela Universidade de Santa Catarina (2008), com habilitação em Orientação Educacional e também em Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica pela mesma universidade (2015). Atualmente cursa a faculdade Letras Português, na UFSC. Tem experiência como educadora na educação indígena, língua e cultura guarani mbya e com a formação de professores guarani.

Isso porque as crianças guaranis gostam de acompanhar os pais ou os irmãos mais velhos; isso não é exploração de trabalho infantil, como hoje o Conselho Tutelar fala, mas sim é aprender para a vida. Baseada na minha vivência, escrevo hoje sobre a arte, a educação, a língua, o brincar ...

Lembro-me que não tínhamos brinquedos, mas nós tínhamos brincadeiras, brincávamos no rio, nas cachoeiras, na floresta. Às vezes, eu ia com meu pai pescar no Rio Paraná e ficava olhando para o outro lado do rio, que era o Paraguai, para a hoje conhecida como Cidade de Leste. Nós, do lado de cá, morávamos num bairro conhecido na época como Segundo Distrito, hoje bairro do Porto Belo, em Foz do Iguaçu, Paraná.

Volto a falar agora da importância da nossa língua guarani, “*nda’evei nha moka-nhĩ*” (não a devemos perde), ou seja, não a devemos perder, pois hoje falamos a verdadeira língua brasileira, ou pelo menos estamos tentando, influenciados pelas línguas indígenas, não só o guarani, mas muitas outras línguas indígenas do Brasil. Sabemos que hoje existem muitas palavras escritas que são da língua guarani, e as próprias pessoas que escrevem não sabem, ou seja, desconhecem.

A Constituição Brasileira, em seu artigo 231, dispõe que “São reconhecido aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens” (BRASIL, 1988).

O mesmo artigo, no inciso 1º, estabelece que: “São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições” (BRASIL, 1988).

A Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008, alterou a antiga: “Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Mensagem de veto Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e dá outras providências. 10 de mar. de 2008” (BRASIL, 2008).

Parece-me que grande parte das instituições de ensino está longe de cumprir as leis citadas acima. Tenho observado a carência de conhecimento nessas áreas ou disciplinas, pois existem pouquíssimas pessoas com conhecimento específico. Algumas vezes, quando vou proferir palestra em instituições educacionais, os próprios professores ficam ponderando sobre minha fala, principalmente quando falo ou dou exemplos de frases em guarani. Por isso é importante, desde o ensino fundamental até o curso supe-

rior, ter acesso a esses conhecimentos citados nas Leis, pois eles fazem parte de nossa história e cultura brasileiras.

Das disposições gerais da LDB, o Art. 78 estabelece que “o Sistema de Ensino da União, com a colaboração das agências federais de fomento à cultura e de assistência aos índios, desenvolverá programas integrados de ensino e pesquisa, para oferta de educação escolar bilingue e intercultural aos povos indígenas, com os seguintes objetivos:

‘I - proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas; a reafirmação de suas identidades étnicas; a valorização de suas línguas e ciências;

‘II - garantir aos índios, suas comunidades e povos, o acesso às informações, conhecimentos técnicos e científicos da sociedade nacional e demais sociedades indígenas e não índias”.

Bem, eu volto aqui, depois de apresentar algumas leis que tratam da cultura, da arte, da língua e da educação indígena, a questionar neste meu trabalho: será que a letra das Leis está sendo aplicada nas escolas? Será que as escolas estão estudando as culturas indígenas ou continuam a reproduzir os estereótipos da arte, da educação, da língua e da cultura indígenas?

Muitas vezes, percebo que até no curso de graduação ainda são apresentados textos que são escritos ou contados pelos colonizadores, até mesmos os acadêmicos de Letras - Português, sem que se questione, sem entender que tudo muda, assim como a língua está sempre em mudança ou se transformando e criando novos vocábulos.

Bem, eu aqui trato de várias questões, mas creio que o ponto aqui é a língua; mas quando eu falo de língua guarani, eu já falo da arte, educação e cultura, pois para nós, guarani, não se separa arte, educação e língua: elas estão juntas, intrínsecas; é isso que forma a nossa cultura guarani.

Ainda neste trabalho ressalto a importância da educação guarani, que é passada dentro da “*opy*” (casa de reza). Para nós, povos da cultura guarani, a nossa educação vem da casa de reza; a educação escolar está em segundo lugar.

Volto ao artigo de Orlandi, no qual ela ressalta que

o ponto principal é a discussão em torno de como a língua se constitui e como a história do conhecimento sobre essa língua também se constitui. No meu entendimento, esses dois processos ocorrem conjuntamente. [...] Nós produzimos discursos diferentes, com sentidos igualmente

distintos. Nossos processos de significação também são diferentes. Ou seja, nossa língua portuguesa está muito distante daquela que era ou ainda é falada em Portugal (ORLANDI, 2009).

Orlandi (2009) reforça ainda que: “Não podemos falar em variedade, pois isso não mostra que falamos uma língua própria. Temos que falar em mudanças. Por que admitimos mudanças entre o latim e o português que se constituiu na Europa, mas não fazemos isso em relação ao português e a língua falada no Brasil?”.

Para a professora e linguista, a

lusofonia é um campo heterogêneo de línguas que resultaram do processo de colonização [...] Quando os portugueses aportaram por aqui, eles depararam não apenas com seres diferentes, mas também como uma variedade de línguas faladas pelos índios e com um mundo muito diferente do seu. Esses portugueses precisaram nomear coisas que não conheciam. Aí já ocorreram as primeiras transformações da língua. A materialidade do mundo começa a inferir na materialidade da língua e vice-versa (ORLANDI, 2009).

Orlandi conclui:

É nesse embate político ideológico e social que a língua vai sendo construída. Para poder administrar, os portugueses foram obrigados a alterar a própria língua e dominar a língua dos indígenas. Daí sua expulsão dos religiosos e a proibição de se escrever nessa língua. Nós temos nosso padrão. Como disse anteriormente, o nosso falar sofreu influências das línguas indígenas, africanas, de migração e de fronteira. Isso não é defeito muito pelo contrário. Riqueza e singularidade a cada uma. A demais, a língua conta sua própria história. Não podemos ficar parados na época da colonização [...] (ORLANDI, 2009).

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Constituição** (1988). **Constituição** da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. **Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Brasília, 2008.

ORLANDI, Eni. Reflexões sobre a história da ‘língua brasileira. [Entrevista concedida a] Manuel Alves Filho. **Jornal da Unicamp**, Campinas, n.437, ago.2009. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/agosto2009/ju437_pag03.php#. Acesso em: 30 jul. 2020.

TRADUÇÕES



Conhecimento, atitude e prática da população sobre a lavagem das mãos: caso da cidade de Kamina de fevereiro a março de 2017¹

Valentin Masengo Kazadi²

Tradução de

Ana Carolina de Freitas³

Brenda Bressan Thomé⁴

Mwewa Lumbwe⁵

Resumo: A lavagem das mãos é um verdadeiro problema de saúde pública na cidade de Kamina (na República Democrática do Congo – RDC). Sendo a mão o órgão de toque do ser humano, ela está em contato permanente com um ambiente sujo que esconde elementos tóxicos. O objetivo do estudo é determinar o grau de conhecimento da população sobre a lavagem das mãos com sabonete nas horas cruciais e descrever o perfil socioprofissional dos pesquisados a fim de reduzir os riscos das novas contaminações por doenças carregadas pelas mãos. Trata-se de um estudo descritivo transversal/potencial apoiado por um questionário pré-estabelecido desenvolvido de fevereiro a março de 2017, e tratou dos chefes de família, moradores nos bairros 53 e R.V.A ⁶ de Kamina, na República Democrática do Congo (RDC), que estavam presentes no momento da pesquisa. Os dados coletados foram produzidos segundo um código, processados e tratados com a ajuda dos programas de computação “Epi-Info 3.5.4” e “Excel para o gráfico”. A amostragem foi feita em subgrupos cujo tamanho corresponde a 384 chefes de família. Depois do tratamento dos dados observou-se que 16,4% dos entrevistados lavam as mãos com sabonete na saída do banheiro; 40,4% usam toalha com uso múltiplo para secar as mãos, contra 10,9 % que usam uma toalha descartável para o mesmo fim. 58,1% usam a água de poço para lavar as mãos, contra 12% que usam a da REGIDESO⁷. 86,2% dos entrevistados usam a bacia comum no momento da lavagem. Considerando que o risco de transmissão de doenças infecciosas é eminente, a lavagem das mãos com sabonete é o meio mais indicado para a prevenção de doenças transmissíveis pelas mãos. Assim, a redução desse risco passaria por uma tomada de consciência por todos, respeitando, claro, as medidas de higiene das mãos.

Palavras-chaves: população; lavagem de mãos; mãos sujas.

Knowledge, attitude and practice of the population on hand washing : case of the city of Kamina, From February to March 2017

Valentin Masengo Kazadi

¹ Artigo apresentado no evento científico organizado pela Universidade de Kamina e publicado nos anais, volume XVIII, nº 02, dezembro de 2019 pela editora Presse Universitaires de Kamina; universitekamina@kamina@yahoo.fr.

² Pesquisador de saúde pública na Universidade de Kamina (RDCongo). E-mail: chouchomasengo@gmail.com.

³ Doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: anacarolzen9@gmail.com.

⁴ Doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC) e bolsista CAPES. E-mail: brendathome@gmail.com.

⁵ Doutoranda em Estudos da Tradução e bolsista CAPES (PGET/UFSC). E-mail: mwewaster@gmail.com.

⁶ Bairro nos arredores do aeródromo da cidade.

⁷ Empresa estatal de fornecimento de água na RDCongo.

Abstract translated by

Godfrey Kisela⁸

Abstract: Hand washing is a real public health problem in Kamina town. The hand being the gripping organ of man, it is constantly in contact with a contaminated environment containing toxic elements. The objective of the study is to determine the level of knowledge of the population about washing hands with soap at critical times and to describe the socio-professional profile of the respondents in order to reduce the risks of new infections with hand-held ailments.

Keywords: population, washing, dirty hands.

Introdução

Em todo o mundo, as pessoas lavam as mãos com água. Na maioria dos países, considera-se suficiente lavar as mãos com água para tirar a sujeira visível e ter as mãos limpas. Mas somente a lavagem das mãos com água é muito menos eficaz do que a lavagem das mãos com sabonete, que elimina os micróbios, e esta parece que permanece raramente praticada. Em todo o mundo, as taxas observadas de lavagem das mãos com sabonete nas horas cruciais situam-se entre 0 e 34% (CCLIN, 2001).

Promover a lavagem das mãos pode parecer absurdo, mas são essas regras básicas que às vezes são esquecidas. Como a mão é o órgão do toque, do agarrar, ela está em contato permanente com o ambiente, que esconde bactérias, vírus e elementos tóxicos. A lavagem das mãos com sabonete permite reduzir ou limitar o risco da transmissão dos germes e prevenir a contaminação das pessoas ou dos objetos.

Segundo a OMS, as doenças causadoras de diarreia e a pneumonia matam entre 2 e 3 milhões, podendo chegar até perto de 3,5 milhões, de crianças com menos de cinco anos no mundo (WIKIPEDIA, 2021). A maioria dessas doenças acontecem via contaminação fecal-oral (NOUHOUM, 2008). A diarreia pode ser prevenida pela lavagem das mãos com sabonete, que reduz sua incidência em 35% (OMS, 2005). Infelizmente, é possível constatar que a higiene das mãos para prevenção das doenças respiratórias parece até agora ser bem menos conhecida do que para a prevenção das doenças gastrointestinais.

As recomendações do ano de 2005 da OMS para a lavagem das mãos levam a pensar que lavar as mãos com sabonete pode ser um capítulo importante da saúde pública neste século XXI. Para reforçar essa ideia, o dia 15 de outubro de 2008 foi escolhido para celebrar uma data que será comemorada todo ano como o “Dia Mundial da Lavagem das Mãos com sabonete”. O objetivo é fazer com que a lavagem das mãos com sabonete

⁸ BA Hons, PGCE (University of Central Lancashire). E-mail: gkissella@gmail.com.

passa de uma boa ideia a um comportamento automático praticado em casa, na escola, no serviço e nas comunidades.

O que é necessário saber é que o método mais eficaz para proteger-se contra as doenças infecciosas é lavar bem as mãos com sabonete (ou utilizar um desinfetante à base de álcool). Além de proteger, essa medida contribui para prevenir a transmissão de doenças infecciosas e reduz o risco de infectar outras pessoas. As mãos podem aparentar estar limpas mas ainda assim carregadas de germes que podem ser transmitidos seja por cumprimentos ou por outros objetos comuns como uma maçaneta, um teclado, e objetos individuais como o telefone, estojo das chaves, etc.

Como em todo o mundo, na República Democrática do Congo nada é mais eficaz para proteger-se contra as doenças infecciosas do que lavar bem as mãos (ou utilizar um desinfetante à base de álcool). Além de proteger cada um, essa medida contribui para prevenir a transmissão de doenças infecciosas e reduz o risco de infectar outras pessoas (UNICEF, 2021). Essa prática simples e saudável da lavagem das mãos é um verdadeiro problema de saúde pública em Kamina, que ainda permanece em situação alarmante.

O objetivo do estudo é determinar o grau de conhecimento da população sobre a lavagem das mãos com sabonete nas horas cruciais e descrever o perfil socioprofissional dos pesquisados a fim de reduzir os riscos das novas contaminações por doenças transmitidas pelas mãos.

1. Metodologia

Trata-se de um estudo descritivo transversal/potencial apoiado por um questionário pré-estabelecido, que aconteceu entre fevereiro e março de 2017, com os responsáveis e chefes de famílias moradores dos bairros 53 e R.V.A da cidade de Kamina. Todas as pessoas que não se adequavam a esses critérios foram excluídas deste estudo.

Os dados coletados foram computados e tratados com ajuda do programa Epi-Info (versão 3.5.4 de 30 de julho de 2012), digitados no Microsoft Word versão 10, e foi utilizado o Excel para elaborar os gráficos. Assim, a análise dos questionários foi manual.

A amostragem probabilística foi agrupada. Para constituir uma subamostra de cada conglomerado, a amostragem sistemática foi utilizada no tamanho de amostragem que envolveu 384 chefes de família.

Para calcular o tamanho da amostra, a fórmula utilizada foi a seguinte:

- **n**: tamanho da amostra

- $Z\alpha$: coeficiente de confiança para um nível de confiança de 95% (0,05). Esse coeficiente é igual a 1,96 ($Z\alpha = 1.96$).
- P: proporção da população-alvo que tenha uma dada característica. Pode utilizar-se 50% (0,50).
- q: proporção das pessoas apresentando o problema estudado, representado por
 - $q = 1-P$. ($1-0.5 = 0.5$).
- d: é o grau de precisão desejado, que vale em geral 5% (0,05).

As variáveis usadas são as seguintes: sexo, nível de instrução, grau de conhecimento sobre a lavagem das mãos, profissão, recipiente utilizado, produto utilizado, motivo para usar o sabonete, ocasião da lavagem, recurso de água e tipo de toalha utilizada para secar as mãos.

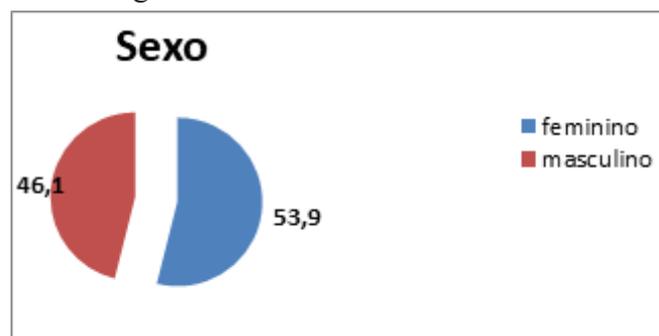
2. Considerações éticas

Após uma explicação clara dos benefícios do estudo, obteve-se o consentimento esclarecido oralmente dos pesquisados antes da administração do questionário. As informações foram dadas em uma língua compreendida pela população e de maneira adaptada.

3. Resultados

A figura mostra a divisão dos entrevistados segundo o sexo. As mulheres lideram com 207 casos, que representam 53,9%, seguidas dos homens com 177 casos, isto é, 46,1%.

Figura 1 - Divisão dos casos segundo o sexo



Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

Quadro 1 - Nível de instrução

Nível de instrução	Frequência	Porcentagem
Nenhum	22	5,7
Primário	52	13,5
Segundo	231	60,2
Superior	79	20,6
Total	384	100

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

Esse quadro destaca que 60,2% das pessoas que responderam o estudo têm o nível de estudo secundário, constituindo a maioria de nossos entrevistados. Em seguida, 20,6% dos entrevistados aparecem com um nível superior ou universitário. Os não instruídos representam 5,7%.

Quadro 2 - Divisão segundo o grau de conhecimento sobre a lavagem das mãos pela população

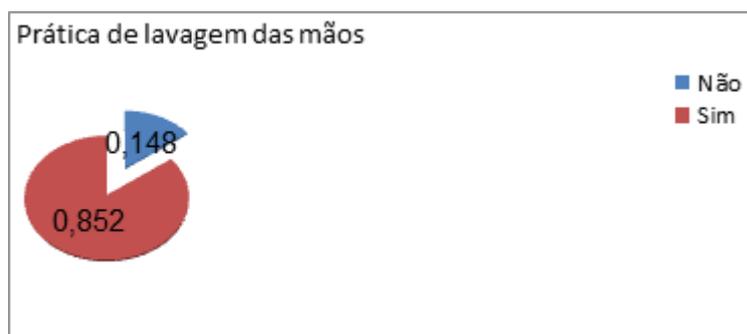
Grau de Conhecimento sobre a lavagem das mãos	Frequência	Porcentagem
Elevada	15	3,9%
Média	194	50,5%
Baixa	175	45,6 %
Total	384	100,0%

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

Partindo do nível de instrução, esse quadro mostra como resultado que 194 casos, ou seja, 50,5% de nossos entrevistados, sabem sobre a lavagem das mãos a um nível médio, como uma prática diária de higiene. Esses são seguidos de 175 casos, ou seja, 45,6%, que a conhecem a um grau baixo. Somente 15 casos, ou seja, 3,9%, sabem sobre a lavagem de mãos em um nível alto.

Na leitura da figura seguinte, 327 pessoas, ou seja, 85,2%, afirmam lavar as mãos de maneira regular contra 57 casos, ou seja, 14,8%, que dizem o contrário.

Figura 2- Prática regular de lavagem das mãos



Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

Quadro 3 - Divisão dos casos segundo a profissão

Profissão	Frequência	Porcentagem
Desempregado	89	23,2
Estudante	55	14,2
Funcionário Público	71	18,5
Profissional Liberal	169	44,1
Total	384	100

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

De todos os entrevistados os estudantes representaram a menor porcentagem, correspondendo a 14,2%.

Quadro 4 - Tipo de recipiente usado para lavagem das mãos

Recipiente utilizado	Frequência	Porcentagem
Outro	7	1,8
Bacia comum	331	86,2
Pia	11	2,9
Recipiente com torneira	35	9,1
TOTAL	384	100

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

86,2% das pessoas entrevistadas referiram usar a bacia comum contendo água no momento de lavagem das mãos. Em seguida, 9,1% das pessoas utilizam ao menos um recipiente de água com torneira, e somente 2,9% usam a pia. Na rubrica ‘outro’ encontra-se a população que de vez em quando se lava com água em qualquer recipiente.

Quadro 5 - Produto utilizado para lavagem das mãos

Produto utilizado na lavagem (n = 384)	Frequência	Porcentagem
Outros	1	0,3
cinzas	1	0,3
Nenhum	15	3,9
Sabonete antisséptico	25	6,5
Sabonete líquido em caixa	36	9,4
Sabonete comum em barra	109	28,3
Sabonete antisséptico e sabonete em barra	82	21,4
Sabonete líquido e Sabonete em barra	65	16,9
Sabonete antisséptico e sabonete líquido	50	13

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

A utilização das cinzas só representa 0,3%, mas por ela conter carbonato e sulfato, que matam os micróbios, é uma escolha eficaz. Além disso, é uma opção quase sem custo. A lavagem de mãos sem nenhum produto corresponde a 3,9%.

28,3% usam o sabão comum em barra e 21,4% preferem o sabão antisséptico e o sabonete em barra. O sabonete líquido representa 9,4%, e 16,9% dos sabonetes líquidos em caixa são antissépticos. Também registrou-se na pesquisa a utilização de folhas de mamoeiro para a lavagem das mãos.

Quadro 6 - Divisão dos casos segundo o motivo da lavagem das mãos com sabonete.

Motivo da lavagem mãos (n = 384)	Frequência	Porcentagem
Outros	18	4,7
Hábito	72	18,8
Deixar as mãos visivelmente limpas	99	25,8
Matar os micróbios	17	27,9
Hábito e matar os micróbios	179	86,6

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

A leitura desse quadro revela que 27,9% pensam que lavar bem as mãos contribui para a eliminação dos micróbios, que 25,8% estimam que é uma maneira de deixar as mãos visivelmente limpas, enquanto 18,8% acreditam ser apenas um hábito. A combinação entre o hábito e matar os micróbios é de 86,6 %.

Um ponto a se destacar no próximo quadro é que certas pessoas preferem lavar as mãos somente antes das refeições.

Quadro 7 - Ocasão para lavar as mãos

Ocasão de lavagem das mãos (n = 384)	Frequência	Porcentagem
Depois da refeição	43	11,2
Depois de usar o banheiro	63	16,4
Depois da saudação	16	4,2
Antes do serviço	10	2,6
Antes das refeições	115	29,9
Quando as mãos parecem sujas antes da refeição e depois da refeição	69	18
Antes da refeição e depois da refeição	158	41,1
Antes e depois da refeição, depois de usar o banheiro	221	57,6
Depois do serviço, de usar o banheiro e antes das refeições	188	49

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

Esse quadro demonstra que 29,9% lavam as mãos com sabonete antes das refeições, enquanto 11,2% lavam-se depois das refeições. 4,2% lavam-se somente após cumprimentar alguém. 16,4% lavam-se após usar o banheiro e também antes e depois da refeição. Aqueles que lavam as mãos depois de usar o banheiro aparecem com 57,6%. Por fim, 49% lavam -se depois do trabalho, de usar o banheiro e antes das refeições.

Quadro 8 - Fonte d'água para a lavagem das mãos

Fonte de água utilizada (n= 384)	Frequência	Porcentagem
Água à sua disposição	68	17,7
Água da REGIDESO	46	12
Água de chuva	19	4,9
Água de poços	223	58,1
Água de fonte (rio)	37	9,6
Água de poços e da REGIDESO	269	70,1
Água de poços e de fonte (rio)	260	67,7

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

Esse quadro revelou que a utilização da água dos poços para limpeza das mãos é da ordem de 58,1%, e que a combinação da água de poços e da REGIDESO resulta em 70,1%, sendo que a água da Regideso só representa 12%. 17,7% usam qualquer água à sua disposição para lavar as mãos.

Quadro 9 - Tipo de toalha utilizada para secar as mãos depois de lavá-las

Tipo de toalha usada para secar as mãos(n= 384)	Frequência	Porcentagem
Toda roupa à sua disposição	19	4,9
Toalha para múltiplos usos	155	40,4
Toalha para uso único	42	10,9
Ar livre	63	16,4
Roupa do corpo	71	18,5
Lenço de bolso	17	4,4
Toalha de uso múltiplo e único	197	51,3
Toalha de uso múltiplo e lenço de bolso	172	44,8

Fonte: coleta de dados desta pesquisa (2017).

O uso de toalha de uso múltiplo para secar a mão representa, segundo esse quadro, 40,4%, contra 10,9% de toalhas com uso único e 16,4% para a secagem ao ar livre. A toalha para secar a mão com uso múltiplo e lenço de bolso representam 44,8%. Nesse quadro, a resposta “outro” pode significar opções como secar as mãos nas cortinas, etc.

4. Discussão

Partindo da divisão dos pesquisados segundo o sexo, as mulheres lideram com 53,9% contra 46,1% dos homens. Assim, a sex-ratio (razão sexual) homens-mulheres é de 1,17 em favor das mulheres. Essa sex-ratio é próxima do que Minata Kaba encontrou: 1,07 em favor das mulheres (2009).

O estudo revela que o percentual é de 60,2% para pessoas que têm o nível de instrução secundário, ou seja, elas são a maioria dos nossos pesquisados. Elas formam então uma categoria de pessoas bem instruídas que ajudariam a sensibilizar a categoria de não instruídos, que representa 5,7%. Esse resultado converge com o encontrado por Ida Rajaonera (2011) em um estudo por ela conduzido sobre os conhecimentos, atitudes e práticas em matéria de água, saneamento e higiene nas províncias de Antananarivo e de Toliary em Madagascar, no qual 58,7% de seus pesquisados eram instruídos.

Em relação ao nível de conhecimento, o estudo revela os resultados seguintes: 50,5% dos pesquisados conhecem a lavagem das mãos a um grau médio, como uma prática capital de higiene, seguidos de 45,6% que conhecem a um grau baixo, contra somente 3,9% que conheciam em um grau elevado. Esses resultados são parecidos com os encontrados por Minata Kaba (2009) em estudo que trata dos conhecimentos, atitudes e práticas ligadas à lavagem das mãos em meio formal, informal e doméstico em Yirimadio (nos bairros de Bamako, em Mali). No estudo, ele constatou que 55,4% dos pesquisados conheciam a lavagem das mãos em um grau médio, seguido de 42,7% que a conheciam em um grau inferior.

Na presente pesquisa, 85,2% de pesquisados afirmam lavar as mãos de maneira regular contra 14,8% que dizem o contrário. Em Bamako, no Mali, foram encontrados números próximos: 93,6% (KABA, 2009) e 91,1% (MAIGA, 2003). Entre os pesquisados que têm o hábito de lavar as mãos, observa-se índice similar em Madagascar, na cidade de Antananarivo, onde foram constatados 90,5% (RAJAONERA, 2009). Esses resultados parecidos podem ser explicados pelo fato de que os africanos, apesar das diferenças regionais, têm as mesmas culturas e quase o mesmo modo de vida. Assim, o recipiente usado no momento da prática da lavagem de mãos é normalmente a bacia, o que representa 86,2% no nosso estudo, contra apenas 2,9% para o lavabo. Esse resultado é contrário ao que encontramos em Antananarivo, em Madagascar, onde o lavabo representou 52,9%. Isso explicar-se-ia em nosso estudo por uma taxa de pobreza muito elevada na população.

Com relação aos produtos utilizados na lavagem, as cinzas só representam 0,3% do total avaliado, e deve-se considerar que ela contém carbonato e sulfato, que matam os micróbios, e quase não tem custos. A lavagem de mãos sem nenhum produto resulta em 3,9%. Em Mali, 28,3% usavam o sabão comum em barra, o que era explicado pelo fato de que o sabão comum é acessível, mais disponível e menos caro no mercado de lá (KABA, 2009). Depois, em nosso estudo, a combinação do sabão antisséptico e o de barra corresponde a 21,4%. O sabão líquido só representou 9,4%, e 16,9% indicaram o uso dos sabonetes líquidos em caixa e antissépticos. Ainda se demonstrou que 0,3% da população usa folhas de mamoeiro para a lavagem das mãos (Quadro 5).

Em relação a lavagem das mãos com sabonete, 27,9% dos pesquisados pensam que usar o sabonete no momento da lavagem das mãos contribui para a eliminação dos micróbios, 25,8% estimam que é uma forma de deixar as mãos visivelmente limpas e 18,8% também acreditam que esse é um hábito. Assim, a combinação entre o hábito e matar os micróbios corresponde a 86,6 %.

O quadro 7 mostra que 29,9% dos pesquisados afirmam lavar as mãos com sabonete antes das refeições, e que 13,4% dizem lavar as mãos depois da refeição. A combinação de pessoas lavando as mãos antes e depois das refeições, assim como depois do banheiro, somam 57,6%. Além do mais, segundo nosso estudo, 16,4% não lavavam as mãos com sabonete ao sair dos banheiros, segundo Minata Kaba (2009).

Esses resultados são deploráveis, pois a lavagem das mãos com sabonete reduziria consideravelmente a contaminação fecal e oral com germes responsáveis por causar doenças diarreicas. Essas atitudes da população em Yirimadio e Kamina testemunham um fraco nível de higiene. Enfim, só 4,2% lavam bem as mãos depois da saudação com terceiros, mesmo sendo as mãos não lavadas portadoras dos germes (RAJAONERA, 2009).

Em relação ao abastecimento de água, o estudo revela que 58,1% das limpezas são feitas com água dos poços, sendo que um poço não tratado constitui um reservatório de micróbios (ASTAGNEAU *et al.*, 2002). 70,1% usam água da REGIDESO em combinação com água do poço, e apenas 12% usam exclusivamente a água da REGIDESO. 17,7% não tem acesso à água, e, portanto, usam qualquer água que esteja a sua disposição, o que constitui um problema de saúde pública. Essa taxa é inferior à encontrada no estudo de Minata Kaba em Bamako (2009), que revela que 83,6% dos pesquisados têm o hábito de lavar as mãos com uma água potável ou não contaminada, o que é uma atitude saudável, pois é recomendado lavar as mãos com água não contaminada (SASSOON, 2005).

A toalha que seca a mão e que tem uso múltiplo após a lavagem das mãos representou 40,4% no estudo, sendo esse resultado inferior ao encontrado por Minata Kaba em seu estudo em Bamako (2009). Essa prática favorece a (re)contaminação e deve ser desencorajada (MAIGA, 2003) e tratada como maneira obsoleta de secar as mãos, pois a toalha para secar as mãos com uso múltiplo pode ser considerada como um reservatório dos germes⁽¹³⁾. De fato, nota-se que 10,9% dos casos usam a toalha para uso único e 18,5% secam as mãos com roupas as roupas do corpo, contra somente 16,4% que fazem a secagem ao ar livre, que é uma prática saudável e recomendada. A toalha para secar as mãos de uso múltiplo e o lenço de bolso representam 44,8%. No quadro 8, “outro” pode significar secar suas mãos nas cortinas, que é um hábito que foi encontrado entre alguns de nossos pesquisados.

Conclusão

O estudo permitiu ter uma percepção geral sobre a lavagem das mãos com sabonete na cidade de Kamina, mostrando que essa ainda é uma situação que permanece mal compreendida pela população.

Com a globalização de várias doenças, nada é mais eficaz para se proteger contra as doenças infecciosas do que o fato de lavar bem as mãos com sabonete (ou usar desinfetante à base de álcool e de cinzas). Deve-se notar que o risco de transmissão das doenças infecciosas é iminente em vista dos diferentes resultados encontrados, que demonstram que 14,8% dos pesquisados não lavam as mãos regularmente; 40,9% usam a toalha para secar as mãos e para usos múltiplos; o uso da água dos poços representa 58,1%, contra 12% de água tratada da REGIDESO; 86,2% dos pesquisados usam a bacia comum no momento da lavagem, e apenas 16,4% lavam as mãos com sabonete depois de saírem.

Assim, a melhoria dessas práticas representa um fenômeno maior de saúde pública e deve passar por uma tomada de consciência por todos, uma mudança de comportamento que considere a lavagem das mãos com sabonete como dos pilares da boa saúde e bem-estar de uma comunidade.

REFERÊNCIAS

ASTAGNEAU, Pascal; BAFFOY-FAYARD, N.; FARRET, D.; MAUGAT, S.; GOLLIOT, F. Hygiène des mains: résultats d'un audit réalisé dans le cadre d'une formation. **Revue du praticien**. Paris, 2002.

AVRIL, Jean-Loup; CARLET, Jean. **Les infections nosocomiales et leur prévention Les infections nosocomiales et leur prévention**. Paris: Ellipses, 1998.

BOULKASSIM, Maiga. **Pratiques d'hygiène hospitalière dans les structures sanitaires: hôpital gabriel touré, hôpital régional de sikasso, cnos, centre de santé référence de la commune iv de bamako**. 2003. 67 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doctorat En Pharmacie, Faculté de Médecine de Pharmacie Et D'odonto-Stomatologie, Université de Bamako, Bamako, 2003. Disponível em: <http://www.keneya.net/fmpos/theses/2003/pharma/pdf/03P63.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2021.

CENTRE DE COORDINATION DE LA LUTTE CONTRE LES INFECTIONS NOSOCOMIALES DE L'INTERRÉGION [CCLIN] (Paris). **Hygiène des mains: guide de bonnes pratiques**. Guide de bonnes pratiques. 2001. Disponível em: http://www.cpias.fr/nosobase/recommandations/cclin_arlin/cclinParisNord/2001_mains_CCLIN.pdf. Acesso em: 02 jul. 2021.

DRAME, Gaossou. **HYGIENE DES MAINS DANS LES SERVICES À HAUT RISQUE INFECTIEUX DU C.H.U DU POINT « G »**. 2008. 74 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doctorat En Médecine, Faculté de Médecine de Pharmacie Et D'odonto Stomatologie, Université de Bamako, Bamako, 2008. Disponível em: <http://www.keneya.net/fmpos/theses/2008/med/pdf/08M172.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2021.

GROLEAU, Maroussia; KOUNDÉ, Elizabeth. Les antiseptiques au cabinet. **Le Médecin Du Québec**, Québec, v. 41, n. 7, p. 63-66, jul. 2007. Disponível em: <https://lemedecinquébec.org/Media/90555/063-066DreGroleau0706.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2021.

HANNECART, Sandrine; DUBREUIL, Fanny; GAUBERT, Hélène. **Promouvoir le lavage des mains en milieu scolaire: identification des freins et leviers sur 4 écoles élémentaires et 4 collèges de gironde**. Gironde: Ireps Aquitaine, 2013. 60 p. Disponível em: <https://www.pseau.org/>

outils/ouvrages/ireps_aquitaine_promouvoir_le_lavage_des_mains_en_milieu_scolaire_2013.pdf. Acesso em: 02 jul. 2021.

HUTLEY et al. **Initiative Publique-Privé de lavage des mains** : Termes de référence pour le coordinateur National au Sénégal, Pourquoi une initiative de lavage des mains. 1997. Disponível em : www.keneya.net. Acesso em 10 out. 2020.

KABA, Minata. **CONNAISSANCES, ATTITUDES ET PRATIQUES LIEES AU LAVAGE DES MAINS EN MILIEU FORMEL, INFORMEL ET DOMESTIQUE A YIRIMADIO EN 2009 (COMMUNE VIDISTRIC DE BAMAKO-MALI)**. 2009. 58 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doctorat En Médecine, Faculté de Médecine, de Pharmacie Et D'odontostomatologie, Université de Bamako, Bamako, 2009. Disponível em: <http://www.keneya.net/fmpos/theses/2009/med/pdf/09M500.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2021.

LARSON, Elaine. A Causal Link Between Handwashing and Risk of Infection? Examination of the Evidence. **Infection Control & Hospital Epidemiology**, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 28-36, jan. 1988. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1086/645729>.

Lavage des mains au savon: un geste qui sauve la vie. **Le Republicain**. Bamako, p. 1-02. out. 2008.

Le lavage des mains dans les écoles: des pilules contre tous les microbes. In: ALBERTA HEALTH SERVICES E BRITISH COLUMBIA CENTRE FOR DISEASE CONTROL, 1., 2012, Alberta (Canadá). **Le lavage des mains dans les écoles**. Alberta (Canadá): Alberta Health Services, 2012. p. 1-56. Disponível em: <http://www.francais.dobugsneeddrugs.org/wp-content/uploads/lavage-des-mains-ecoles-notes.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2021. lavage des mains dans les écoles.

L'islam et l'hygiène. Disponível em: <http://www.islam-fraternet.com/maj.-0598/hygien.htm>. Acesso em 10 out. 2020.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Recommandations OMS pour l'Hygiène des Mains au cours des Soins (Version avancée)**: synthèse. França: OMS, 2005. Disponível em: http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/69144/WHO_EIP_SPO_QPS_05.2_fre.pdf;jsessionid=F967FB483C940CAD51BF5E86599F9A79?sequence=1. Acesso em: 02 jul. 2021.

Quelques mesures d'hygiène corporelle. Disponível em: <http://www.guyaneeducation.org/article>. Acesso em 10 out. 2020.

RAJAONERA, Ida et al. **Rapport d'analyse sur connaissances, attitudes et pratiques en matière d'eau, d'assainissement et d'hygiène dans les provinces d'Antananarivo et de toliary**. Antananarivo: N.A, 2011.

SASSOON, Dominique. Les maladies liées à l'eau. In: COLLOQUE INTERNATIONAL SUR LES RESSOURCES EN EAU SOUTERRAINES DANS LE SAHARA - CIRESS, 2005, Ouargla. **Rapports du Colloque**. Ouargla: Inbo, 2005 Disponível em : https://www.inbo-news.org/sites/default/files/IMG/pdf/dominique_Sassoon.pdf. Acesso em 02 jul. 2021.

UNICEF (République Centrafricaine). **L'eau propre joue un rôle clé pour aider les enfants à rester en bonne santé pendant la COVID-19**. 2020. Disponível em: <https://www.unicef.org/eu/stories/leau-propre-joue-un-r%C3%B4le-cl%C3%A9-pour-aider-les-enfants-%C3%A0-rester-en-bonne-sant%C3%A9-pendant-la>. Acesso em: 02 jul. 2021.

WIKIPEDIA. **Hygiene des mains**. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Hygi%C3%A8ne_des_mains. Acesso em: 02 jul. 2021.

Porque a *French Theory* não existe¹

Isabelle Alfandary²

Tradução de Ivi Fuentealba Villar

Universidade Federal de Santa Catarina UFSC

Resumo: O artigo procura estabelecer se o que se entende normalmente por *French Theory* é um simples produto de importação americano, ou se a “teoria francesa” existe para além das fronteiras da cena acadêmica norte americana. Os filósofos que supostamente pertencem a esse movimento conceberam obras fundamentalmente heterogêneas e singulares. O artigo tenta, no entanto, caracterizar a “teoria francesa” senão como um corpus de obras coerente, ao menos como uma comunidade de leituras críticas e leitores dissidentes.

Palavras-chaves: French Theory, pensamento francês, teoria crítica, crítica, comentário.

Why the French Theory doesn't exist

Abstract: The article seeks to question whether what is commonly referred to as “French Theory” is a sheer American import product or whether “French Theory” exists beyond the confines of American academia. The philosophers that supposedly belong together under such a label happen to have come up with fundamentally heterogeneous, singular works. The article attempts however to characterize “French Theory”, if not as a consistent body of thought, at least as a community of dissenting readers and of critical readings.

Keywords: French Theory, French thought, critical theory, critics, commentary

Pourquoi la « French Theory » n'existe pas

Resumé : L'article cherche à établir si ce que l'on entend communément par « French Theory » est un simple produit d'importation américain ou si la « théorie Française » existe au-delà des frontières de la scène académique américaine. Les philosophes qui appartiennent supposément à ce mouvement ont conçu des œuvres foncièrement hétérogènes et singulières. L'article tente toutefois de caractériser la « théorie Française », sinon comme un corpus d'œuvres cohérent, du moins comme une communauté de lectures critiques et de lecteurs dissidents.

Mots-clés : French Theory, pensée française, théorie critique, critique, commentaire.

¹ Artigo disponível em: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.4769>. Os direitos de tradução e publicação foram gentilmente cedidos pela autora, em comunicação via e-mail. Manifestamos aqui nosso sincero agradecimento.

² Isabelle Alfandary é filósofa e psicanalista francesa, professora de literatura americana na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. É também presidente da Assembleia Colegial do *Collège International de Philosophie* onde dirige um programa na intersecção entre filosofia e psicanálise. É especialista em modernismo americano e relações entre psicanálise, filosofia e literatura, autora de várias monografias. Citamos aqui três dentre elas: a primeira sobre o poeta modernista E. E. Cummings (*E.E. Cummings ou La minuscule lyrique*, Belin Editeur, 2002), outra cujo assunto é a poesia modernista americana (*Le Risque de la lettre : lectures de la poésie moderniste*. ENS-Éditions, 2012), e uma terceira, a leitura das obras de Derrida e Lacan, consideradas através do prisma da questão da escrita: *Derrida-Lacan: l'écriture entre psychanalyse et déconstruction* (Ed. Hermann, 2016). Em 2021 lançou o livro *Science et Fiction Chez Freud: Quelle épistémologie pour la psychanalyse?* pela Editions d'Ithaque.

Começarei por quatro questões, às quais tentarei responder dentro do que segue: o que é a teoria francesa? A teoria francesa é realmente francesa? A teoria francesa é teoria? O que é teoria, e por que ter renunciado a essa disciplina há muito tempo conhecida como “filosofia”?

Essas questões podem parecer numerosas ou amplas demais; no entanto continuam sendo não menos pertinentes para interrogar o que os críticos, professores, estudantes, historiadores, sociólogos, artistas, jornalistas, todos, enfim, chamam normalmente de *teoria francesa*, mais conhecida ainda sob o nome de *French Theory*, em inglês, no texto. A razão dessa explicação textual, a partir de uma denominação que foi largamente compartilhada, e que floresceu, encontra sua origem em um mal-estar crescente que sentimos utilizando ou ouvindo esse termo por vários anos.

Meu título “Porque a *French Theory* não existe” pode parecer deliberadamente provocador. Sua escolha, no entanto, não denota apenas um jogo espirituoso de palavras. O termo *French Theory* encobre alguns mal-entendidos, os quais considero útil esclarecer. E, além do mais, me parece o resultado de uma série de questões ou problemáticas cruciais da ordem da crítica.

A exceção filosófica francesa

Não é a presidente em exercício que sou, do *Collège international de philosophie*, instituição fundada em 1983 por Jacques Derrida, Dominique Lecourt, François Châtelet e Jean-Pierre Faye por decreto presidencial, que sustentaria que o pensamento francês ou a filosofia francesa não existem. Gostaria de voltar-me brevemente à história do *Collège international de philosophie*, pois seu destino está, ao menos em parte, ligado ao que chamamos de “pensamento francês”, ou *French Theory*. Há, de fato, na França, uma tradição filosófica, uma relação idiossincrática da França, e mais singularmente da língua francesa, com a filosofia. Essa relação, que remonta a René Descartes e sua decisão de escrever na língua materna, passa pelo Iluminismo francês e a Enciclopédia de Diderot e d’Alembert, atravessando o século XIX até a invenção do Ecletismo por Victor Cousin, teoria que continua a transmitir o ensino da filosofia no ensino médio francês. A filosofia francesa foi marcada, a partir de Cousin, pelo ensino e transmissão da tradição e da história da filosofia. A França, assim, criou e sustentou uma tradição e uma posição filosófica singular face a uma tradição filosófica que não cessou de pesar mais ou menos

abertamente sobre os filósofos franceses: a tradição alemã, considerada por muitos dentre eles com admiração e inveja.

Poderíamos dizer que a França encontrou, a partir do século XIX, uma maneira de existir, senão de rivalizar com a Alemanha, deslocando para o campo político os modos de produção e os desafios da transmissão do conhecimento filosófico. É preciso apenas considerar que a França é um dos raros países, se não o primeiro, a instaurar a obrigatoriedade das aulas de filosofia para todos os alunos do último ano do ensino médio, independentemente da via profissional que seguirá em seus estudos. Há, incontestavelmente, um estatuto de exceção do filosófico na França. A história do *Collège international de philosophie* está ela mesma ligada a uma associação fundada por Jacques Derrida em 1974, o GREPH (*Groupe de Recherches sur l'enseignement supérieur philosophique*), criado para defender o ensino da filosofia e proclamar o que o filósofo designará pela noção de “direito à filosofia” em um texto posterior (DERRIDA, 1990a).

Como as aulas de filosofia do final do ensino médio à qual seu destino está atrelado, o *Collège international de philosophie* é uma anomalia institucional. Fundado por decreto da presidência da República Francesa, o *Collège* é um hápax na história das instituições filosóficas: é a única instituição filosófica que não é nem uma universidade, nem um grupo de pesquisa, e se beneficia de uma dotação orçamentária de um Estado democrático que não lhe impõe nenhum retorno em contrapartida, nem controle algum. Quantos estados democráticos no mundo sustentam hoje instituições filosóficas perfeitamente independentes e totalmente soberanas? O *Collège* não expede diplomas; todas as atividades são abertas a quem queira bater à porta. Pratica-se ali modos de intervenções filosóficas originais e deliberadamente não acadêmicas, como visitas filosóficas de museus, ágoras filosóficas com públicos variados, assim como seminários de filosofia muito pontuais. A ideia dos fundadores do *Collège* era a de um lugar onde a filosofia pudesse se expor ao seu exterior, confrontando-se com a alteridade política, social, cultural, artística, segundo a modalidade de intersecção disciplinar. A filosofia cessaria então de se colocar como “rainha das disciplinas”, assim como a concebia Immanuel Kant (KANT, 1935), para entrar diretamente em contato, em ressonância e, por que não, em conflito com o mundo: “Esse *Collège International* não seria somente Colégio de Filosofia, mas um lugar de questionamento *sobre* a filosofia (DERRIDA, 1990^a, p. 577), segundo os termos do relatório dito *rapport bleu*³ redigido por seus co-fundadores.

³ Relatório apresentado em 30 de setembro de 1982 a Jean-Pierre Chevènement, ministro do Estado, Ministro da Pesquisa e da Indústria, por François Châtelet, Jacques Derrida, Jean-Pierre Faye, Dominique Lecourt.

Notemos que cada vez que se tratava de contestar o ensino da filosofia para toda uma faixa etária, como pode ter sido o caso até recentemente, numerosas vezes, filosóficas ou não, se levantaram na França para defender o que é considerado senão como um direito constitucional, ao menos como uma aquisição republicana. Pouco numerosos são os países onde o ensino da filosofia é assim portador – com ou sem razão, aliás – de uma tal carga política e civil.

A filosofia então não é concebida simplesmente como disciplina na França, como é o caso na Alemanha ou na Grã-Bretanha. Ela se beneficia de um estado de exceção. O direito à filosofia é concebido na França - ao menos esta é a minha hipótese - como a condição de possibilidade do exercício de um direito crítico ou de um direito político. E o que chamamos de “teoria francesa” não é estranho à história da relação da França com a filosofia e com o filosófico, que pode ter assumido a imagem de “filosofia pop”, como chamou Gilles Deleuze. Nessa expressão, entende-se o adjetivo “pop” como em “pop art” ou “pop music”: a apócope não deve obliterar o sema de “popular”, “que diz respeito ao povo”, no sentido em que se entendia esta palavra no século XIX, “destinado ao grande público”, como se diz hoje em dia.

Quem são os filósofos considerados pertencentes à *French Theory*? Muitos dentre eles pontuaram a história do *Collège international de philosophie*, e mais amplamente a história da filosofia francesa do último quarto do século vinte: Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Jacques Lacan, Félix Guattari, Louis Althusser, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Bruno Latour; essa lista, claro, não é exaustiva. Colocadas essas premissas, como sustentar que a *French Theory* não existe?

Primeiro porque a “French Theory” não é um movimento coerente, e nem mesmo é um movimento aos olhos daqueles que supostamente a constituem, assim como ela não é um conjunto de pensadores e pensadoras pensando em uma mesma voz ou em um mesmo sentido – nem político – longe disso.

Na encruzilhada das línguas

A razão mais profunda da minha resistência ao nome *French Theory* tem a ver com o fato de que, conforme acredito, a teoria francesa não é nem exclusivamente francesa, nem essencialmente francesa. Vou me explicar sobre o valor de cada um desses dois advérbios. Começemos pelo primeiro. A *French Theory* não é exclusivamente francesa. À lista de nomes que acabo de citar, seria preciso acrescentar os de Giorgio Agamben, Sa-

muel Weber, Avital Ronell, Judith Butler, Homi Bhabha, Edward Said, Slavoj Žižek, Antonio Negri, Fredric Jameson, Friedrich Kittler, Werner Hamacher e outros ainda. Existe um número considerável de pensadores que se situam na esteira da dita teoria francesa e não são franceses nem por nacionalidade nem por língua materna.

Poder-se-ia objetar a isso que a teoria francesa é chamada “francesa” pelo fato de que seu corpus de *origem* é composto de obras inicialmente escritas em língua francesa. O francês não é, todavia, a língua franca da teoria francesa. O que é incontestável, por outro lado, é que a questão da língua é decisiva para todos os autores da “teoria francesa”. Se fosse necessário encontrar uma temática para reunir estes últimos sob uma bandeira comum, essa poderia ser a da tradução. A questão da língua não deve ser entendida de um ponto de vista estritamente filológico ou linguístico: se a tradução entre as línguas naturais questiona esses autores, a questão da tradução entre os discursos e entre as disciplinas está igualmente no cerne de suas interrogações. Basta considerar a noção de “linguagem do Outro” (entendida como “tesouro do significante”) proposta por Jacques Lacan – linguagem do Outro, a qual sabemos o quanto é decisiva na constituição psíquica do sujeito – ou, na outra extremidade do espectro teórico, a questão do mutismo do louco, do homossexual, do delinquente, para retomar a tríade repressiva revelada por Michel Foucault. Seja o inconsciente como linguagem ou o “grande confinamento” da *Histoire de la Folie à l'Âge Classique* (FOUCAULT, 1972a), a língua, suas modalidades e seus modelos são centrais para as elaborações dos pensadores da dita “teoria francesa”. O livro de Jacques Derrida, “*O Monolingüismo do Outro*”, é emblemático das reflexões sobre a língua e articula a questão da língua à da identidade. Citarei três máximas que pontuam o livro e que seu autor glosa longamente: “*Sim, eu só tenho uma língua. Mas não é a minha.*” (DERRIDA, 1996, p. 15) E estas duas outras que declinam a primeira: “*1. Nunca falamos mais do que apenas uma língua. Nunca falamos apenas uma língua*” (ibid, p. 21) A obra inteira de Jacques Derrida poderia, neste sentido, ser (re)lida sob a luz da questão da língua, da pluralidade das línguas e de sua tradução possível e impossível.

A realização sem dúvidas mais brilhante da *French Theory*, em relação à questão da pluralidade das línguas, é o *Vocabulaire Européen des philosophies*, cujo subtítulo é *Dictionnaire des intraduisibles*. Dirigido por Barbara Cassin (CASSIN, 2004)⁴, é objeto de um grande número de traduções, já publicadas ou em curso, cuja versão inglesa foi lançada em 2014 sob a direção de Emily Apter, Jacques Lezra e Michel Wood (CASSIN,

⁴ Há uma edição brasileira, bastante reduzida (318 p.), não correspondendo ainda à edição completa em francês (1.560 p.): CASSIN, Barbara et al. *Dicionário dos intraduzíveis: Um vocabulário das filosofias*. Volume um: Línguas. Tradução e organização Fernando Santoro e Luísa Buarque. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. NT

2014). O objetivo do *Vocabulaire* é explorar as relações complexas que ligam o idioma filosófico às línguas naturais das quais saiu e foi tecido. A hipótese da qual ele procede é que a linguagem da filosofia é sensível às línguas de seus autores, que o conceito não é abstrato nem imune a qualquer inscrição na rede da língua materna na qual ele se formula. Esta reticularidade do conceito é de natureza lexical e sintática. Certas noções, tais como *Ereignis* ou *gender*, para citar apenas duas, destacam uma certa intraduzibilidade pós-babeliana entre as línguas, à qual o projeto inteiro procura dar forma: o que interessa aos autores do dicionário, artigo após artigo, é a dívida de cada conceito com a história linguística e mesmo literária da língua de onde ele saiu, e o quanto cada conceito pode ser comparado a outros conceitos tirados de outras línguas. A língua da filosofia não está sozinha: ela não está ao abrigo de influências plurais, de intertextos e subentendidos que ganham ao serem descobertos e elaborados. A própria palavra “teoria” não foi esquecida na edição americana assinada por Emily Apter, Jacques Lezra e Michael Wood - três outros teóricos da *French Theory* que não são menos americanos. Na introdução, lembram que *theorein* significa, em grego antigo, ver, observar, mas também viajar para regiões longínquas; em latim, *theoria* faz referência a um estado de observação, mas igualmente, por extensão, a uma missão diplomática. A *French Theory* deve ser entendida em tradução na medida em que interroga até no seu nome a traduzibilidade ao mesmo tempo que a intraduzibilidade do princípio das noções, a distância entre a tradução necessária dos conceitos filosóficos entre as línguas e o resto da intraduzibilidade não solúvel da passagem de uma língua a outra.

Um produto de importação universitária americano

A *French Theory* não é um conceito, mas um nome: “do que a *French Theory* é o nome?” seria uma outra maneira de formular a questão, que é minha, para retomar transformando o título formulaico de um ensaio, de uma outra figura desse conjunto com contornos indistintos e móveis: Alain Badiou (BADIOU, 2009). Ninguém sabe quem forjou esse nome, nem quem o empregou pela primeira vez. Em um livro lançado em 2005, François Cusset usou este nome para explorar a recepção de certos pensadores franceses do outro lado do Atlântico, como indica seu título: *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze et cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* (CUSSET, 2005). Emerge da leitura desse ensaio (que propõe uma aproximação a qual qualificarei de história intelectual) que a *French Theory* é um produto de importação estadunidense.

É incontestável que a geração dos autores da dita “teoria francesa” foi largamente atraída pelos Estados Unidos, e isso por razões múltiplas. Não tomarei mais que um exemplo, talvez o mais emblemático, o de Jacques Derrida, que atravessa o Atlântico pela primeira vez em 1956, quando acabava de ser admitido na agregação de filosofia, e fica em Harvard durante um ano como *special auditor*. É na Widener Library que ele lê James Joyce pela primeira vez; é em Cambridge que começa a tradução e a introdução de *L’Origine de la géométrie*. Ele não deixará, após esta data, de viajar muito regularmente aos Estados Unidos para ensinar. A partir de 1975, Jacques Derrida ocupará cargos de professor visitante em prestigiosas universidades americanas, de Yale à Cornell passando por UC Irvine onde ensinará por muito tempo, e onde estão hoje depositados seus arquivos.

Citarei mais um exemplo, não menos significativo, o de Philippe Lacoue-Labarthe e de Michel Foucault que se viram ensinando no mesmo ano, em 1983, no mesmo campus californiano da Universidade de Berkeley, para estudantes que podiam seguir em paralelo durante o mesmo semestre os seminários de dois dos filósofos franceses mais reconhecidos de seu tempo. Esses exemplos não são simples anedotas: eles testemunham o fato de que a filosofia francesa dos anos 1980 acontecia na América, tinha encontrado como lugar, senão como refúgio, o continente norte-americano. Lembremos que vários destes pensadores, como era o caso particularmente de Jacques Derrida, encontravam-se em situações institucionais complicadas, para não dizer paradoxais: internacionalmente conhecido e reconhecido, Derrida nunca conseguiu obter um posto de professor em uma universidade francesa.

Outra ilustração desse acontecimento do pensamento francês nos Estados Unidos, o encontro de Jacques Lacan e Jacques Derrida em Baltimore em outubro de 1966. A ocasião era a conferência organizada por René Girard, Eugenio Donato e Richard Macksey intitulada *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, conferência da qual participam além de Lacan e Derrida, Jean-Pierre Vernant, Jean Hippolyte, Tzvetan Todorov e para a qual Foucault, Lévi-Strauss e Deleuze tinham sido igualmente convidados, mas não haviam podido estar presente. O objetivo buscado por seus organizadores era o de introduzir o estruturalismo em território americano. A respeito disso, poder-se-ia sustentar que o pós-estruturalismo nasceu diante de um auditório universitário americano em 1966. Se a certidão de nascimento da *French Theory* foi incontestavelmente emitida nos Estados Unidos, a filosofia francesa dos anos 1960 a 1980 fez mais que apenas exportar-se para o outro lado do Atlântico: ela tomou forma, uma forma não institucional, mas que é para ser entendida no sentido fenomenológico do termo. Ela surgiu, e surgiu por si mesma, pelo menos em parte, em um contexto

acadêmico estrangeiro. Se voltamos à conferência de 1966, podemos legitimamente nos perguntar se o vocábulo *French Theory* não é um nome de fachada para designar o “pós-estruturalismo”, categoria com a qual muitos dos pensadores ditos da *French Theory* tiveram problemas a partir mesmo de quando foram colocados sob essa bandeira. A “teoria francesa” seria assim o nome de outra coisa que não ela mesma, um nome colocado no lugar de um outro, por razões a serem elucidadas.

Produto de contrabando

Produto de importação, surgido bem longe do continente europeu e do território francês, a *French Theory* é igualmente um produto de contrabando. Ela é inseparável, no contexto universitário americano, da recepção da filosofia continental, francesa, mas igualmente alemã. A “teoria francesa” é, assim, a história de um encontro entre os intelectuais franceses que experimentaram a necessidade de se exportar para difundir seu trabalho e jovens universitários, doutorandos, professores americanos tendo encontrado um interesse científico, mas também estratégico - e político - para acolhê-los e promover seu pensamento. Isso, do qual a *French Theory* é o nome, situa-se na passagem da recepção, pela tradição americana, da tradição alemã. A complicação vem de que essa recepção passou, ao menos em parte, por leituras francesas. O que muitos dos filósofos que pertencem supostamente à “teoria francesa” têm em comum, é que são grandes leitores e comentadores da filosofia alemã: Derrida ilustrou-se assim pelo seu comentário de Husserl e de Heidegger, Foucault por sua leitura de Kant, Jean-Luc Nancy por seu trabalho sobre Hegel, Deleuze por seu livro sobre Nietzsche, Philippe Lacoue-Labarthe por sua recepção de Hölderlin e de Heidegger etc.

A *French Theory* permitiu “passar” no duplo sentido do termo - no sentido de transmitir, mas também de passar por baixo do pano, de maneira oculta e equívoca - uma tradição filosófica sob o pretexto de outra. Neste sentido, pode-se dizer que a “teoria francesa” é um produto de contrabando.

A América representava, para certos filósofos dos quais falei, um continente caracterizado – sem dúvida erroneamente - por sua relativa virgindade filosófica. A violenta controvérsia filosófica que opôs Jacques Derrida a John Searle⁵, filósofo americano da tradição analítica, sobre a interpretação da performatividade austiniana⁶, pode ser relida sob o prisma

⁵ A tradução, nos Estados Unidos, do artigo de Jacques Derrida «Signature événement contexte» (ensaio que conclui o livro *Margens da filosofia*), provocou uma viva réplica do professor americano. Derrida respondeu, por sua vez, em um longo ensaio intitulado *Limited Inc.*

⁶ J. Austin, 1970 [1962], *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil.

do fantasma francês – que não foi o único feito de Derrida - de uma tradição americana se não existente, ao menos menor. A *French Theory* frequentemente dá origem a um cenário de explicação em três termos, como o prova o exemplo dessa disputa entre Searle e Derrida em torno do nome de John Austin. De qualquer forma, com esta notável exceção, Derrida não menciona a filosofia americana, não se refere a ela, parece ignorá-la completamente. O que resta não é menos que o que a *French Theory* nomeia - o que aliás nenhum universitário americano saído das *humanities* ignora - é uma luta mais ou menos travada entre filosofia continental e filosofia analítica. Notar-se-á de passagem que essa maneira francesa de abordar a América filosófica como “terra incógnita” reitera o sonho europeu inicial - colonial - de uma América descoberta, *newfound land*, terra nova, mesmo que esse gesto se inscreva em um contexto de dominação imperial notavelmente econômico e geoestratégico da América sobre a Europa. A relação dos filósofos franceses com o continente americano é assim tingida de uma certa ambivalência. Derrida, que foi até identificar a desconstrução e a América⁷ em uma célebre asserção, parece retomar-se no mesmo texto para qualificá-la mais em termos de “transferências⁸” que em termos de lugar próprio.

A cartografia da recepção da “teoria francesa” no continente americano pode ser rapidamente esboçada porque não concerne todos os Estados, nem todo o país: da costa Leste, de Yale onde os filósofos franceses e particularmente Derrida podiam contar com a presença de Paul de Man, passando por Johns Hopkins cujo nome foi anteriormente citado, até Cornell onde Jonathan Culler muito precocemente apresentou a obra de Jacques Derrida, depois à Universidade de Nova Iorque onde numerosos pensadores franceses ensinaram ou deram conferências, até as universidades da costa Oeste, UC Berkeley, UCLA, UC Irvine, onde o pensamento francês recebeu e recebe ainda hoje o melhor dos acolhimentos, até Northwestern University e DePaul em Chicago. A recepção da *French Theory* foi acompanhada de efeitos geracionais e institucionais nos departamentos de literatura comparada, os departamentos de filosofia nos Estados Unidos estando todos, quase sem exceção, consagrados ao estudo da tradição analítica: muitos acadêmicos americanos construíram assim seus trabalhos e suas carreiras acadêmicas na esteira da desconstrução, da crítica dos trabalhos dos filósofos franceses com os quais tinham relações de trabalho

⁷ “A América, é a desconstrução” (DERRIDA, 1998, p. 41).

⁸ “Mas há um lugar próprio, há uma história própria para essa coisa? Acredito que há nela apenas transferência, e um pensamento da transferência, em todos os sentidos que essa palavra toma em mais de uma língua, e em primeiro lugar transferência entre as línguas. Se eu tivesse que arriscar, Deus me livre, uma só definição da desconstrução, breve e elíptica, econômica como uma palavra de ordem, eu diria sem frase: *mais de uma língua*. Isso não é uma frase de fato. É sentencioso, mas não tem sentido, pelo menos como o quer Austin, as palavras sozinhas não têm sentido (meaning). O que tem sentido é a frase (sentença). Quantas frases podemos fazer com ‘desconstrução’?” (DERRIDA, 1998, p. 38)

e de amizade. Essa geração, se ela se perpetuou e se espalhou, está prestes a se aposentar e abrir caminho para outras, com aproximações teóricas ou metodológicas que não veem necessariamente com olhos tão favoráveis as obras e os autores da dita *French Theory*.

A *French Theory* produz toda sorte de quiprocós, que com Derrida eu seria tentada a chamar de efeitos de indireção. Citarei dois exemplos que dizem respeito à transmissão da tradição: a filosofia de Immanuel Kant é ensinada nos Estados Unidos nos departamentos de alemão, de literatura comparada, de francês, mas não de filosofia – com algumas exceções. A “teoria francesa” tem isso de particular, ela volta por trás, por lá onde não se espera. Do outro lado do Atlântico, muitos dos estudantes franceses atuais têm acesso a Roland Barthes ou Michel Foucault pela leitura de Judith Butler, de Gayatri Spivak ou d’Homi Bhabha. Esta ironia do destino, longe de ser efeito do acaso, me parece inscrita na estrutura mesma do que se chama *French Theory* que, por não ser unificada, nem coerente, não se inscreve menos em uma filiação indireta e uma comunidade paradoxal, ponto que eu gostaria agora de abordar.

Cena crítica de leitura

A questão de saber se a *French Theory* existe para além do contexto universitário norte americano permanece sem solução, até porque a dita “teoria francesa” não representa um corpus unificado e consensual. Os filósofos dados como aqueles que compõem este movimento não compartilham aproximações metodológicas comuns, nem mesmo temas comuns. Não há nada entre eles que se pareceria com uma comunidade de pensamento ou de prática. Estamos no direito então de nos perguntar o que os ligou, além de sua contemporaneidade ou de seu pertencimento, para alguns, a uma mesma geração filosófica. A resposta que sou tentada a propor é um paradoxo somente na aparência: o que os ligou é o que os opôs. Entre eles aconteceram cenas agonísticas de leitura, disputas interpretativas das quais algumas permaneceram célebres, outras mais confidenciais. Evocarei duas que me parecem significativas do modo de existência da *French Theory*, senão em relação a objetos e conceitos comuns, ao menos em torno de textos compartilhados. A “teoria francesa” pode ser visualizada como uma arena na qual se confrontam posições de leitura que se marcam e se afastam umas das outras em uma dramaturgia do comentário e da crítica do comentário filosófico que, se não é nova na história da filosofia, não é menos singular. A teoria francesa poderia se definir a este respeito como “crítica da

crítica”, para retomar a expressão de Marx e Engels⁹. É o caso da célebre leitura em forma de controvérsia da novela de Edgar Allan Poe *A Carta Roubada*, que opôs durante quase trinta anos Jacques Lacan e Jacques Derrida. De fato, em um de seus primeiros seminários, o psicanalista francês tentou extrair as lições psicanalíticas do texto de Poe e, em 1966, colocou no início de seus *Écrits* (LACAN, 1966) o dito “Seminário Sobre a Carta Roubada”. Em 1980, em *La Carte Postale* (DERRIDA, 1980). Jacques Derrida criticou de maneira muito precisa e muito viva a leitura lacaniana do texto literário, qualificando seu gesto de metafísico.

A cena crítica em questão é uma cena com três protagonistas que assume a forma do que Jean-Louis Fabiani apropriadamente chamou de *Leçon de lecture* (FABIANI, 2007). Tomarei um segundo exemplo, não menos paradigmático, que opôs desta vez Michel Foucault e Jacques Derrida por textos interpostos em torno de um terceiro texto canônico: uma passagem da primeira das *Meditações Metafísicas* de René Descartes.

Mas, ainda que os sentidos nos enganem às vezes, no que se refere às coisas pouco sensíveis e muito distantes, encontramos talvez muitas outras das quais não se pode razoavelmente duvidar, embora as conhecêssemos por intermédio deles: por exemplo, que eu esteja aqui, sentado junto ao fogo, vestindo um roupão, tendo este papel entre as mãos e outras coisas desta natureza. E como poderia eu negar que estas mãos e este corpo sejam meus? A não ser, talvez, que eu me compare e esses insensatos; de quem o cérebro está de tal modo perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bile, que constantemente asseguram que são reis, quando são muito pobres; que estão vestidos de ouro e de púrpura, quando estão inteiramente nus; ou imaginam ser jarros ou ter um corpo de vidro. Mas quê? São loucos, e eu não seria menos extravagante, se me guiasse por seus exemplos (DESCARTES, 1953, p. 268).

Em sua tese de doutorado publicada em 1961, Michel Foucault sustenta que Descartes traça neste texto uma linha divisória entre os erros dos sentidos e outras quimeras de sonhos de um lado e, de outro lado, as extravagâncias da loucura. Essas linhas marcam para Foucault a expulsão da loucura para além dos limites da razão, expulsão anunciadora do “grande confinamento” (FOUCAULT, 1972a, p. 56) que virá segundo a tese foucaultiana exposta no segundo capítulo.

Em 4 de março de 1963, em uma sessão do *Collège philosophique de Jean Wahl*, Derrida atacou aquele que foi seu professor na *École Normale Supérieure*, alguns anos

⁹“Crítica da Crítica” é o subtítulo do primeiro panfleto assinado pelos dois autores e publicado originalmente em 1845: *A Sagrada família ou a crítica da Crítica crítica*.

mais velho¹⁰. Neste texto Derrida dá a Foucault uma verdadeira lição de leitura: se a loucura parece estar, em um primeiro momento, afastada pela hipótese do *malin génie* é, segundo ele, para melhor reinstalar a possibilidade da loucura no centro do dispositivo do inteligível. O que Derrida recusa em última instância é a historicização da hipótese do *malin génie* por Michel Foucault. Ele contesta a maneira do autor de *Folie et déraison* não considerar a história do *logos* antes da Idade Média: a estrutura de exclusão que Foucault identifica na idade clássica é, segundo ele, uma repetição da vitória socrática e dialética sobre a *húbris* de Cálicles. Interrogando o impensado da tese foucaultiana, Derrida busca determinar a parte reservada à filosofia nessa estrutura histórica total. Segundo ele, a primeira meditação não é uma expulsão sumária da possibilidade da loucura para fora do próprio pensamento: aquilo de que Descartes fala não é da loucura no sentido psiquiátrico do termo, mas da extravagância. O argumento no qual se sustenta a demonstração derridiana é que o cogito vale mesmo eu sendo louco, mesmo se meu pensamento é louco de lado a lado: “Que je sois fou ou non, *Cogito sum*” (DERRIDA, 1967b, p.86).

A réplica de Foucault fez-se esperar: apareceu em 1971 na revista japonesa *Paideia* por ocasião de um número especial consagrado às ligações entre seu trabalho filosófico e sua relação com a literatura, sob o título *Mon corps, ce papier, ce feu* e foi republicada na nova edição francesa de *Histoire de la folie* em 1974 (FOUCAULT, 2001 [1972b]). Foucault sustenta que a comparação com a loucura é capital no argumento cartesiano e recusa a leitura derridiana por não levar em conta a meditação como evento discursivo.

A resposta de Foucault é esclarecedora, particularmente sobre um ponto que interessa à questão da suposta comunidade dos autores da “teoria francesa”: sua crítica ao caráter exageradamente textualista da leitura derridiana.

Eu não direi que é uma metafísica, a metafísica ou seu encerramento que se esconde nessa “textualização” das práticas discursivas. Irei muito mais longe: direi que é uma pequena pedagogia historicamente bem determinada que de maneira muito visível, se manifesta. Pedagogia que ensina ao aluno que não há nada fora do texto, mas que nele, em seus interstícios, em seus espaços em brancos e seus não-ditos, reina a reserva da origem; que não é, portanto, absolutamente necessário procurar em outro lugar (FOUCAULT, 1972b, p. 1135)

E, de fato, Derrida em sua crítica pretendia, como escreve, “praticar o gênero do comentário” (DERRIDA, 1967b, p. 55) sobre o texto de Foucault. O terreno sobre o qual se afrontam *in fine* os dois pensadores é o do estatuto do texto que opõe o autor de *De la*

¹⁰ O texto da conferência foi lançado com o título *Cogito et histoire de la Folie* em 1964 na revista *Revue de Métaphysique et de morale* (1963) e em 1967 em *L'Écriture et la différence*.

grammatologie (DERRIDA, 1967a) ao da *Archéologie du savoir* (FOUCAULT, 1969). A querela não é negligenciável, mesmo que pareça se relacionar a uma série de detalhes.¹¹ O arquiconceito da escrita derridiana parece ser inconciliável com o enunciado foucaultiano considerado como condição enunciativa do dito. A história dos enunciados como descoberta por Foucault, entra em conflito aberto com a textualidade generalizada sustentada por Derrida. Para retomar as palavras de Foucault na introdução à primeira edição de *Folie et déraison – Histoire de la folie à l’Age classique* [História da Loucura na Idade Clássica], “*De langage commun, il n’y en a pas; ou plutôt il n’y en a plus*” [Linguagem comum não há; ou antes, não há mais] (Foucault, 1961, p. ii). O conflito é intransponível, as posições irreduzíveis uma à outra e, no entanto, centrais à cada um dos discursos filosóficos de seus autores: o texto cartesiano é o lugar de um confronto que permite esclarecer a posição de um em relação ao outro e elucidar mais adiante sua relação com seu próprio pensamento.

Em um capítulo intitulado *À quoi reconnaît-on le structuralisme? (Em que se pode reconhecer o Estruturalismo?)* (DELEUZE, 1994, p. 293-329) - tirado do último tomo de uma obra coordenada por François Châtelet, Gilles Deleuze distingue seis critérios definidores do estruturalismo. Notar-se há com interesse que muitos desses critérios poderiam igualmente ser aplicados à *French Theory*. O primeiro critério isolado por Deleuze é, assim, o da descoberta da ordem simbólica e do reconhecimento da linguagem como objeto estrutural. Quanto aos critérios três e quatro, consistem no reconhecimento do conceito de singularidade e da diferença. De acordo com o sexto e último critério, que parece vir ajeitar o conjunto e, por assim dizer resumi-lo, a estrutura é definida como resultante de um objeto ou elemento paradoxal que Deleuze metaforicamente compara a um compartimento vazio. Ele pensa a estrutura como uma organização de um elemento não sistematizável. E de fato, o paradigma do compartimento vazio permite nomear a mola mestra de muitos anti-sistemas filosóficos da “teoria francesa”: se pensarmos no objeto *a*, objeto causa do desejo no ensino de Jacques Lacan, ou no quase-conceito de suplemento, exposto pelo autor de *De la grammatologie*. Os pensadores da *French Theory* abrem espaço para o vazio, reservam uma dimensão para o desconhecido, poupam uma realidade para o impensado. No fim do capítulo, Deleuze confessa a motivação de seu trabalho classificatório: ele desejava dar conta dos ecos e ressonâncias entre obras e autores que julgava, por outro lado, “muito independentes uns dos outros, explorando, no entanto, campos muito diversos” (*ibid.*, p. 328)

¹¹ “Meu ponto de partida pode parecer delgado e artificial”, escreve J. Derrida (1967^a, p. 2)

A herança da *Kritische Theorie*

Terminarei me perguntando sobre um ponto: porque não chamar a *French Theory* simplesmente de “filosofia francesa da última metade do século XX?” Parece haver uma razão para isso que não coincide com as questões da política universitária americana. O vocábulo “teoria” tem uma origem alemã - e conheceu um exílio americano - que merece ser brevemente retrçado. A *French Theory* é a irmã mais nova, senão a afilhada, da *Kritische Theorie* (Teoria Crítica) de Theodor Adorno e Max Horkheimer, ambos pensadores da Escola de Frankfurt. A Escola de Frankfurt é, lembremos, o nome dado, a partir dos anos 1950, a um grupo de intelectuais reunidos em torno do Instituto de Pesquisa Social fundado em Frankfurt em 1923, intelectuais alemães que fugiram do regime de Hitler e se exilaram, na maior parte, nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Essa *Kritische Theorie* foi definida pela primeira vez por Max Horkheimer em 1937, em um livro intitulado *Théorie Traditionnelle et théorie critique* (*Teoria Tradicional e Teoria Crítica*) (1937). A *Kritische Theorie* parece ter inaugurado o gesto crítico do qual procede a *French Theory*: essa “teoria” se nomeia crítica porque pretende iniciar uma crítica da sociedade na esteira da décima primeira tese sobre Feuerbach formulada por Karl Marx em 1845, e segundo a qual “os filósofos não fizeram mais que interpretar o mundo de diferentes maneiras, o que importa é transformá-lo” (MARX, 1845). O nome “crítica”, *kritisch*, tem uma ressonância marxista sob a pluma dos filósofos da Escola de Frankfurt. A função da filosofia, segundo Marx, estava caduca. Cabia à crítica assumir o controle. O subtítulo do *Capital*, “Crítica da economia política”, não deixa de expressar esta ruptura terminológica que Marx julgava indispensável a uma transformação do estatuto do pensamento: desse ponto de vista, não seria ilegítimo considerar as figuras de Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin e Georg Lukács como os antepassados alemães da *French Theory*. Seus passos e suas abordagens pós-hegelianas e pós-marxistas inspiraram incontestavelmente os defensores do que não é uma “escola francesa” estabelecida, como foi o caso da Escola de Frankfurt.

Para se convencer, basta considerar o trabalho “crítico” (cuja inspiração neste caso é igualmente de ascendência kantiana) que orientou a escrita de Michel Foucault em sua tese de doutorado, publicada sob o título de *Histoire de la folie à l'âge classique* [*História da Loucura na Idade Clássica*], e os efeitos gerados por esta publicação: a tese foucaultiana sustentou e acompanhou o movimento anti-psiquiátrico dos anos 1960 e 1970. Há, nos autores da “teoria francesa”, uma consideração da alteridade social e uma relação com o político, que respondem de maneira distante, mas precisa, à injunção da

décima primeira tese sobre Feuerbach, que fez emulações somente com os leitores de tradição marxista, mas sacudiu igualmente a consciência de mais de um filósofo.

O autor de *Spectres de Marx* (DERRIDA, 1993), ele mesmo, Jacques Derrida, que foi constantemente criticado por não ter abraçado o ideal comunista era, a sua maneira, um leitor atento da obra de Marx. Notemos que os pais da *Kritische Theorie* tinham sido eles mesmos acusados pelos marxistas ortodoxos de revisionismo por terem misturado em seus trabalhos elementos saídos da análise marxista com outros métodos ou conceitos provenientes da sociologia ou da filosofia. Os marxistas ortodoxos tinham razão ao menos em um ponto: a *Kritische Theorie* pode se caracterizar *a minima* pela via negativa de imediato como impura, *unrein* (para retomar o adjetivo alemão).

De fato, ainda mais que o hibridismo ou o ecletismo, é a noção de impureza tanto disciplinar quanto política que parece a mais apropriada para definir a abordagem heurística da *Kritische Theorie* e do que chamam de “teoria francesa”. Como sua ilustre antepassada, os autores da dita “French Theory” não se limitaram à leitura da história da filosofia, mas se abriram ao estudo das ciências sociais e humanas, da história e da crítica literária. Adorno e Horkheimer, de fato, concebiam o que se ensina hoje no mundo anglófono sob o nome de *critical theory* como um meio de aumentar a compreensão da sociedade com a finalidade de transformá-la, compreensão que implicava o concurso das ciências sociais e humanas indo da geografia à economia, passando pela economia, a sociologia, a história, a ciência política, a antropologia, a psicologia e a psicanálise. Nem Michel Foucault nem Jacques Derrida reivindicavam, aliás, o título de “filósofo” que lhes parecia, de muitas maneiras, não dar conta de seu trabalho “fora da pista”. O método arqueológico desenvolvido por Foucault, que o fundo Foucault recentemente adquirido pela Biblioteca Nacional da França permite elucidar, consistiu na leitura (e na organização em fichas sistemáticas) de um corpus largamente extra filosófico de pensadores saídos de disciplinas tão variadas quanto heterogêneas, assim como na consulta de fundos de arquivos nacionais, departamentais e municipais que seus pares não têm o costume de ir examinar. Foucault contestou o privilégio que tinham os historiadores aos calhamaços e aos registros – não sem atrair, aliás, a fúria destes – pela redação de muitas de suas obras, de *La Naissance de la clinique* (FOUCAULT, 1963) aos seminários do *Collège de France* de 1970 a 1983, passando por *Histoire de la folie à l’âge classique* (FOUCAULT, 1972a). É na literatura – em um parágrafo do primeiro tomo de *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau – que Derrida descobriu o famoso e “perigoso suplemento” (DERRIDA, 1967a, p. 203), sobre o qual se apoia a demonstração da lógica de repressão e secundarização da escrita tal como se enuncia historicamente em *De la grammatologie* em 1967. Não é

de se espantar que seja em um texto literário, e na contínua relação com a literatura, que Derrida encontra o lugar e a instância não original da desconstrução: a metafísica desde Platão, da maneira como a relê, é entendida como banimento de todo uso literário - não unívoco – da língua e de toda escrita.

Na perspectiva da *Kritische Theory* e do que eu seria tentada a chamar de “pensamento francês” mais do que de *French Theory*, a substituição do vocábulo de “filosofia” pelo de “teoria” nos parece fazer sentido plenamente, e ganhar sua razão de ser tanto política quanto epistemologicamente. O pensamento francês é tudo menos uno e indivisível: ele não é um movimento, dificilmente um aglomerado, mas uma série de obras eminentemente singulares que tiveram entre si relações agonísticas tão ferozes quanto fecundas. Gostaria de concluir citando um verso de Stéphane Mallarmé cuja leitura terá inspirado mais de um filósofo francês do século XX, a começar por Michel Foucault, Jacques Derrida e Jacques Lacan: “RIEN N’AURA EU LIEU QUE LE LIEU” [“Nada terá tido lugar, senão o lugar”] (MALLARMÉ, 1945, p. 474-475). Esse verso tirado do *Coup de dés [Lance de dados]*, impresso em maiúsculas, resume o acontecimento do pensamento francês, se há um, um acontecimento no futuro anterior de um ter-lugar no devir. O pensamento francês terá de fato dado lugar a uma série de disputas filosóficas mais ou menos abertas que terão assumido, na ocasião, as espécies paradigmáticas de uma *scène de lecture* - de uma cena crítica de interpretação em forma de lição de leitura.

BIBLIOGRAFIA

BADIOU, Alain. *De quoi Sarkozy est-il le nom?* Paris: Lignes, 2009.

CASSIN, Barbara et al., *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil, 2004.

CASSIN, Barbara. *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*. Tradução Apter, Emily, Lezra, Jacques, Wood, Michael, et al., Princeton: Princeton UP, 2014.

CUSSET, François. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: La découverte, 2005.

DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*, Paris: Gallimard, 1953.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*, Paris: Presses universitaires de France, 1965

DELEUZE, Gilles. À quoi reconnaît-on le structuralisme? in: CHÂTELET, François et al., *La Philosophie au XXe siècle*. Tome 4. Paris: Marabout, 1994. p. 293-329.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1967a.

DERRIDA, Jacques. Cogito et histoire de la folie. in: *L’Écriture et la différence*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967b. p. 51-97.

DERRIDA, Jacques. *Marges: de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

- DERRIDA, Jacques. Le facteur de la vérité, in: *La Carte postale*. Paris: Flammarion, 1980. p.441-524.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires – pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée, 1990a.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Paris: Galilée. 1990b.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- FABIANI, Jean-Louis. “Disputes, polémiques et controverses dans les mondes intellectuels. Vers une sociologie historique des formes de débat agonistique. Société d’études soréliennes, Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle, 1, n° 25, p. 45-50.
- FOUCAULT, Michel. Introduction. In: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris: Plon, 1961. p. i-xi.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Paris: Presses universitaires de France, 1963.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Folie à l’Âge Classique*. Paris: Gallimard, 1972a.
- FOUCAULT, Michel. Mon corps, ce papier, ce feu. In: *Dits et écrits: 1954-1975*. Paris, Gallimard, 2001. p. 1113-1136.
- FOUCAULT, Michel. *L’Archéologie du savoir*. Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Qu’est-ce que les Lumières? In: *Dits et écrits: 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2013. p. 1498-1506.
- GIRARD, René; DONATO, Eugenio; MACKSEY, Richard. *The Structuralist Controversy, The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1972.
- HORKHEIMER, Max. *Théorie traditionnelle et théorie critique*. Paris: Gallimard, 1996.
- KANT, Emmanuel. *Le Conflit des Facultés*. Trad. Jean Gibelin. Paris: Vrin, 1935.
- LACAN, Jacques. Séminaire sur La lettre volée, in: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. p.11-61.
- MALLARMÉ, Stéphane. Un Coup de dés, in: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. p. 457-477.
- MARX, Karl. *Les Thèses sur Feuerbach*. Paris: Presses universitaires de France, 1987.
- MARX, Karl. *Le Capital*. Livre I, sections I à IV, Paris: Flammarion, 2008.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *La Sainte Famille ou critique de la critique*. Paris, Éditions sociales, 1972.
- NANCY, Jean-Luc. Hegel. *L’inquiétude du négatif*. Paris: Hachette, 1997.

Bibliografia citada pela autora com edições encontradas em português:

- CASSIN, Barbara et al. *Dicionário dos intraduzíveis Um vocabulário das filosofias*. Volume um: Línguas. Tradução e organização Fernando Santoro e Luísa Buarque. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

- CHATELET, François. *História da Filosofia: Ideias e Doutrinas*, volume 8, O Século XX. São Paulo: Zahar Editora, 1973
- CUSSET, François. *Filosofia Francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia*. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. Editora Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *O Monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Tradução Fernanda Bernardo. Chão da Feira, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *O Cartão Postal: De Sócrates a Freud e Além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 7ª edição. Tradução Luis Felipe Baeta. Editora Forense Universitária, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura: na Idade Clássica*. 1ª edição. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2019
- KANT, Immanuel. *O Conflito das faculdades*. 1ª Edição. Trad. André Rodrigues Ferreira Peres. Petrópolis: Vozes, 2021.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Giambatista Vico ou o implícito de uma chamada à transculturalidade

Mulunda Bondo¹

Universidade de Kamina (RDC)

Tradução de

Ana Carolina de Freitas²

Brenda Bressan Thomé³

Mwewa Lumbwe⁴

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O encontro entre a África e o Ocidente deu origem a escritos dos mais diversos, estando dentre eles os de Giambatista Vico, que compreendem a problemática do campo da escrita. O personagem-escritor teoriza seu projeto do que deveria ser a nova escrita africana através de *mise en abyme*. No entanto, quando confrontado com os complexos etnocêntricos, esse romance nunca ficará pronto.

Palavras-chave: África, Cultura, Novo Romance, Scienza Nuova, Oralidade.

The implied call for transculturality

Mulunda Bondo

Kamina University (DRC)

Abstract translated by

Godfrey Kisela⁵

University of Central Lancashire

Abstract: The meeting between Africa and the West has triggered a wide variety of writings. Among them, Giambatista Vico who understands the problematic in the field of writing. The character-writer, through the *mise en abyme*, theorises his project of what should be the new African writing. Confronted with ethnocentric complexes, this novel will never see the light of day.

Keywords: Africa, Culture, New Novel, New Science, Orality.

¹ Nascido em 1953 em Lubudi (República Democrática do Congo – RDC), Mulunda Bondo é doutor em línguas e literaturas francesas, professor na Universidade de Kamina e diretor geral do Instituto Superior das Técnicas Médicas de Kamina. é também professor em várias instituições da RDC. Bondo Mulunda participou de alguns colóquios internacionais, tem textos publicados em diversas áreas (linguística, pragmática, semiologia e didática do francês). Dentro das últimas obras figura *De la brachylogie dans les proverbes du Kílúba Contribution de la pragmatique à la parémiologie*, publicada pela editora Edilivre em 2019. E-mail: mulunda.bondo1@gmail.com.

² Doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: anacarolzen9@gmail.com.

³ Doutoranda em Estudos da Tradução, bolsista CAPES (PGET/UFSC). E-mail: brenthome@gmail.com.

⁴ Doutoranda em Estudos da Tradução e bolsista CAPES (PGET/UFSC). E-mail: mwewaster@gmail.com.

⁵ BA Hons, PGCE (University of Central Lancashire). E-mail: gkissella@gmail.com.

Introdução

Uma leitura atenta de Giambatista Vico revela que a isotopia da África atravessa todo esse texto de Ngal Mbwil a Mpaang (doravante chamado de Ngal), fazendo assim do continente africano o tema central do conto. No entanto, através do enredo, essa África mostra uma tripla face. Qual mensagem o autor quis passar com essas três Áfricas? Essa é a preocupação central da nossa reflexão. De fato, por meio do seu projeto conceitual de escrita de um verdadeiro novo romance africano, Ngal não teria destacado implicitamente os avatares de um conflito cultural implacável? Se sim, qual saída ele propõe? Tentamos responder essas questões por meio das duas grandes articulações de nosso texto: A África de Ngal e o chamado à transculturalidade. Esta última deve ser entendida como o resultado da interculturalidade que, por sua vez, é um processo dos contatos, das trocas, das interferências e dos entrelaçamentos entre várias culturas que, no final das contas, deveriam se fundir em uma nova. Nesse caso, chegaríamos a um universo transcultural. Para revelar a mensagem real do autor, imaginamos nosso estudo através de uma abordagem imanente, primeiramente construindo o tema da tripla imagem da África graças aos semas isótopos e depois identificando a mensagem final do texto por meio da interpretação semiótica e pragmática dos dados do texto.

1. A África na obra de Giambatista Vico

a) Introdução

A África como tema principal de Giambatista Vico (doravante chamado de Giambatista) é uma construção que procede da leitura, da interpretação. Para melhor compreendê-la através desse conto, nos pareceu útil partir da evolução psicológica do personagem principal. De fato, Jean Michel Adam (2013) determina 6 condições de definição do conto, sendo a 3ª o fato de que o personagem deve passar por transformações ao longo da trama. Então, é através da evolução na concepção da África por Giambatista Vico, o personagem-escritor, que descobrimos as três imagens do continente negro descritas acima.

b) A África, uma densa escuridão

A problemática do encontro da África com o Ocidente deu lugar a uma abundante literatura que vai para todas as direções. Abordando a questão desse encontro sob o prisma da produção romanesca, Ngal pintou a África nessa obra primeiramente como um continente em atraso, do que não tem nada para acrescentar ao mundo. E como Samba

Diallo, da *Aventure Ambigue* (CHEIKH AMIDOU KANE, 2002), seu personagem principal encontrou-se em uma situação sem saída. No entanto, diferentemente do primeiro, o último sentiu a esterilidade de seu continente em uma determinada área, a da escrita. Não se tratavam mais dos problemas socioeconômicos, mas da produção de um “novo romance africano” que impunha definitivamente os escritores negros como referências no mundo. Dois anos depois da tentativa de Giambatista, nenhuma frase foi escrita. A África é estéril, ela não pode inspirar nada aos seus filhos. Em um monólogo interior que serve de abertura para o conto, o personagem-escritor o diz da mais bela maneira quando se pergunta por que ele e seus pares estão presos em um “círculo infernal”, do qual não podem sair para desenvolver seus talentos de escritor. Algumas linhas depois, ele volta a esse assunto e dá certos motivos para a origem dessa crise. De fato, ele se inquieta:

Por que este círculo infernal no qual nós, escritores negros, estamos encurralados? (...) O Romance começado há 2 anos não avança; as ideias se travam. Eles não têm público. Suas massas são analfabetas. Se eles escrevem é apenas para reviver um passado longínquo com o título pomposo de ‘idade de ouro’. Afirmção de uma identidade ainda desconhecida. Os que tentam fugir disso espalham chavões destinados ao consumo dos parisienses atrasados (NGAL MBWIL A MPANG , 1975, p. 5).

Desta vez o monólogo é mais explícito sobre as causas da fraqueza dessa África enquanto inspiração para as *Belles-lettres*. Apoiando-se em um segundo ponto de vista, no quadro de uma polifonia fraca, ele faz um “locutor representado” falar (DUCROT, OSWALD, 1980, p. 204), que se exprime através dele e que assume o seu ponto de vista. Paralelamente, agindo em sincretismo, segundo Rabatel (1998), os dois locutores e os seus respectivos enunciadores explicam o fracasso do personagem-escritor primeiramente por uma falta gritante de leitores, tendo ouvido que as massas africanas são analfabetas, e depois por uma pobreza da visão de mundo na África, que estaria presa em um passado mítico e que não teria outra coisa para vender senão as lendas e os contos maravilhosos. Estes últimos condenariam o surgimento de qualquer projeto literário de respeito a ser um lugar-comum desinteressante.

Essa passagem nos remete ao pensamento de Jakobson, atualizado por Philippe Verhaegem (2010, p. 93), e destaca a modéstia, até mesmo a ausência, das funções conotativas e referenciais que fundariam a escrita enquanto discurso. Mesmo se o locutor ainda tivesse vontade de produzir alguma mensagem, ainda assim ele estaria “preso neste círculo infernal” por falta de um coautor. Em suma, como a África que não é nada mais do que “Magia. Touradas. Canibalismo. Fantástico. Surpresa. Trai-

ção.” (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 11) poderia inspirar uma carreira de sucesso na área da escrita?

O personagem-escritor encontra-se desamparado, realmente encerrado em um círculo sem saída. Tal concepção de literatura vai ao encontro do que diz Bakhtin quando fala da polifonia autoral e sustenta que o ato da criação literária encontra-se na exotropia. Fica bastante claro para Bakhtin, conforme retomado por Laurent Perrin (2006, p. 6) que: “O momento inicial de minha atividade estética consiste em me identificar com outro, eu devo passar pelo que ele passou, me colocar em seu lugar, coincidir com ele e (...) depois de ter me identificado com ele, é necessário voltar a mim mesmo, retomar o lugar fora daquele que sofre”.

Isso explica que por causa da ausência de um público consumidor com quem construir o texto o autor vegeta durante dois anos. A África não lhe oferece nenhuma saída para esse dilema entre a vontade de escrever e o círculo no qual ele se encontra duplamente preso. Também pode-se dizer em um outro monólogo: “Sempre acreditei que a escrita trazia uma singular resposta à existência, sempre a enxerguei como um instrumento de liberação, a solução dos meus problemas. A porta desse reino que libera, liberta, me parece definitivamente fechada, maldito seja este círculo infernal paralisante (...)” (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 6).

Assim é a primeira face da África de Vico, um buraco negro que enclausura todo projeto de escrita pela falta de recursos inspiradores e, sobretudo, de leitores e até mesmo de críticas que impulsionem as funções emotivas ou expressivas. Em um outro texto a esse respeito, nós dissemos que toda criação literária é uma “ida e volta” entre o autor e seu leitor, entre “ipseidade e estrangeirice” (MULUNDA, 2017, p. 20).

Então é normal que sem leitor não possa haver romance apesar de existir um projeto conceitual comprovado. Nesse contexto, o leitor se torna coautor e Giambattista é consciente quando diz que a escrita é ‘sair de nós mesmos e ir em direção aos outros’. No entanto, essa alteridade lhe falta, o que o conduz a andar em círculos durante dois bons anos. Então a África, nesse sentido, não é mais do que uma densa escuridão, como a qualifica um dos sábios reunidos para acolher o autor-personagem em um clube de Roma. Ele diz: ‘(...) um sol que recua todos os dias ante os limites da obscuridade densa que cobre o continente negro brilha entre nós e esclarece cada um dos membros (...)’ (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p.15).

A primeira África de Ngal é aqui assimilada, por metonímia, a uma escuridão apocalíptica que a cobre inteiramente. Em seu ensino das relações triádicas dos signos, Peirce fala de uma semiose ilimitada, na medida onde cada componente desencadeia um

processo semiótico. Isso faz com que a escuridão que representa a África seja entendida, por meio da tricotomia de Deledall (1978), como um subsigno 1, 2 e 3 da dimensão do representâmen (signo), do objeto, do interpretante. Os dois primeiros níveis nos interessam aqui. De fato, a escuridão como subsigno 1 da dimensão do representâmen remete à negatividade e ao vazio que compõem o continente. Diz-se que esse signo é um qualisigno, pois a África definir-se-ia por um desespero inerente à sua própria existência. Partindo do ponto de vista do objeto ele é um subsigno 3, isso é, que não pode ser nem um ícone nem uma pista, mas um símbolo. Desse modo, a escuridão ganha significado por substituição. A África torna-se ela mesma uma escuridão. Ela não a contém, ela é a escuridão. Essa África obscura acaba revoltando Giambatista assim como aconteceu com Oumar Taye (OUSMANE, 1957), um dos heróis da literatura anticolonial. Ele decide deixar o continente negro porque a África não lhe inspira nenhuma possibilidade de florescimento literário, de modo que ele decide distanciar-se e encontrar a iluminação⁶ fora. Particularmente, ele diz respondendo ao seu discípulo: “Mas atenção! Nada de ambiguidade! Eu sou da raça que não pode ser comparada aos africanos comuns. Nós só temos em comum o lado biológico. Meu lugar seria em Paris, em Genebra. Foi um acidente da história que me fez nascer na África” (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p.9).

O personagem-escritor “coloca em destaque” os avatares de um multiculturalismo à maneira de Herder (apud BOSSE, 2014), que considera as culturas como conjuntos de valores divididos e fechados em si mesmos, como ilhas isoladas que não podem encontrar-se, tocar-se. É assim que, saindo de seu mundo, ele vai procurar inspiração em outra cultura, onde ao menos ele acredita que irá encontrar o leitor e temas múltiplos suscetíveis de fecundar seu talento para ser o melhor escritor africano, como sempre sonhara. Mas, como Samba Diallo e os outros anti-heróis dessa veia literária, Giambatista não demora para desencantar-se. O Ocidente não lhe traz nada, e então a África aparece-lhe sob um novo olhar. Infelizmente, esse multiculturalismo faz do personagem um homem dividido entre dois mundos, em constante conflito sem solução por não ser possível conciliar os valores de ambos. A única solução consiste em deixar um pelo outro, abandonar os valores julgados ultrapassados e adotar os valores modernos, caminho esse que se revelou catastrófico para Giambatista.

c) A África que inspira o Novo Romance

Como os protagonistas de autores como Sembene Ousmane, Cheikh Amidou Kane e Nanga Bernard (1989), Giambatista percebe o fracasso de sua abordagem. Não somen-

⁶ No sentido “iluminista”, de ilustrar-se. Faz referência ao jogo de palavras com a oposição entre escuridão e iluminação.

te seus sonhos não poderão realizar-se, mas também, e sobretudo, nada pode tocar suas emoções em uma cultura onde ele é definitivamente estrangeiro. Para dar a impressão de que está progredindo, ele vê-se obrigado a trapacear plagiando e cometendo outros erros parecidos. Ele então tira disso uma notoriedade fictícia, a qual descreve nestes termos:

Que talento polivalente? Que talento pluridimensional? Vejo reações em todos os rostos quando passo. [...] Vejo homens se afastando quando passo, curvando suas cabeças em sinal de veneração “O sábio está passando. Ele não fala muito. Ele é sentencioso.” Seco. Sóbrio em suas palavras. Tem a cabeça ligeiramente inclinada? Os cabelos não estão muito bem penteados. Meus escritos impressionam. A chave. As referências. A Enciclopédia Britânica deu resultado. O proceder de maneira genial. As obras citadas, mas nunca lidas. Os resumos da revista Cultura e Desenvolvimento, instrumento precioso da mistificação (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 36-37).

Valendo-se mais uma vez de um locutor dóxico representado, ele prejudica esse sucesso devido à mistificação, ao plágio e a trapaça. Essa fictícia notoriedade que, de fato, é a expressão manifesta do fracasso de seu projeto, não convence a ele mesmo. Graças a um enunciador do qual não assume o ponto de vista, ele derrama então o que Rabatel (1998, p. 86) chama de “subenunciação”, postura que permite assumir, no mínimo, o ponto de vista de um enunciador. Ele está ciente disso e o reconhece explicitamente nestas palavras explícitas:

As traduções! Isso vai fazer crescer a lista de minhas publicações. Uma só falsa anotação: o romance patina. As poucas linhas já escritas não parecem fazer jus à minha genialidade. [...] Discurso interno obsessivo diluído em uma mistura indescritível de tempo e de confusão de perspectivas. A pontuação? Não tem nada a dizer. O fracasso parece aparecer no horizonte (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 37-38).

Por meio de alguns enunciados sobre a “negação polêmica”, ele deixa subentendido um “Ser de discurso” (NOLKE HOLSEN et al., 2004) que teria um ponto de vista positivo sobre seu projeto, ponto do qual ele se distancia pois, diz ele, o fracasso desponta no horizonte. Como o velho Meka, de Ferdinand Oyono, ele percebe o tamanho de sua loucura. Assim, ele decide voltar atrás.

Giambatista faz essa volta às origens na forma de uma reconversão de superfície, após ter entendido que seria impossível produzir um romance de notoriedade mundial sem a contribuição desta África redescoberta em seus reais esplendores. É lógico que, reagindo ao seu discípulo Niaiseux, ele gritou:

[...] E como por passe de mágica, você me coloca na pista. A magia, filha da bruxaria! Esta maneira de dizer que é um discurso próprio das sociedades primitivas, como lembra R. Firth. Instância onde se manifesta o social reprimido, discursos ideológicos, a bruxaria, lugar onde as oposições escondidas e as contradições latentes são restituídas. Este discurso, eu preciso domá-lo. Qualquer que seja o preço. [...] somente o discurso interior para a África poderá liberar o meu, acorrentado por uma daquelas falácias cuja arte apenas os ocidentais dominam. Existe uma vida subterrânea dentro de nós. O freudismo a ensinou aos ocidentais; os primitivos nunca a ignoraram... (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 9).

Esta África ontem inútil, incapaz de inspirar um escritor, foi a única capaz de libertar o discurso de Giambatista. Se o Ocidente aprendeu a vida subterrânea que rege a dos indivíduos e das sociedades com Freud, a África não tinha que aprendê-la, pois nunca a tinha ignorado. O continente africano parece a única sociedade cujos valores são capazes de enobrecer o mundo, e seu discurso o único suscetível de traduzir em harmonia oposições que são a base de toda criação literária. Giambatista entendeu isso e não seu rosto. Ele deve reconquistá-la a tudo custo. Inspirando-se em seu quase homônimo, Giambattista Vico, o napolitano, decide colocar de pé uma “Scienza nuova” graças a qual ele se empenha em enobrecer o ideal surrealista.

O conto passa a ser então uma verdadeira “metacrítica” (SEMUIJANCA, 1997, p. 167) dentro da qual o novo romance africano define-se escrevendo, ou melhor, escreve-se se descrevendo. Os valores culturais africanos há muito tempo pisados devem ser recuperados e usados. A seguir, ele refaz claramente sua caminhada:

[...] |Precisamos –redescobri-lo. O espaço acústico, especificamente o audiovisual. O espaço do contista! Quanta riqueza indefinida! Quanta liberdade na evolução do conto! Nenhuma rigidez parecida com a do romance! Verdadeiro círculo infernal! O espaço romanesco! Sonho com um romance sobre o modelo de conto. Um romance onde a oposição entre diacronia e sincronia estão desaparecendo: onde coexistem elementos de idades diferentes. Um universo cinético que faz nascer uma ordem e se faz nascer dela. Esta fecundação do romance pela oralidade que há dois anos estou me esforçando para realizar (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 10).

A reviravolta é (aparentemente) total e completa. No seu discurso, não se trata mais da África, “círculo infernal”, recentemente condenada. A oralidade africana passa a ser o ponto de partida da revolução da escrita romanesca. Aqui deveria entrar em cena a “destemporalização” do fazer literário, expressão pertinente na modernidade que alia diacronia e sincronia, presente e futuro, escritura e oralidade. Não é mais em Roma, em

Paris e em Genebra que se tem que procurar a panaceia, mas no conto africano graças à “Scienza nuova”, como ele confirma a seguir:

Precisaria de uma “Scienza nuova” para redescobrir estes poderes espirituais que o universo tecnológico perdeu e que as sociedades orais, casualmente chamadas de primitivas, preservaram. Poder e faculdade de decifrar as linguagens escondidas nas profundidades do simbolismo, de criptografar as intenções maliciosas do inimigo. Os segredos descobertos constituíam grandes epifanias do divino sob os véus dos ambientes: área essencial do vidente (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 9).

Este romance inspirado pela oralidade, pela bruxaria, pelo vidente, resumidamente, da cosmogonia africana, viria da “literatura gestual”. A ousadia e a temeridade do negócio são descritas em termos bem claros e laudatórios. De fato, para o personagem-escritor “Um conto não é o que [se pensa]. Ele não está fora do contista. Ele é ao mesmo tempo o espaço cênico; o ator, o público; o conto. Um romancista que utilizaria todos esses elementos! (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 12).

Isso justifica que o conto aqui estudado seja de uma verdadeira intermedialidade. Considerado como tal (como um conto) pelo editor, ele é apresentado sob uma forma onde o narrador como locutor axiomático é quase inexistente. A diegese é assumida pelos diálogos entre personagens, principalmente através de seus monólogos interiores. A apresentação do conjunto simula assim a escrita filmica e o conto através dos quais a palavra circula alegremente entre os intervenientes sem o regulador que é o narrador.

É por isso que, para colocar sua teoria em prática, o personagem-escritor concebe: “[...] uma literatura que faça participar [o público] na redação do texto [...] O relacionamento entre o escritor e seu público seriam melhorados. A fórmula criaria um sentimento de participação, de dupla corrente. O ‘Senhor-tudo-mundo’, ao invés de ser receptor de ideias, de valores, seria seu criador. A ideia é genial” (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 54). Ele pensa que somente nessas condições é possível produzir um novo romance realmente africano, escrito pelos africanos, para os africanos e sobre os africanos, pois “tal se vive, tal se escreve”. Assim, ele quer fazer desaparecer “a dicotomia autor-público” graças às virtudes africanas.

Essa segunda África opõe-se à primeira, cujo único mérito era a ausência de luz espiritual, a secura da visão do mundo e a pobreza do entusiasmo. A segunda ganhou o coração de Giambatista e superou suas expectativas. Também ele diz:

Apesar do rolo compressor da colonização, da ciência e da técnica ocidental, as vozes africanas têm ainda hoje muito mais poder para alimentar nossos sonhos, nossas paixões.

Carregadas de uma presença obsessiva, elas abalam até mesmo os espíritos mais lúcidos de nosso tempo. Deve-se apagar esses personagens de mitos, de lendas, seus gritos, seus choros e seus risos que, para o homem moderno, são como uma infância renovada. Eles vêm nos tirar da nossa solidão; nos colocam em uma rede de troca, de comunicação com o universo (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 45).

Não é mais a África cercada por seu passado, mas uma África que fecunda o universo moderno e cujos raios tentaculares fazem renascer o mundo. O personagem-escritor celebra os valores dessa África redescoberta e quer aproveitar a oportunidade literária implicando os habitantes na produção desse novo romance realmente africano. Infelizmente, essa reviravolta não tirou as oposições e o binarismo que colocam frente à frente um mundo ocidental congelado, empobrecido pelos diferentes sofismas, e um mundo africano capaz de alimentar paixões.

Definitivamente ancorado na primeira, ele quer unicamente servir-se da segunda para seduzir seus admiradores. Ele não vê de jeito nenhum a possibilidade de conciliação entre os dois mundos, sendo a postura que ele toma apenas uma máscara que ele não esconde: “Recurso não é assimilação” – diz ele. Ele justifica esse caminho pelos seus modelos. Ele diz notadamente: “Picasso, Juan Gris, Liptchisz se cercavam de máscaras negras unicamente com o objetivo de definir suas intenções estéticas [...] Um meio é um meio” (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 90).

Como dizíamos anteriormente, sua volta para África não é nem sincera nem honesta. A única verdade é que ele reconhece os valores fundamentais desta última, mas não pode se separar de seu novo humanismo, conforme ele diz na mesma página: “Sou da raça que não se assemelha aos escritores africanos comuns. Meu lugar seria em Paris, em Genebra...”. A África não aceita essa malícia, esse pecado de considerá-la como um simples reservatório de valores a explorar a proveito do romance ocidental. Ela termina por fazer com que essa tentativa seja um fracasso.

d) A África conservadora e protecionista

Quando o personagem-escritor aproxima-se dos africanos para implicá-los em seu projeto, duas reações nascem. Primeiro, os entrevistados recusam-se a colaborar, pois acreditam que o homem tinha perdido a razão. Em seguida, os guardiões dos conventos da cultura africana decidem prendê-lo e julgá-lo por traição. Os argumentos de ambos no decorrer do processo desvendam uma África diferente das duas primeiras. Ela é taxativa e compromete-se com seus valores, que não quer dividir com nenhuma outra cultura do mundo.

Nacionalista cultural ao extremo, essa África impõe-se, fecha-se e não perdoa nenhum desvio nesse quesito. Um de seus representantes o diz assim de uma maneira mais bela:

Não achem, cães sujos, que vamos cair na armadilha que consagra os traidores mártires. Mártires de quê? Tu, da tolice. O outro, de seu orgulho. Explorar os seus para servir o estrangeiro! Ousar se dirigir aos ancestrais sem voltar para trás diante de nenhuma celebração tradicional para alegrar o branco. Taxar nossas cerimônias de ritos selvagens e explorá-las para fins mercantis! Pisar em toda sabedoria ancestral! Tratá-la como fetichismo! Crimes irremediáveis! Entende! O filho que renega sua mãe não tem direito a nenhum olhar de piedade. Nós fomos corajosos à noite, durante o dia [...] (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 75).

Esse trecho apresenta a imagem dessa África protecionista, orgulhosa e ciumenta de seus valores, que não aceita que eles sejam usados sob nenhum pretexto. Por todas essas razões, o personagem-escritor e seu discípulo Niaiseux são condenados a vagar, sendo acusados de terem desejado abrir o espaço africano para “viver nele somente com os brancos”. A última sessão de seu julgamento traduz suficientemente a importância que a África dá à sua visão do mundo. De fato, o presidente da sessão, dirigindo-se a seus colegas, grita:

[...] De fato, alguns achariam este processo pouco insólito. No mundo que se diz “livre”, de fato, algo assim não existe. Um processo com base no delito cultural! Inconcebível! Não é a invenção do nosso continente estar compartimentalizações da realidade: fator político, fator econômico, fator cultural, fator religioso etc. (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 93)

O fato de Giambatista ter tentado usado a cultura africana para escrever um romance africano é considerado como um sacrilégio, pois dessacralizaria as coisas sagradas. O desconcertante complexo do etnocentrismo foi a base dos recursos que ele precisava, mas também o condenou a ir de convento em convento, esses altos lugares de cultura, para renascer dentro dela.

Na forma de Samba Diallo, Giambatista tornou-se anti-herói. Se o primeiro foi morto por um louco, este foi condenado à rejeição pela cultura africana. Ele e seu discípulo tornaram-se “cobaias da morte da esperança!”. Ele mesmo acrescenta: “O cavaleiro da Idade Média circulava procurando aventuras, ‘coisas espirituais’. Nós, somos os Galaad sem Graal. O humano que poderia conquistar as coisas mais maravilhosas morreu. Nossa aventura tornou-se somente um romance do sacramento da negação” (NGAL MBWIL A MPAANG, 1975, p. 113).

2. O implícito de um chamado à transculturalidade

Apesar de seu caráter notoriamente epidíctico, esse texto é na verdade um ato de fala. Como ensina a Nova retórica, as palavras são incapazes de descrever os mundos. Assim, todos traduzem a partir de um ponto de vista, e manipulam as opiniões. Não foi isso que levou os filósofos da linguagem, principalmente Austin (1970) e Searle (1982), a considerar os enunciados como “atos de fala”?

A esse respeito, a análise pragmática do texto ensina que o texto deve ser considerado, segundo Jean Michel Adam (2002, p. 572), como: “sequência geralmente organizada linearmente (que) possui a particularidade de constituir uma totalidade na qual elementos de diferentes níveis de complexidade mantêm uma relação de interdependência uns com os outros.” Portanto, encarar a narrativa em estudo como um todo é também um ato de linguagem com um valor ilocucionário que é preciso trazer à tona. Nesse caso, qual será esse valor?

Essa pergunta convida a uma leitura profunda do texto. De fato, como já dissemos, o valor aparente desse texto o torna um discurso epidíctico ao elogiar ou desacreditar uma ou outra das culturas nele presentes, constatando-se rapidamente que o autor não quer impor nenhuma delas. Na verdade, as três Áfricas descritas no texto mostram-se obstáculos à realização do projeto da narrativa. De modo explícito, o autor não diz em lugar nenhum o que seria melhor fazer, de modo que ele mergulha o leitor no que Searle chama de “ato de fala indireto”.

Segundo Searle, “Os problemas que os atos de fala indiretos causam estão em como é possível que o locutor diga alguma coisa, querendo dizê-la, mas também querendo dizer outra coisa.” (1982, p. 72). Como resultado, o ouvinte entende o ato de fala da seguinte forma: “ele ouve a frase que foi dita e entende outra coisa”. Assim, nós entramos de cabeça no implícito, como ensina Kerbrat-Orecchioni (1986), não distinguindo, por motivos de espaço, o não-dito do pressuposto, como ela faz. Nós notamos, ao menos, que o silêncio do texto sobre a atitude que o destinatário deve adotar é em si um “signo” que merece ser aprofundado, pois revelar é ao mesmo tempo propor. Essa é a principal característica que distingue os textos literários dos outros gêneros.

Jean Larmat Rabelais (1973, p. 63) enfatiza isso com justiça quando escreve que: “Assim é o livro: não é preciso tomá-lo pelo sentido literal, mas procurar o pensamento escondido do autor”. Isso resulta que considerar o texto aqui estudado como um ato de fala indireto é justamente postular que há uma mensagem escondida que deve ser descoberta. A esse respeito, nosso entendimento vai ao encontro do pensamento de Piégay-

-Gros Nathalie (2004) que pensa que “Na sua obra, o autor de um texto literário não diz tudo, deixando muito lugar para o implícito e é o leitor quem deve fazer o trabalho, mais ou menos consciente, de compreender o texto em profundidade”.

Cabe a nós enquanto leitores descobrir essa mensagem, ou melhor, esse ato de fala que se esconde por trás de uma aparente força assertiva. Nessa perspectiva, considerando o texto como um signo, nos referimos à abordagem proposta por Charles Morris (1946), que através da semiose ilimitada de Peirce, instituiu três níveis de análise semiótica: a semântica, a sintática e a pragmática, interessando-nos esta última em particular. Segundo ele, a análise pragmática é aquela em que o signo é considerado na relação aos seus usuários, de modo que devemos determinar primeiro os usuários do texto estudado e tomá-los como um signo.

Na verdade, segundo Peirce, tudo é signo, até mesmo a narrativa estudada. Para isso, deve ter um representâmen (signo), um objeto e um interpretante. De fato, como ensina Morris, quem são os usuários? Quem fala e para quem se fala? Sem entrar na polêmica dos narratólogos sobre noções como o autor, o narrador, o leitor e o destinatário, digamos simplesmente que o texto é o feito de um autor, Ngal, que será seu locutor axiomático. Mas, inspirando-nos em Bakhtin, podemos dizer que esse autor não é o único a se expressar, pois todo texto, todo discurso, é o produto de um dialogismo construtivo.

Isso quer dizer que atrás do autor esconde-se uma consciência coletiva que pode ser um “locutor dóxico”. Esse locutor, cujo discurso e ponto de vista Ngal assume, dirige-se também a um coenunciador coletivo representado pelos cidadãos do mundo que pertencem a duas culturas: ocidental e africana. Esses coenunciadores são muitas vezes considerados mais pelo ponto de vista de suas culturas do que por sua natureza biológica, o que faz com que Giambatista e Niaiseux sejam ocidentais enquanto que alguns colaboradores de origem ocidental são, aqui, africanos.

Por meio dos avatares das três Áfricas, o locutor axiomático fixa a ilusão de que elas constituem o todo. Nenhuma das três atitudes leva ao sucesso, mas por trás desse ponto de vista esconde-se um outro, oposto. Para melhor ilustrar, destaquemos que o locutor critica o multiculturalismo que pressupõe um conflito entre duas entidades culturais fixas, representadas aqui pela primeira e última Áfricas. De fato, como já demonstramos, na sua postura de africano ocidentalizado, Giambatista só consegue ver a escuridão da cultura na sua frente, do mesmo modo que os africanos fecham-se totalmente a uma cultura que consideram erodida e depravada. Naturalmente, um conflito implacável se instala entre os dois, no qual ser uma pessoa instruída é a condenação do personagem-escritor. A interculturalidade como contato de culturas é encarnada aqui pela segunda África, que

prevê a possibilidade de um enriquecimento mútuo entre os dois mundos. Pouco importa a honestidade ou desonestidade de suas convicções, Giambatista tem como objetivo enriquecer sua cultura ocidental por elementos do outro mundo, sendo os dois universos considerados fixos e irreconciliáveis.

O fato de não ter militado por nenhuma de suas convicções significa que ele rejeita todas elas no final. Parece-nos que o autor convida os destinatários implicitamente não apenas para que se aceitem mutuamente, mas para que compreendam que nenhuma cultura é uma “ilha” fixa e homogênea, sendo, na verdade, de um dinamismo e fluidez que se perdem com o isolamento. Em resumo, não se pode falar de uma cultura ocidental ou africana homogênea, pois todos os teóricos são da opinião que existem muitas práticas culturais em cada uma dessas culturas. O locutor dóxico convida os envolvidos a abrirem-se uns aos outros a fim de construir uma cultura universal que não será mais ocidental nem africana, mas aquela que cada um reconhecerá como a sua. O intérprete traduzir-se-ia por um enunciado do tipo: “Construam uma cultura comum e dinâmica a partir de suas práticas culturais respectivas.” Claro que como um macroato de fala a obra expressa, além do conteúdo proposicional e apesar do seu valor ilocutório assertivo, uma força ilocutória “diretiva” ao ser um conselho, uma orientação que incentiva a adotar novas atitudes culturais para construir um mundo verdadeiramente globalizado. O texto na sua totalidade torna-se, de acordo com Kerbrat-Oreccioni, “um tropo ilocucionário”.

Conclusão

Por meio de sua narrativa, Ngal aborda a questão sempre presente dos conflitos culturais entre a África e o Ocidente, levantando essa problemática por meio da possibilidade de uma escrita de romance pura e autenticamente africana. Giambatista, o personagem-escritor desafricanizado e ocidentalizado, não consegue produzir esse romance por causa de diversos complexos. Por meio desse projeto, constroem-se duas imagens diferentes da África. A primeira, culturalmente pobre, não é capaz de inspirar um escritor pois é desprovida de recursos humanos e culturais relevantes. A segunda, simples reservatório de valores culturais, deve ser explorada para compensar os sofismos e outras fraquezas do mundo ocidental, o que fere a suscetibilidade dos africanos. Esses africanos, que de tão imbuídos como os ocidentais, apresentam uma África fechada em si mesma e que não aceita nenhuma ligação cultural com o outro mundo.

Desde o começo, nenhuma atitude permite que Giambatista realize seu sonho, de modo que o romance planejado jamais será feito. Uma análise pragmática sucinta do texto

nos permitiu ver no fracasso da abordagem do personagem-escritor um aviso para não tentar fazer o mesmo, já que como as mesmas causas produzem os mesmos efeitos, seguir esse exemplo levaria o mundo a situações de perambulação infinita. Todos devem compreender que a cultura é de um dinamismo que precisa de abertura para que se construa constantemente, e que também é feita de todos os encontros, de modo a se obter uma cultura que seja universal, mesmo se as diferenças menores subsistirem sempre na prática. O texto constitui um chamado implícito à transculturalidade pois cada cultura deve ir na direção da outra e aceitar entrar em simbiose para que sua maneira de produzir seja universal.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Jean-Michel. *Le récit*. Paris: Puf, 2013.
- ADAM, Jean-Michel. Article « Texte ». In: CHARAUDAU, Patrick ; MAINGUENAU Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.
- BAKHTIN, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- BONDO MULUNDA, Nicodème. *De la polyphonie dans le roman de Sony Labou Tansi: Contribution de la pragmatique à l'intelligence d'un texte littéraire*. Kamina: Presses Universitaires, 2017.
- BOSSE, Anke. Interculturalité – transculturalité. In: *Fifth International Comparative Literature Conference: Parallel and Intersecting Themes in Literatures of Occident and Orient*, 5., 2014, Tbilisi. Interculturalité – transculturalité. Namur: Université de Namur, 2014. p. 1-13. Disponível em: https://pure.unamur.be/ws/portalfiles/portal/12226885/Anke_Bosse_Interculturalit_Transculturalit_.pdf. Acesso em: 23 mar. 2020.
- Cahier de langue et de littérature, n° 92.
- COLLOT, Michel. Le thème selon la critique thématique. *Communications*, [S.L.], v. 47, n. 1, p. 79-91, 1988. PERSEE Program. <http://dx.doi.org/10.3406/comm.1988.1707>.
- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris: Herman, 1980.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Le processus interprétatif, Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*. Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur, 1990.
- HÉBERT, Louis (org.). *Introduction à la sémiotique*. 2018. Disponível em: <http://www.signosemio.com/introduction-semiotique.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2020.
- KANE, Cheikh Amidou. *L'Aventure ambiguë*. Paris: Julliard, 2002.
- KERBRAT-ORRECHIONI, Catherine. *L'Implicite*. Paris: Armand Colin, 1986.
- LARMAT, Jean. *Rabelais: connaissance des lettres*. Paris: Hatier, 1973.
- MORRIS, Charles Willian. *The signs: languages and behavior*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1946.
- NANGA, Bernard. *Trahison de Marianne*. Paris: Nouvelles Editions Africaines, 1984.
- NGAL MBWIL A MPANG, Georges. *Giambatista Vico ou viol du discours africain*. Lubumbashi: Alpha-Omega, 1975.

NØLKE, Henning; FLØTTUM, Kjersti; NORÉN, Coco. (ed.). ScaPoLine: la théorie scandinave de polyphonie linguistique. Paris: Kimé, 2004.

PIEGAY-GROS, Nathalie. La réécriture: quelle référence au texte et à la réalité?. La Nouvelle Revue Pédagogique, Paris, v. 1, n. 10, p. 9-17, 01 jun. 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. Ecrits sur le signe. Paris: Seuil, 1978. Textes rassemblés par Gérard Deledalle.

PERRIN, Laurent. La polyphonie linguistique. In : Langue française, Paris, v 4, p. 3-9, 01 abr. 2009.

RABATEL, Alain. La construction textuelle du point de vue. Lausanne: Délachaux, 1998.

RICOEUR, Paul. Temps et Récit: Tome II. Paris: Seuil, 1991.

SEMBENE, Ousmane. O pays mon beau peuple. Paris: Harmattan, 1957.

SEMUJANCA, Josias. Écriture romanesque et discours métacritique dans Giambatista Vico de Mbwil a Mang Ngal. Analyses, [S.L.], v. 30, n. 1, p. 167-178, 12 abr. 2005. Consortium Erudit. <http://dx.doi.org/10.7202/501196ar>.

“Il tacco a coda”: como não se desequilibrar com seus sapatos altos¹

Silvia Tallarida²

Tradução de

Giulia Henriques Gomes Motta³

Ana Carolina de Freitas⁴

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este artigo conta a experiência da tradutora francófona Silvia Tallarida ao executar um trabalho de tradução que exigiu muitas pesquisas e muita reflexão em um curto prazo. Silvia Tallarida narra suas descobertas no universo da alta costura italiana ao mesmo tempo em que comenta alguns desafios que enfrenta em seu ofício. Os curtos prazos para a entrega de um trabalho, o cansaço, a falta de colegas disponíveis para dividir dúvidas e a falta de familiaridade com o léxico de artigos de luxo são alguns dos pontos abordados pela tradutora.

Palavras-chave: tradução, italiano-francês, moda italiana.

“Il tacco à coda”: *how to keep your balance on your high heels.*

Abstract: Silvia Tallarido’s article is about a document she received on a friday evening and its deadline. Originally in italian the document needed to be translated into french. As it was for an Italian luxury fashion house, she accepted the job, since she had been translating documents related to other subjects during that week. The document mentioned shoes and bags from the fashion house’s next collection, which made her watch many videos on this subject in order to complete the translation. She enjoys that kind of experience, even though she had to do all of it on her own, as it was the weekend and her colleagues weren’t available to help. Finally, she suggests that one should read the document to be translated before taking the job. Besides that, she wonders if it’s worth working for translation agencies on such short notice and for not much reasonable fees. She questions if it wouldn’t be better for translators to wait for their own clients to reach them, instead of depending on agencies.

Keywords: Translation - italian-french - italian luxury fashion house - agencies.

¹ « « Il tacco a coda » : comment ne pas perdre pied avec ses talons », Traduire [En ligne], 235 | 2016, publicado em 1º de dezembro de 2018, consultado em 14 de setembro de 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/traduire/846>; DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.846>. Artigo publicado na revista “Traduire” nº 235 e traduzido com a gentil autorização da autora.

² Tradutora francófona freelancer de italiano e do inglês especialista nas áreas jurídica e técnica, é formada em comércio internacional e em língua italiana. De cultura dupla franco-italiana, tem o francês como língua materna. Suas competências vêm de sua formação linguística e técnica, além de uma longa experiência na área comercial e enquanto encarregada de administração de vendas para exportação em empresas industriais. Essa outrora professora de italiano criou a *Giuritec Traduzioni* em 2014 e possui o status de empreendedora junto a uma cooperativa. E-mail: giuritec.traduzioni@gmail.com.

³ Mestranda em Estudos de Tradução no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista CAPES. E-mail: giuliahgmotta@gmail.com.

⁴ Doutoranda em Estudos da Tradução no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: anacarolzen9@gmail.com.

Sexta-feira à noite, às 18h30, recebo um e-mail da minha agência preferida me pedindo para traduzir, do italiano para o francês, 7.316 palavras para a segunda-feira de manhã. Consulto o documento e vejo que é para uma grande grife italiana, da qual eu gosto muito. Após ter passado uma semana traduzindo contratos comerciais e apólices de seguro, finalmente tenho algo para mudar os ares!

Então aceito o desafio e a ideia de não descansar no fim de semana.

O documento é sobre uma formação online para vendedores, apresentando a coleção de sapatos e bolsas da coleção da próxima temporada. O arquivo é um simples texto (com *web beacons*), já inserido no software de TAO que utilizo com essa agência, sem nenhuma imagem para me guiar. Então, tenho que pesquisar na internet vídeos das coleções passadas dessa grife para me familiarizar com seus produtos.

Imagino a coleção ao longo da tradução, e, quando surge uma dúvida, assisto os vídeos em italiano e em francês. O problema é que não se trata apenas de enumerar listas de artigos, mas de explicar bem todas as etapas da fabricação. É uma maneira de demonstrar que somente uma execução especial com materiais únicos produz um artigo de luxo.

Assim, o mundo do couro, da cestaria e da marroquinaria abre suas portas para mim em toda a sua complexidade.

Descubro vídeos que ilustram a marcação do couro, os tipos de costura de bolsas que ficam invisíveis, as técnicas de bordados no couro exclusivas do criador da grife; aprendo a reconhecer as diferentes partes de um sapato (sim, tem outras coisas além da sola e do salto!), e também percebo que, além de salto grosso e salto agulha, existe um leque de termos para designar os incontáveis tipos de salto alto. Filtro todos os léxicos possíveis: do sapato, do curtume, da marroquinaria, do têxtil, o glossário da sapataria e da arte do couro... E descubro após dois dias de trabalho e pesquisas árduas que o famoso *tacco a coda* não passa de um “salto Luís XV”.

Experiências desse tipo são muito interessantes e muito educativas, pois é esse tiro no escuro que torna a profissão fascinante. Saber se virar e não se apavorar ao ver o tempo passar e a tradução quase não avançar. Traduzir para o meio de luxo impõe a perfeição, mais ainda do que uma tradução “padrão”, especialmente por ser uma tradução que será vista na internet. Descrever a fabricação de uma bolsa de grife não deve ser uma tarefa aproximativa, ela requer tanto cuidado e precisão quanto o trabalho do artista que a fabricou.

Nestes longos momentos de solidão (fim de semana, noite, prazos muito curtos), em que os colegas não estão ativos nos fóruns para ajudar imediatamente com termos tão técnicos, é necessário ser paciente, deixar de lado um termo para poder avançar com a tradução e voltar a ele mais tarde, com a cabeça mais ou menos descansada.

É certo que, se o projeto me tivesse sido confiado diretamente pelo cliente, eu teria negociado um prazo mais razoável, levando em conta as pesquisas a se fazer. É aí que o conselho fornecido pelos colegas mais experientes se mostra muito importante: sempre analisar integralmente o documento antes de aceitar o projeto, de modo a detectar as armadilhas que não vemos ao fazer uma leitura diagonal!!! E a eterna pergunta que se mantém: deve-se aceitar projetos oferecidos por agências que não dão realmente opções quanto ao prazo (e quanto às tarifas!), ou vale mais a pena esperar (às vezes por muito tempo) para que os primeiros clientes diretos confiem em nós e nos permitam experimentar?

« *Il tacco a coda* » : comment ne pas perdre pied avec ses talons⁵

Silvia Tallarida⁶

Vendredi soir, 18 h 30, je reçois un mail de mon agence préférée me demandant de traduire, de l'italien vers le français, 7 316 mots pour le lundi matin 11 h. Je consulte le document et constate que c'est encore pour cette grande marque de mode italienne que j'aime tant. Après une semaine passée à traduire des contrats commerciaux et des polices d'assurance, voilà qui va me changer les idées ! J'accepte donc le défi et l'idée de ne pas avoir de repos ce week-end-là. Il s'agit d'une formation en ligne destinée aux vendeurs, présentant la collection de chaussures et de sacs pour la saison à venir. Le fichier de travail est un simple document texte (avec des balises) déjà inséré dans le logiciel de TAO que j'utilise en ligne avec cette agence, sans aucune image pour me guider. Je dois donc rechercher sur le web des vidéos de collections de cette marque afin de me familiariser avec ses produits. Au fil de la traduction, j'imagine la collection et lorsqu'un doute surgit, je visionne les vidéos, en italien, en français. Le souci est qu'il ne s'agit pas seulement d'énumérer des listes d'articles, mais bien d'expliquer toutes

⁵ « *Il tacco a coda* » : comment ne pas perdre pied avec ses talons », Traduire [En ligne], 235 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 14 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/846> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.846>. Article paru dans la revue *Traduire* n°235 et traduit avec l'aimable autorisation de l'autrice.

⁶ Traductrice francophone freelance de l'italien et de l'anglais spécialisée dans les domaines juridique et technique, Silvia Tallarida est diplômée en commerce international et en langue italienne. De double culture franco-italienne, elle est de langue maternelle française. Ses compétences sont issues de sa formation linguistique et technique ainsi que d'une longue expérience de commerciale et de chargée d'administration des ventes à l'export dans des entreprises industrielles. Cette ancienne enseignante en italien a créé Giuritec Traduzioni en 2014 et a le statut d'entrepreneur auprès d'une coopérative. Courrier électronique: giuritec.traduzioni@gmail.com.

les étapes de leur fabrication : une manière de démontrer que seule une exécution spéciale avec des matériaux uniques donne un produit de luxe. Et là, le monde du cuir, de la vannerie et de la maroquinerie s'offre à moi dans toute sa complexité. Je découvre des vidéos illustrant le « foulonnage » du cuir, les types de coutures de sacs rendues invisibles par retournement, les techniques de broderie sur cuir propres à ce créateur, j'apprends à reconnaître les différentes parties d'une chaussure (eh oui, il n'y a pas que la semelle et le talon dans une chaussure !), et surtout je repère que, outre le talon bottier ou le talon aiguille, une multitude de noms existe pour désigner les innombrables sortes de talons. J'écume alors tous les lexiques possibles : de la chaussure, de la tannerie, de la maroquinerie, du textile, glossaire de la cordonnerie et des métiers du cuir... et découvre après deux jours Silvia Tallarida « Iltacco a coda » : comment ne pas perdre pied avec ses talons Ittacco a coda... ou Comment ne pas perdre pied avec ses talons... 55 Traduire n° 235, décembre 2016 de travail et de recherches acharnées que le fameux ittacco a coda est tout simplement un « talon Louis XV ». Des expériences de ce type sont très intéressantes et très formatrices et c'est également ce saut dans l'inconnu qui rend le métier passionnant. Savoir rebondir, ne pas s'affoler malgré le temps qui passe et la traduction qui avance lentement. Traduire pour le luxe impose la perfection, plus encore que pour une traduction « standard », d'autant plus que la traduction sera visible sur internet. Décrire la fabrication d'un sac de grande marque ne doit pas se faire de manière approximative, cela requiert autant de soin et de précision que le travail de l'artiste qui l'a réalisé. Dans ces grands moments de solitude (week-end, nuit, délais trop courts) où les collègues ne sont pas actifs sur les forums pour vous dépanner immédiatement sur des termes aussi techniques, il faut prendre son mal en patience, savoir laisser le terme de côté afin de faire avancer la traduction et y revenir plus tard, à tête plus ou moins reposée. Il est également certain que si le projet m'avait été confié directement par le client, j'aurais négocié un délai plus raisonnable, tenant compte des recherches à effectuer. C'est là que les conseils prodigués par les collègues plus chevronnés prennent toute leur importance : toujours prendre connaissance du document entier avant d'accepter le projet, histoire d'y déceler les pièges qu'on ne voit pas après une lecture en diagonale !!! Et l'éternelle question qui reste toujours posée : faut-il accepter les projets donnés par des agences qui ne laissent pas vraiment le choix du délai (et du tarif !) ou vaut-il mieux attendre (parfois longtemps) que les premiers clients directs nous fassent confiance et nous fassent vivre ?

A substância branca de cal¹

The chalky white substance

Tennessee Williams

Tradução de

Letícia Carolina Batista de Oliveira²

Samantha Marques de Souza³

Universidade Federal de Santa Catarina

Tennessee Williams, cujo nome verdadeiro é Thomas Lanier Williams, nasceu em Columbus, no Mississippi, em 1911. Williams começou a escrever peças enquanto estudava jornalismo na Universidade de Missouri. Depois de passar por mais duas universidades, Williams se formou em 1938, na Universidade de Iowa. Durante seus estudos — e os anos que passou afastado das universidades —, ele continuou escrevendo peças. Seu primeiro trabalho a obter um grande sucesso foi *The glass menagerie*, em 1944. Tanto essa peça quanto suas próximas publicações ganharam prêmios prestigiados, tornando Williams conhecido e criticamente aclamado.

The chalky white substance é uma peça de um ato concebida por Williams nos anos finais de sua vida, em um momento de mais aceitação da comunidade LGBTQ+ — em comparação às décadas anteriores —, mas enquanto ele se sentia sozinho. Essas duas questões estão presentes na peça através da representação, abertamente, de uma relação entre homens, porém apesar de estarem juntos, não podem contar um com o outro. Foi publicada pela primeira vez em 1991, na coletânea *Plays in One Act*, editada por Daniel Halpern, segundo Cohn (1997).

¹ Tradução realizada para a disciplina LLE8032 - Prática de Tradução, ministrada pela Prof^a Dr^a Alinne Balduino Pires Fernandes no semestre de 2020.2.

² Graduanda do curso de Letras - Inglês na Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Florianópolis, Centro de Comunicação e Expressão, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. E-mail: leticia-cbatista@outlook.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9521-4164>.

³ Graduanda do curso de Letras - Inglês na Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Florianópolis, Centro de Comunicação e Expressão, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. E-mail: samanthamsouza4@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2003-1472>.

Tempo e local

Um século ou dois depois da nossa época e possivelmente o mesmo tempo depois de uma guerra termonuclear. Em frente a um ciclorama de um céu sem nuvens, porém levemente embaçado por pequenos grãos de algo parecido com ossos velhos pulverizados, há um impulso para cima e para baixo, uma elevação no centro da frente do palco.

Abrem-se as cortinas.

Um jovem chamado LUKE, de cerca de vinte anos, senta em uma elevação e espera perplexa e ansiosamente. No fundo do palco e à esquerda dele está sentado um homem jovem, cerca de oito anos mais velho, observando-o com uma expressão fixamente enigmática. Ele será chamado MARK.

Depois de alguns momentos, MARK se levanta e desliza furtivamente de seu local no fundo do palco, desaparecendo de vista por um minuto, durante o qual LUKE tira do seu bolso uma pequena garrafa de metal contendo água e um pano o qual ele umedece e com o qual ele limpa seu rosto cuidadosa e gentilmente. Assim que ele devolve a garrafa e o pano ao seu bolso, MARK silenciosamente aparece atrás dele e se abaixa para colocar suas mãos grandes e poderosas nos olhos de LUKE.

LUKE senta-se na beira íngreme de um precipício sobre o que é presumivelmente o leito de um rio seco. (É chamado, agora, de Arroyo Seco.) Ele tem uma característica pura e luminosa em seu rosto quando o capuz do seu manto de monge é jogado para trás. Durante a breve peça há um vento que aumenta e diminui, sempre infinitamente triste, tanto em sua implicação, quanto em seu som real, pois esse é o vento, tão enrugado e ressecado como um ser terminal, que sopra constantemente na terra.

Mark: (Em um grunhido alto e prolongado). Queeeeem?

Luke: Vocêeeeeee! — Você pode disfarçar sua voz, mas não suas mãos. O que te atrasa tanto?

Mark: Meninos são curiosos, não? Como assim o quê? Eu não estou atrasado. Se você tivesse se virado, teria me visto sentado naquela pedra ali atrás.

Luke: Por quê?

Mark: Eu pensei comigo mesmo, “Essa pode ser a última vez que eu vou observá-lo, sentado ali, esperando por mim?”

Luke: Você está planejando ir embora? Para algum lugar? Sem mim?

Mark: Partir? Para longe de você? Para longe desse precipício acima do Arroyo Seco, essa desolação, tão bonita vista através da película permanente oferecida pela — substância branca de cal? Não, eu não estou partindo. Mas como vou saber se você não está?

Luke: Uma partida secreta? Uma que eu não mencionei para você?

Mark: Você não sabe que partidas podem ser feitas sem aviso? Você não fala que está indo, você nem sabe que está indo, e então *(Estala os dedos.)* você se foi. A vida é cheia de partidas repentinas; que pena que a morte não é. *(MARK tira suas mãos dos olhos do jovem.)*

Mark: Não cubra seu rosto com esse capuz.

Luke: Ele protege meus olhos da poeira sempre soprando, soprando constantemente — de onde?

Mark: A terra, cada vez menor, virou só deserto e montanhas estéreis. Na nossa parte dela, esses arredores, a maioria dessa coisa branca de cal vem do Arroyo Seco, ali embaixo. Eu ouvi que uma vez, há uns duzentos anos, tinha um rio ali — não tem nada mais seco e empoeirado que um *arroyo* no qual existia um rio que já secou.

(O jovem coloca o capuz sobre a cabeça; MARK o puxa de volta.)

Luke: Achei que você admirava meus olhos por serem tão claros, não por estarem inflamados?

Mark: Nesta noite, deixe que eu olhe bem para o seu rosto, o memorize, como se eu nunca fosse vê-lo de novo.

Luke: Você disse que não estava indo embora e eu disse que eu também não — ainda não entendo por que você me deixou esperando aqui enquanto você estava lá atrás o tempo todo.

Mark: Você aprende muito sobre alguém que você gosta ao observá-lo sem que ele perceba. Você nota se ele espera com indiferença ou cada vez mais preocupado conforme o tempo passa, ah, você aprende muitas coisas que não saberia de outra forma.

Luke: O que você observou que ainda não sabia?

Mark: Cada vez mais tensão em você conforme o céu foi escurecendo.

Luke: Você sabe que eu tenho medo do escuro quando estou sozinho à noite. Se tivesse escurecido um pouco, eu teria voltado para casa e perdido nosso encontro.

Mark: — Medo, esse é um sentimento ruim.

Luke: Uma coisa natural de se sentir. Agora que há muito menos mulheres do que homens, existem bandos de nômades que agarrarão um menino após o anoitecer e —

Mark: Eu sei. O destruirão. E quando seus desejos são saciados, não sobra nenhuma testemunha, apenas corpos sem vida. — Recoste-se.

(LUKE se inclina para seu abraço.)

Sempre me impressiona, a maciez da sua pele debaixo do manto, nem um pouco afetada pela substância branca de cal.

Luke: Eu sei que você gosta do toque da pele macia, então mantenho a minha macia para o seu prazer.

Mark: Como você faz isso?

Luke: Antes de ir encontrar você aqui, eu me banho e imediatamente visto meu manto.

Mark: Você se banha uma vez por dia sempre que vem me encontrar aqui, não só à noite, como ordenam?

Luke: Eu me banho duas vezes, uma para você e novamente à noite, Mark.

Mark: Banhar-se duas vezes? Você disse duas vezes? Mas isso significaria que você ignora as restrições de água como se elas não existissem. — Sabe, isso confirma minhas suspeitas de que você tem outro protetor, um em uma posição alta no regime, seu—traidor, isso, você consegue violar as restrições porque você se entrega à noite para alguém com muito poder entre os —

Luke: Eu nunca tive mais de um protetor por vez. Esse único protetor de agora é você.

Mark: Antes de mim, você tinha outros.

Luke: Eles eram necessários. Eu quase não me lembro dos meus pais. Vou dizer algo que vai te divertir. Na parede da minha casa, tenho um quadro colorido da senhora que se chamava Madonna.

Mark: Aquelas velhas fotos mitológicas são uma raridade agora e podem ser vendidas para o centro por privilégios especiais, sabia.

Luke: Prefiro manter a foto na minha parede.

Mark: O que você ia me dizer que ia me divertir? Algo sobre a foto da Madonna?

Luke: Uma vez eu tive um protetor. Certa manhã, quando acordei, ele estava parado olhando para a foto. Ele disse: “Esta é sua mãe?”

Mark: Pensou que a Madonna era sua mãe...

Luke: O engraçado é que eu disse: “Sim, aquela é, aquela era minha mãe.” — As mulheres eram um conforto. — Por que elas estão desaparecendo? Elas sucumbem mais rapidamente ao cal que está sobre nós todos agora?

Mark: A terra não tem como sustentar sua população cada vez menor. Não tem muita comida, ainda menos água. Eu ouvi que um homem usa uma mulher por um tempo e depois, quando ela não desperta mais desejo nele, não como antes, ele provavelmente vai destruí-la. Sabe, Luke, o confronto entre as pessoas, que aconteceu há tanto tempo e mal tem registro, eu acredito que teve um efeito brutal. Você me entende?

Luke: Brutal — ?

Mark: Efeito contrário ao dos cuidados de uma Madonna.

Luke: De modo que agora temos apenas um ao outro.

Mark: Eu já te disse que eu tenho uma mulher em casa?

Luke: Uma mãe? Uma Madonna?

(MARK ri com aspereza.)

Mark: Não, o que restou de uma menina, os restos dela, usada demais, sem ser capaz de me excitar ou mesmo me — servir... apenas de cambalear, parecendo cada vez mais assustada. Eu suspeito que ela saiba.

Luke: Você suspeita que ela sabe o quê?

Mark: Que o seu olhar debilitado, assustado, os sons dela se engasgando à noite —

Luke: Da doença? Ela a tem?

Mark: Ela respirou muito cal. Eu acho que ela sabe que logo será necessário me livrar da sua presença na minha casa.

Luke: Eu não acho que você vai fazer isso. Não, você não poderia fazer isso.

Mark: Você não sentou por uma hora me observando enquanto te esperava, então você me conhece menos.

Luke: Já que eu te conheço completamente —

Mark: Você tem certeza que conhece?

Luke: Me sinto seguro com você, Mark. E quanto à mulher que você nunca mencionou antes, você contou a ela sobre nós?

Mark: Eu não digo nada pra ela agora a não ser, “Ah, você ainda está aqui? Vai deitar naquele cantinho ali e não tussa e não rasteje na minha direção.”

Luke: Você está inventando tudo isso, eu sei que não é verdade.

Mark: Você sabe tão pouco, menino. Pouco o suficiente para ser perigoso. Você não sabe o suficiente para ser desconfiado.

Luke: Ah, eu desconfio de todos, exceto de você, Mark.

Mark: Isso pode ser um erro. A menina usada na minha casa, ela — também já confiou em mim, como você. Mas quando eu for para casa essa noite, se ela ainda estiver lá — ela vai pra fora, vou abrir a porta e jogar o corpo vivo ou morto dela aos ventos que ela não consegue suportar, que vão levá-la embora e enterrá-la na poeira branca. Não, não confie. Então. — Você disse que se banha duas vezes por dia, antes de vir aqui me encontrar e de novo à noite, violando as restrições de água?

Luke: Quando eu era muito jovem —

Mark: Mais novo do que agora?

Luke: Pouco mais que uma criança. Eu tive um protetor, meu primeiro, que era muito inteligente, muito entendido de coisas secretas, mecânicas. Eu disse isso certo?

Mark: Perfeitamente. Continue.

Luke: Um dia ele colocou seu ouvido na terra.

Mark: Dentro ou fora da casa?

Luke: Tanto dentro, quanto fora, e ele descobriu que não muito abaixo da terra, correndo embaixo da casa, havia uma água, ele disse uma corrente, não larga, nem profunda, mas —

Mark: Ahhh...

Luke: Ele era um homem forte, ele cavou e cavou para baixo até lá e construiu degraus com pedras.

Mark: Mas quando a casa é inspecionada pelos —

Luke: Inspetores, não. Veja, a abertura para os degraus está coberta com uma pele de animal velha e seca, e mesmo se os inspetores olhassem sob este couro maltrapilho — você sabe que os olhos deles são ruins, meio cegos pelo cal — eles não notariam a largura das rachaduras.

Mark: Pelas quais você pode levantar a cobertura para a nascente de água subterrânea? — Que tolice da sua parte!

Luke: Ele fez tudo, não eu.

Mark: Mas ele já se foi e você a tem toda para si mesmo, para seu uso pessoal e — ilegal. Você não é nem um pouco sensato.

Luke: *(Dando de ombros.)* Devo viver e, para viver, devo agradar.

Mark: Mas você não deve falar sobre isso.

Luke: Claro que não. Para ninguém além de você.

Mark: Não, nem mesmo para mim, porque ao falar disso para mim, você me torna um conspirador com você, tão criminoso quanto você.

Luke: Ah, mas — você —

Mark: Sofreria a mesma penalidade que você, sabendo do que você me contou e não — informando.

Luke: Quem você iria —

Mark: Informar? Aqueles para quem se informa. O Regimento, as autoridades do regime. *(Pausa.)*

Luke: Você acreditou nessa história? Você não sabia que foi tudo inventado? Apenas uma invenção, como a sua sobre a mulher e o que você fará com ela esta noite?

Mark: Aquilo não foi invenção. E muito menos o que você me contou sobre a nascente subterrânea.

Luke: Você está me segurando tão apertado que é difícil respirar.

Mark: Você é um menino ágil. Você pode subitamente se levantar e correr para longe.

Luke: De você?

Mark: Claro, agora que você percebeu que cometeu um erro tão perigoso. Eu suspeitava de algo. E agora eu sei.

Luke: Mas também sei de uma coisa.

Mark: O quê?

Luke: Você me disse o quão completamente me ama.

Mark: Algo que eu também falei para a mulher quando eu a desejava.

Luke: Ela não continua te atraindo. Eu sim. Não é, Mark?

Mark: Você me expôs a um segredo que, se eu não falar para as autoridades, estarei sujeito à mesma pena que você. Você sabe quais são essas penas?

Luke: Um período na prisão, mas —

Mark: Um longo, longo período, e mesmo que você esteja vivo quando acabar, você seria — irreconhecível, Luke.

Luke: Eu ficaria desfigurado, é isso?

Mark: Por mais do que o tempo, mais do que o efeito terminal da substância branca de cal. *(Ele aperta seus braços mais fortemente em volta de LUKE.)*

Luke: O que você, por que você — !

Mark: Eu devo te entregar para eles e repetir sua confissão e — receber a recompensa. Você sabia que existe uma recompensa para quem entrega uma pessoa que viola as leis, as restrições? As autoridades o encaram com mais respeito, às vezes ele recebe um título e suas licenças são estendidas. Os inspetores visitam — respeitosamente — sua casa, eles sorriem e dizem, “Esse lugar precisa de algumas melhorias compatíveis com sua nova posição. Nós resolveremos isso agora mesmo.”

Luke: As autoridades são cruéis.

Mark: Eu entendo que essa sempre foi a natureza deles, mesmo antes que as pessoas da terra se dividissem em dois ou três grupos hostis que lutaram por posses e domínios com os grandes dispositivos explosivos. — Quem ganhou? — Ninguém. *Ninguém!*

(A palavra em itálico é ecoada depois de alguns momentos, do lado oposto do abismo.)

— Ouviu? Sabe o que foi aquilo? Como se alguém tivesse chamado de volta? Aquilo foi um eco. Tantas palavras antigas não são mais utilizadas e conhecidas. *(Pausa.)*

Luke: As autoridades são corruptas, mas não precisamos imitá-las.

Mark: Para salvarmos nossas peles, precisamos sim.

Luke: Ainda valeria a pena salvá-las?

Mark: Eu entendo que costumavam existir considerações chamadas moral. E para essas considerações, moralidade, algo como a traição de alguém que você ama seria considerado desprezível. Mas isso foi antigamente, muito antes de eu me lembrar. Pare de se debater. Eu sou duro e forte. Qual o propósito? Você não pode escapar. A luz já se foi. Nós devemos ir.

Luke: Para onde? Para a caverna? Ou para a minha casa?

Mark: Para nenhum dos dois nessa noite, Luke. Nós vamos para o cabildo onde você será confinado até não ter mais uso, até o fim do seu tempo. — Tempo!

(A pausa; o eco.)

Luke: Então me mate. Mate-me, Mark!

Mark: E sacrificar a recompensa? *(O vento aumenta. LUKE se debate impotentemente no aperto de MARK.)* Chame-o, o grande protetor chamado Deus. Não tem fôlego? Eu O chamo para você. Pro-te-tor!

(Pausa; o eco.)

Que criatura enorme, que besta imensa Ele deve ter sido para ter deixado ossos brancos tão gigantescos quando Ele morreu... Há muito tempo atrás, os ossos Dele, agora transformados em pó que sopra e sopra sobre Sua criação — destruída...

(Ele carrega LUKE, se debatendo futilmente, descendo o declive do fundo palco, e o palco escurece.)

REFERÊNCIAS

COHN, Ruby. Tennessee Williams: The last two decades. In: ROUDANÉ, Matthew C. (ed.). *The Cambridge Companion to Tennessee William*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. cap. 12, p. 232-243.

WILLIAMS, Tennessee. The chalky white substance. In: HALPERN, Daniel. *Plays in one act*. 1. ed. Hopewell: Echo Press, 1991. p. 467-473.

88 Dreams

Juan Eduardo Cirlot

Translation by Fedra Rodríguez

Proofreading and Edition by Donald Breckenridge

1.

An immense moon, whose whitish decaying matter is thickly strewn with volcanoes, was quite close to me, surrounded by an absolute darkness. The lower edge of the sphere leaned against my work table.

2.

The room was full of unmoving animals who awaited an unknown signal to come to life and fall on me; especially serpents and beings that resembled wicker sticks.

3.

Nativity figures had an ordinary shape and were arranged in their traditional stances, however, they were immensely distant from each other.

4.

The “woman from Paris” came out of the darkness and approached me. She was naked and her body was of gray clay, viscous and wet. Nevertheless, I was not repulsed, but instead I felt a great happiness to be there, next to her.

5.

I was tossing logs into the bonfire and, when falling into the flames, they were transformed into birds. From far away and surrounding me rose a magnificent rampart, circumventing the entire horizon.

6.

In a river, with water up to her knees, there was a naked woman, of white flesh and large and harmonious limbs. Several crocodiles swam near by. Finally, standing up on its hind legs, one of them embraced her.

7.

I kill off many enemies, always fighting with two swords, one in each hand.

8.

Upon arriving in the city of ice, built amidst the peaks, I felt wholeheartedly happy; a great serenity took hold and made me unconscious. I watched as my hands became pieces of crystalline water.

9.

He was forced by María del Carmen to live under swamp water. As it lacked depth, he had to move forward lying on his belly, and only from time to time, could he take his head out of the mud to breathe.

10.

The convict is taken to the place of torture, kept in leg irons and dragged by a horse; although the animal does not move very rapidly, this forces him to perform many swift movements while walking, to prevent from falling to the ground. The device that will put him to death is a crane which feeds on living flesh. Its metal has a sort of reddish vibration.

11.

There is a big gray chamber, illuminated by an open door, from which smoke pours out. The walls contain signs from the Hebrew alphabet.

12.

I was heading for a great landscape of calcareous contexture in the dead of night, and with some olive dry branches I beat my own hip to turn myself into her.

13.

At the end of the corridor, as soon illuminated as in the dark, there was a clown was smiling at me.

14.

I had my chest opened by a large wound and and precious gems flourished in the lacerated flesh. I was stretched out on a desk covered with a white tablecloth. There was no other piece of furniture in the room, and the dirty flaking walls saddened me more than my own wound.

15.

One could barely see through the vibrating atmosphere. On one end of the horizon, there was a pale and trembling sun; at the opposite end, the moon appeared. I extended my arms to orient myself and could go into town, but it didn't exist any more.

16.

In the church, the images of saints are not in the altar, but rather on the floor in disorder.

17.

She is sitting beside a window that almost takes up the entire wall. She is dressed like a bride and her white gown is stained with a few drops of my blood.

18.

Towards the terrace where I find myself, the stars go down as spheres in various violent colors, setting against the intensely dark sky. Bolts of lightning strike in the distance, but I feel an immense sweetness, because I am thus living with celestial objects.

19.

Secluded beaches, bristled with black masts, with posts that look as though they were made of burned wood.

20.

The dreams in which, obviously, I am in danger, as I find myself under imposing and crystalline bodies of water – large rivers, a sea – give me joy.

21.

I see an organ as high as a mountain. Then I go to the cathedral and as I open the door, I see that it is full of lions which roam through the nave, the altar and the high pulpits.

22.

Sometimes I am a Christian thrown to the beasts; at other times, a spectator that, from the circus bleachers, contemplates the spectacle.

23.

A city slowly melts away as if it were consumed by an invisible fire.

24.

In the main square of a town they celebrate something like a bullfight. But it consists of the following: a girl torments a bull that is incapable of defending itself, and she slices off its skin in large strips, rips out its tongue and gouges out its eyes.

25.

When one places their hands on the table, great symphonies are heard.

26.

From the pockets of my jackets, left throughout the house, hung on the back of the chairs, scattered all over the ground, stuck in the closet whose doors only open halfway, a multitude of strange objects that I cannot fully recognize comes out; some of them appear to be bird feathers, others are like crumpled and burned papers.

27.

There is a large pond of greenish and filthy water. The sky is gray and the field, in the distance, as if plunged into sadness. I am at one end of this elliptical-shaped waterhole, and on the opposite side there is one girl.

28.

Flying bodies of the most diverse natures and dimensions. At times, rope ladders and trapezes hang from them, and I am suspended between heaven and earth without any sense of dread.

29.

I hear a voice saying: *Never visit in the daytime the places in which you sleep at night, as you run the risk of creating two lives that mutually destroy each other.*

30.

From the depths of the cavern in which I live, one sees, at its entrance, a naked man, seated. This man is gypsum-colored and makes large pain and impatience gestures.

31.

I visit an underground place, full of cages as those of the beasts of the zoological park. In those cages, there are men locked up with one half of their bodies buried in the viscous mud that forms the ground.

32.

You should not forget me. – While saying those words, she gave me a small solid object in a sort of glass tower, filled with fragments that arranged and disarranged themselves, giving the impression of a building or a ruin.

33.

I was in a square at midnight, and that square had undescrivable dimensions. A hard, shining and parched fountain stood in its centre. Then, a shooting star fell from a great height, but instead of disappearing after its destruction, it fell bouncing off the floor. I chased the fired object and took it on my fingers.

34.

I see myself holding my mother's hand and strolling on a blinding white avenue, fringed by gardens where there are flowers of all colors, shapes and sizes, but especially red lilies, which blossom as we pass by them.

35.

I was handed one of the books that I wrote, bound in pink silk burnt around the edges.

36.

Alongside a garden, next to a pomegranate tree, two tall men, muffled in black coats, shake their hands.

37.

Remains of buildings made of wood painted in different colors were floating in the sea, they seemed to belong to oriental pleasure pavilions; the water surrounding them had a special texture that recalled thorny plants.

38.

Having to put a mask on, I chose one of a demon and when wearing it for the first time, a hole in the wall has opened up and warned that a strange woman was watching me.

39.

I am in a forest and I know that roosters living in cages are afraid of walking along the bushes, because deep within the burrows, large blue wingless peafowls creep up on them.

40.

The man who had invented the instrument of torture that killed through ripples which cut like knives, and that was kept at the bottom of a well, placed in the prison courtyard, required his victims to have their picture taken with him, as if it were a gathering of friends celebrating a party.

41.

I see a golden plain and, first and foremost, a naked tall maid whose arms are extended backwards. There are two dogs behind her back and she inserts her hands into their mouths to have them devoured.

42.

A stemboat, in a rare and antique form, arrived on the island where we were imprisoned and, while taking a quick lap around it, its men tossed tree trunks into the water to save us.

43.

At the top of a slim tower, built with a tin-plated steel sheet and sapphires, an elderly man with a very white beard stirs himself, bringing together a crowd that does not yet exist.

44.

After an extremely long pilgrimage through the desert, I see in the distance a walled town, in which one of its towers stands out extraordinarily. Clouds and mists that veil and overshadow it go by, but this tower, which the sun rays hit directly, always reappears.

45.

Hands reached my heart, but another gaze remained fixed on the horizon.

46.

When arriving at that beach, after crossing a rough dark sea, I found I could not set foot on the rocks or the sand, because it was all overrun with a crunchy crowd of crabs.

47.

(My childhood dream). I walk down a street in the city, holding my mother's hand, and suddenly I see a yellow-colored airship going down slowly. In the gondola, which has an elongated and bare form, there are ten or twelve men rigorously outfitted in full dress, who greet us ceremoniously taking off their top hats while the aerostat ascends again getting lost behind the roofs of the houses.

48.

Many poor children threw stones at me and I hid myself amongst the ruins of the houses of a wretched slum.

49.

Has she been here? – I ask the silent couple who, in the gloom, remains leaning against the wall of a church of an unknown town. – *Yes* – they tell me. *And so have you, but you do not remember.*

50.

I have incurable diseases.

51.

I cross rooms and more rooms, all of them the same, in which only the wallpapers have distinct colors. None of them has furniture. I do not find what I am searching for.

52.

María del Carmen throws a grasshopper (the animal I fear the most) into my face.

53.

I am not the one who lives in your/his life – she says to me. *I am the one who is with you since the beginning.* And then I see that the cliff between both is filled with a white sand.

54.

I enter the Market at midnight. There is no one in it and I wander through stalls of vegetables, fruits, fish and meat. Slowly one begins to hear a rising sound. All of a sudden, I realize that it is a lament composed of a thousand screams of pain. The floor is stained with blood.

55.

A woman pulls off her stockings in front of me, hitching her skirts right up her hips. She has thick but shapely legs, and the room in which we are is very poor.

56.

In the middle of a stone desert, whose uniformity is only interrupted by low mounds, a huge palace brusquely appears; what strikes me the most about it is its white marble terraces. But I walk past it and go back to the country all alone.

57.

People flail around on the bed or on the floor, being neither dead nor alive.

58.

I walk in the countryside, dressed as a soldier. I have in my hand a kitchen knife and when I find my worst enemy I do not want to fight against him. I understand that killing is useless and I keep on walking along a crooked path towards unknown places.

59.

The room where I am has no doors or windows, but a mirror in which I look at myself. Suddenly the walls fall apart and a landscape of almond trees in bloom towering from the ground appears around me. When I look at myself, I notice that a full metamorphosis has taken place. I have a thick blond mane and my lips are as red as blood.

60.

Many dreams with lizards, grasshoppers and big black turtles.

61.

I travel along the space and see the cities at my feet. I do not fly, but rather walk in the air.

62.

The sea, when hitting against the huge cliffs, sounds like an orchestra for a long time;
the song is unknown.

63.

In a swampy terrain, there was a large number of cars that were missing their wheels.

64.

The room in which I found myself was painted in black. There were several swords
simetrically arranged on the wall. The furniture was gold-colored. I nervously
wandered, waiting for something that was never achieved. Suddenly, the lights turned
off and I found myself flabbergasted, wanting to scream and without being able to.

65.

After murdering her, I dumped the body into some sort of lake contained by a wall. Her
hands clung to the brick wall, but finally disappeared into the water.

66.

She came walking down a street, whose atmosphere vibrate to the extreme of making
it difficult to see. It was winter and it seemed that it had snowed. I kissed her on the
forehead, and from that moment, I remained under her dominion.

67.

At the seashore were assembled ancient galleys, very low, in different light colors that stood out against the deep-blue, almost black, of the water. And then there was a battle.

68.

The soul is a more hideous prison than the flesh, I heard them say. It was an elders' meeting, small-town people gathered in the main square, perhaps to judge me.

69.

That tall stout man was dressed in rags; yet, in spite of my princely garment, he bossed me around and I was in duty bound to obey him all the days of my life.

70.

I am not interested in the afterlife, I said, *for there also there are suffering and torturers.*

71.

María del Carmen appeared to me between two shimmering mountains; as I get close to them, I see that they are made out of jewels. Then she laughs and flees, throwing herself against one of the fulgent heaps. Afterwards, I go down a very poor street, it's night time, and a tall woman with dishevelled hair walks by my side. We stand at a gateway and she kisses me. When I turn her face away from me and glimpse it in bright light, I feel mortally grieved.

72.

A train moves in the distance and the evening falls. All of a sudden, the train approaches and I see that the soil is moist, becoming a quagmire. I am there myself, in the mud, blocking the rails by which the train will move and there is nothing I can do to prevent my body from being tattered.

73.

I enter a room and see that there are several boxes left on a table and on various shelves. They have different shapes and sizes; are made up of distinct materials. Some are large, like strongboxes, and others are tiny. I remain undecided, unsure about what to do in this situation. I open a box, and then another one, and another, and many others. All of them are empty.

74.

It is late and in the brothel there is only a tall half-naked woman. I come up to her and let myself be carried away to a dark dirty bedroom. *It is the other way around*, I hear them say. Then I see the dining room of the house, in which four or five men play cards by candlelight.

75.

In a large ballroom, couples are dancing; the women wear evening gowns and dressed in military uniforms of past eras are the men. They do not seem to realize that a group of ragged guys has entered the room and, with pickaxes, has started to drill downward through the floor. Afterwards, they drag some large logs and form a cross.

76.

I am walking down a street in an African city. On both sides there are women dressed with typical national costumes. I approach one of them, who leads me towards the interior of a house. There she sticks needles into my ring finger and grafts a spider on it, putting the legs of the insect inside my wounds. Then she wraps a bandage around my finger.

77.

María del Carmen stabs a long penknife into the body of a still throbbing fish that has just been taken out of the water.

78.

My talisman has been broken or lost. Fraught with anguish, I spend the whole night searching for it.

79.

I fight against two Roman warriors with a sword. I use a strange trident-shaped sword.

80.

In the distance I see a house and go walking painfully towards it across the desert sands. A woman, slender as a boy, smiles at me at the entrance. I know it is pointless to strive to get there because I will never be able to live within; I will only be allowed to roam around it and let myself be loved by her, whenever she wants to seek me out.

81.

I go walking through a field full of ditches and weeds. Everything is incoherent. I understand the chaotic nature of the field.

82.

All night long I climb a mountain full of brambles. When I reach the summit, I see an immense landscape, bathed in the gray dawning light, at my feet. Firstly, I fly horizontally over it, then I join my hands and rise vertically through the gray clouds. An unutterable feeling that the Whole is in me.

83.

I swim in a very blue sea, amidst floating golden spheres.

84.

Forest glade. A naked and transparent woman was upon me, and I am not only in my own body, but in all the elements of the forest.

85.

I do not distinguish properly what I see from what I know as I am aware of it. I am in the central space of the main arch of the Cascade of the Park monument. Next to me is

T. T.

I embrace her intensely, with tenderness, eager for a spirit possession. I know we are surrounded by fossils; I could not define whether we are within a huge fossil (taking part in it), or whether there are small fossils that fill all the voids, although somehow transparent, or whether the entire ensemble: Cascade of the Park, T. T. and me are only one single fossil.

86.

I am the only Roman warrior who is ready to defend the camp. Arrows rain down on me and although I raise the shield to protect myself, I fall wounded, dead?

87.

I see a urinal, like one of those that there were once in the Rambla. Upon entering, an old woman shows me a magnificent bronze sword and wants to sell it to me. As the price was too high, I cannot buy it and I leave the place. Later on, an antiquarian offers me an agate whose surface has irregular concentric rings. I stare fixedly at it.

88.

On a vast plain there is a huge black terracotta head of a goddess. A sunny and warm landscape. I turn around and find myself in front of a great monument with red and black bricks, a central plant and four archs of triumph at the four entrances. The interior is full of marble statues, Roman, like the building. Among these, two draw my attention: one of a woman-mermaid that seems to be laughing and one of the emperor Trajan.

**Extracts from *En la llama*, by Juan Eduardo Cirlot, 2005.
Originally published by Ediciones Siruela, S. A., Madrid, Spain.**

Tabacaria

Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa)

Escrito em 1928 e publicado na Revista Presença cinco anos mais tarde, *Tabacaria* é considerado o poema mais famoso de Álvaro de Campos; conhecido também pelo heterônimo de Fernando Pessoa. Nele, o autor registra a velocidade do tempo rumo a uma modernidade cercada pelas incertezas e inquietações dos sujeitos que buscavam uma direção diante do cenário sombrio e vazio deixado pela primeira guerra mundial. Em sua poesia, o autor mergulha nas profundezas da angústia, do pessimismo, do cansaço e das inquietações surgidas diante do incompreensível: reflexo dos anos sombrios vividos por ele no início do século XX. Considerado um dos poemas mais importantes que Álvaro de Campos concebeu, do ponto de vista pessoal, *Tabacaria* é a obra mais significativa para o autor. Sua narrativa, marcada por uma subjetividade latente, traz em seus versos o sentimento de revolta, o inconformismo, a desumanização e um imenso e deprimente vazio que seguem ancorados nas decepções causadas pelos novos tempos no pós guerra. Sobre a forma, *Tabacaria* é constituído por versos livres, vem marcado por um tempo verbal não linear que figura entre passado e presente e, portanto, entra na classe das poesias modernas. Segundo o autor, por manter um certo desleixo em relação à língua portuguesa, sua escrita foge às regras gramaticais. Além de ser um poema introspectivo, *Tabacaria* é também um exercício psicológico repleto de emoções que nos faz mergulhar em profundas reflexões internas. Sua criação poética descreve tanto o que se passa no mundo interior do sujeito, quanto em seu mundo exterior.

Tabaquería

Tradução: André Faria¹

Universidade Federal de Santa Catarina

No soy nada.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

A parte eso, tengo em mí todos los sueños del mundo.

Ventanas de mi cuarto,

De mi cuarto de uno de los millones del mundo que nadie sabe quién es

(¿y si supiese quien es, lo que sabrían?),

Das para el misterio de una calle cruzada constantemente por gente,

Para una calle inaccesible a todos los pensamientos,

Real, imposiblemente real, cierta, desconocidamente cierta,

Con el misterio de las cosas por abajo de las piedras y de los seres,

Con la muerte a poner humedad en las paredes y cabellos blancos en los hombres,

Con el destino a manejar carrocerías de todo por la estrada de nada.

Hoy estoy vencido, como se supiese la verdad.

Hoy estoy lucido, como se estuviese para morir;

y no tuviese más hermandad con las cosas

sino una despedida, tornando esta casa y este lado de la calle

La hilera de carruaje de una flota, y un silbo

De adentro de mi cabeza,

Y una sacudida de mis nervios y un rechinar de huesos en la ida.

Hoy estoy perplejo, como quien pensó y encontró y olvidó.

Hoy estoy dividido entre la lealtad que debo

A la tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por afuera,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) / Departamento de Letras e Línguas Estrangeiras (DLLE). E-mail: dedefaria1@hotmail.com. Bolsista CAPES.

Y la sensación de que todo es sueño, como cosa real por adentro.
Fracasé en todo.
cómo no hice propósito alguno, quizá todo fuera nada.
El aprendizaje que dieron a mí, bajé de ella por la ventana de los fondos de la casa.
Fui hasta al campo con grandes objetivos.
Pero allá encontré solo hierbas y árboles,
Y cuando había gente era igual a la otra.
Salgo de la ventana, me acomodo en una silla. ¿En qué he de pensar?

¿Qué sé yo de lo que seré, yo que no sé lo que soy?
¿Ser lo que pienso? Todavía pienso muchas cosas.
¡Y hay tantos que piensan ser la misma cosa que no puede haber tantos!
¿Genio? En este momento
Cien mil cerebros se conciben en sueño genios como yo,
Y la historia no marcará, ¿quién sabe?, ni uno,
Ni habrá sino estiércol de tantas conquistas futuras.
No, no credo en mí.
¡En todos los sanatorios hay locos chiflados con muchas certezas!
Yo, que no tengo ninguna certeza, ¿Soy más cierto o menos cierto?
No, ni en mí...
En cuántas mansardas y no mansardas del mundo
¿No están en esta hora genios para sí mismos soñando?
Cuántas aspiraciones altas y nobles y lucidas-
Sí, verdaderamente altas y nobles y lucidas-,
Y quién sabe si realizables,
¿Nunca verán la real luz del sol real ni encontrarán oídos de gente?
El mundo es para los que nacen para conquistarlo
Y no para quien sueña que puede conquistarlo. Aún que tenga razón.
Tengo soñado más que Napoleón hizo.
Tengo apretado al pecho hipotético más humanidades do que Cristo,
Tengo hecho filosofías en secreto que ninguno Kant escribió.
Pero soy, y quizás seré siempre, el de la mansarda,
Aunque no viva en ella;
Seré siempre el que no nació para eso;
Seré siempre solo el que tenía cualidades;

Seré siempre el que esperó que le abriesen la puerta al pie de una pared
Sin puerta,
Y cantó la canción del infinito en una capoeira,
Y oyó la voz de Dios en un poco taponado.
¿Creo en mí? No, ni en nada.
Me verte la naturaleza sobre la cabeza ardiente
El tuyo sol, la tuya lluvia, el viento que me encuentra el cabello,
Y el resto que venga si venir, o tenga que venir, o no venga.
Esclavos cardiacos de las estrellas,
Conquistamos todo el mundo antes de levantarnos de la cama;
pero despertamos y él es opaco,
Nos levantamos y él es ajeno,
salimos de casa y él es la tierra entera,
Mas el sistema solar y la Vía Láctea y el Indefinido.

(Come chocolate, pequeña;
¡Come chocolates!
Mira que no hay más metafísica en el mundo sino chocolates.
Mira que las religiones todas no enseñan más que la confitería.
Come, pequeña sucia, ¡come!
¡Pudiera Yo comer chocolates con la misma verdad con que comes!
Pero yo pienso y, al sacar el papel de plata, que es de hoja de estaño,
Tumbo todo para el suelo, como tengo tumbado la vida.)

Pero al menos de la amargura del que nunca seré
La caligrafía rápida de estos versos,
Portal partido para lo Imposible.
Pero al menos consagro a mí mismo un desprecio sin lágrimas,
Noble al menos en el amplio gesto con lo cual disparo
La ropa sucia que soy, en papel, para el curso de las cosas,
Y me quedo en casa sin camisa.

(Tu, que consolas, que no existe y por eso consolas,
O Diosa Griega, concebida como estatua que fuera viva,
O aristócrata romana imposiblemente noble y nefasta,

O princesa de trovadores, muy tierna y colorida,
O marquesa del siglo dieciocho, escotada y lejana,
O celebre muchacha vulgar como en el tempo de nuestros padres,
O no sé qué tan moderno, no concibo muy bien qué-
Todo eso, sea lo que fuera, que seas, ¡si puede inspirar que inspira!
Mi corazón es un cubo tirado.
Como los que invocan espíritus invocan espíritus invoco
A mí mismo y no encuentro nada.
Llego a la ventana y veo la calle con una absoluta claridad.
Veo las tiendas, veo los pájaros, veo los coches que pasan,
Veo los entes vivos vestidos que se cruzan,
Veo los perros que también existen,
Y todo esto me pesa como una condena al destierro,
Y todo esto es ajeno, como todo.)

Viví, estudié, amé y hasta creí,
Y hoy no hay mendigo que no envidio solo por él no he sido yo.
Miro a cada uno de los harapos y las heridas y la mentira,
Y pienso: tal vez nunca viviste ni estudiaste ni amaste ni creíste
(Porque es posible hacer la realidad de todo eso sin hacer nada de eso);
Tal vez tengas existido apenas, como un lagarto que le cortan la cola
Y que es cola para más allá del lagarto muy revuelto

Hice de mí lo que no supe
Y lo que pondría hacer de mí no lo hice.
El dominio que vestí estaba mal.
Me conocieron de inmediato por lo que no era y no lo negué, y me perdí.
Cuando quise quitar la máscara,
Estaba pegada a la cara.
Cuando la saqué y me encontré en el espejo,
ya había envejecido.
Estaba borracho, ya no sabía cómo vestir el dominó que no tenía quitado.
Me quité la máscara y dormí en el vestuario
Como un perro tolerado por la gerencia

Por ser inofensivo

Y escribiré esta historia para demostrar que soy sublime.

Esencia musical de mis versos inútiles,

Ojalá encontrarme como algo que yo hiciese

Y no quedase siempre frente a la Tabacquería de enfrente,

Calcando a los pies la conciencia de existir,

Como una alfombra en la que tropieza un borracho

O un abrigo que robaron los gitanos y que no valía nada.

Pero el dueño de la tabacquería llegó a la puerta y se quedó en la puerta.

Lo miro con la incomodidad de una cabeza mal vuelta

Y con la incomodidad del alma malentendido.

Él morirá y yo moriré.

Él dejará la tableta, yo dejaré los versos.

En algún momento morirá la tableta también, los versos también.

Después de cierto tiempo la calle donde estaba el letrero morirá,

Y el idioma en el que fueron escritos los versos.

Morirá después el planeta gigante en el que todo eso se empezó...

En otros satélites de otros sistemas, cualquier cosa como personas

Continuará haciendo cosas como versículos y viviendo bajo cosas

como tabletas,

Siempre una cosa frente a la otra

Siempre algo tan inútil como la otra,

Siempre lo imposible tan estúpido como lo real,

Siempre el misterio del fondo tan seguro como el sueño de misterio de la

superficie,

Siempre esto o siempre otra cosa o ni una cosa ni otra.

Pero un hombre entró en la Tabacquería (¿para comprar tabaco?)

Y la realidad plausible cae repentinamente sobre mí.

Casi me levantó, enérgico, convencido, humano,

Y pretenderé escribir estos versos en los que digo lo contrario.

Enciendo un cigarrillo pensando en escribirlos
Y pruebo en el cigarrillo la liberación de todos los pensamientos.
Sigo el humo como mi propia ruta,
Y disfruto, en un momento sensitivo y competente,
La liberación de todas las especulaciones
Y la conciencia de que la metafísica es una consecuencia de estar mal dispuesto.

Luego me recuesto en la silla
Y sigo fumando.
Mientras el destino me lo conceda, seguiré fumando.

(Si hubiese me casado con la hija de mi lavandera
Quizás estuviese feliz.)
Percibido esto, me levanto de la silla. Me voy hasta la ventana.

El hombre salió de la Tabacquería (¿metiendo monedas en el bolsillo del pantalón?).
Ah, lo conozco; Es Esteves sin metafísica.
(El dueño de la tabacquería llegó a la puerta).
Como por un instinto divino Esteves se volvió y me vio.
Adiós, me despedí con la mano, le grité Adiós, ¡Oh Esteves! Y el universo
Me reconstruyó sin ideal ni esperanza, y el dueño de la tabacquería
sonrió.

Tabacaria

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,

Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é

(E se soubessem quem é, o que saberiam?),

Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,

Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,

Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,

Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,

Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,

Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.

Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,

E não tivesse mais irmandade com as coisas

Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua

A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada

De dentro da minha cabeça,

E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.

Estou hoje dividido entre a lealdade que devo

À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,

E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.

Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.

A aprendizagem que me deram,

Desci dela pela janela das traseiras da casa.

Fui até ao campo com grandes propósitos.

Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas -
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas -,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
Crer em mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente

O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordamos e ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,
Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.

(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Pórtico partido para o Impossível.
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
A roupa suja que sou, em rol, pra o decurso das coisas,
E fico em casa sem camisa.

(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
Meu coração é um balde despejado.

Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada.
Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)

Vivi, estudei, amei e até cri,
E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente

Fiz de mim o que não soube
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Essência musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
Calcando aos pés a consciência de estar existindo,

Como um tapete em que um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendido.
Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,
Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
Quase me levantou, enérgico, convencido, humano,
E pretenderei escrever estes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
Sigo o fumo como uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e competente,
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando.
Enquanto o Destino me conceder, continuarei fumando.

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves! e o universo
me reconstruiu sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.

Sones

Juan Ramón Jiménez¹

Tradução de Rodrigo Conçole Lage²

UNISUL

Sons

Juan Ramón Jiménez

O jovem escritor José Bergamín³, hoje diretor da “Cruz y Raya”⁴, publicou uma nota muito graciosa e muito engenhosa contra mim no primeiro número de sua revista.

Por este motivo tenho recebido algumas cartas firmadas de adesão a minha vida e a minha obra e outras anônimas zombando de mim. Um me disse que não devia publicar nessa revista “do espírito”, mas em outra...

X anos atrás, quando Bergamín era meu amigo (ele saberá porque) publicou que eu era “o primeiro poeta da Espanha, o único de um modo absoluto” e que “a prosa”...

Hoje quando (ele saberá porque também) diz que é meu inimigo, escreve o que foi escrito. Pode ser que, então, não tivesse razão e pode ser que não a tenha agora. De todo modo, eu não sei porque ninguém deve estranhar, de um modo ou de outro, esta mudança de Bergamín. Todos mudamos de opinião. Eu também tenho hoje, de Bergamín, uma muito distinta da que tinha então como escritor e como pessoa. Suas promessas literárias

¹ Juan Ramón Jiménez foi um poeta espanhol, vencedor do prêmio Nobel de Literatura de 1956. *Sones* faz parte de um conjunto de dez textos inéditos publicados pelo *El cultural*, no dia 03 de julho de 2002. Não se sabe com precisão o ano em que foi escrito.

² Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). Professor de História da SEEDUC-RJ no Colégio Estadual Governador Roberto Silveira. E-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

³ José Bergamín Gutiérrez (1895-1985) foi um poeta, ensaísta e escritor espanhol, com o qual Jiménez teve uma grande amizade. Contudo, por Jiménez ter recusado o convite para participar da homenagem a Góngora, em 1927, ocorreu o rompimento dessa amizade.

⁴ *Cruz y Raya* foi uma revista cultural espanhola dirigida por José Bergamín. Ela foi editada por um grupo de intelectuais católicos e circulou entre 1933 e 1936. Foram publicados 38 números, sendo um deles duplo (23-24). Posteriormente, foi retomada na década de sessenta, entre 1961-1965, tendo 18 números publicados em 13 volumes.

e de amizades não se cumpriram. Mas isto ocorre com tanta frequência... Veremos como depois desta mudança de J. B. virão outras mudanças equivalentes.

Eu sou um escritor público e devo esperar que se escreva sobre mim, de um modo ou de outro, como tudo o que ao público foi confiado.

De qualquer modo, agradeço a Bergamín por ocupar-se de mim no primeiro número de sua revista, na qual eu não tinha querido colaborar. Não é assim, León Sánchez Cuesta?⁵ Que pressa teve!

(1933-1934?)

Sones

Juan Ramón Jiménez

El joven escritor José Bergamín, hoy director de “Cruz y Raya”, ha publicado una nota muy graciosa y muy ingeniosa contra mí en el primer número de su revista.

Con este motivo he recibido algunas cartas firmadas de adhesión a mi vida y mi obra y otras anónimas de burla de mí. Uno me dice que no debió publicarla en esa revista “del espíritu”, sino en otra...

Hace x años, cuando Bergamín era mi amigo (él sabrá por qué) publicó que yo era “el primer poeta de España, el único de un modo absoluto” y que “la prosa”...

Hoy cuando (él sabrá por qué también) dice que es enemigo mío, escribe lo que ha escrito. Puede ser que entonces no tuviera razón y puede que no la tenga ahora. De todos modos yo no sé por qué debe nadie estrañarse en un sentido o en otro de este cambio de Bergamín. Todos cambiamos de opinión. Yo también tengo hoy de Bergamín una muy distinta de la que tenía entonces como escritor y como persona. Sus promesas literarias y amistosas no se han cumplido. Pero esto ocurre con tanta frecuencia... Ya veremos cómo después de este cambio de J. B. vienen otros cambios equivalentes.

Yo soy un escritor público y debo esperar que se escriba sobre mí en un son o en otro, como todo el que al público se confió.

⁵ León Sánchez Cuesta (1892-1978) foi um livreiro espanhol, nascido em Oviedo, considerado o “livreiro da geração de 27”. Suas livrarias em Paris foram importantes centros de divulgação, no exterior, dos livros editados na Espanha. Por sua vez, as livrarias em Madri foram importantes centros de difusão da cultura estrangeira na Espanha. Foi amigo de muitos escritores, poetas e intelectuais distribuindo suas obras e tendo-os como cliente. Ele entrou no mundo do livro ao lado de Juan Ramón Jiménez, que foi um de seus clientes, e Alberto Jiménez Fraud.

De todos modos gracias a Bergamín por ocuparse de mí en el primer número de su revista en la que yo no he querido colaborar. ¿No es así, León Sánchez Cuesta? ¡Qué prisa tenía!

(1933-1934?)

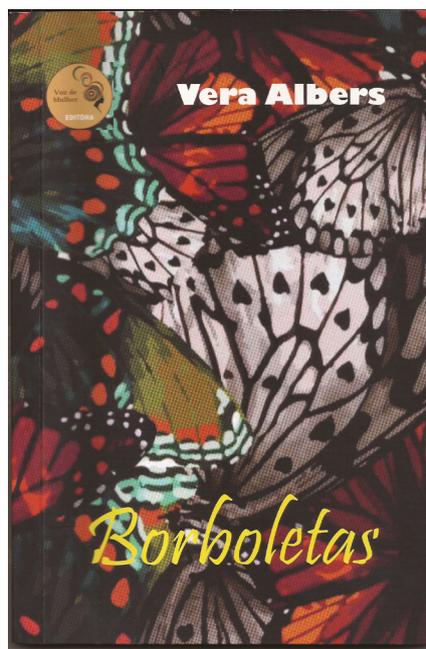
REFERÊNCIAS

Jiménez, Juan Ramón. Los papeles secretos de JRJ, *El Cultural Electrónico*, Madrid, 3 Jul. 2002. Disponível em: <<https://www.elcultural.com/revista/letras/Los-papeles-secretos-de-JRJ/5085>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

RESENHAS



ALBERS, Vera. *Borboletas*. São Paulo: Voz da Mulher, 2022, 118 p.



As eruditas *Borboletas* de Vera Albers

Celeste Ribeiro-de-Sousa

Borboletas é o título da nova coletânea de textos, publicada por Vera Albers pela editora Voz de Mulher agora no final de 2021, seguindo neste mesmo ano a publicação do volume *Transcontos*. Sobre *Borboletas* é possível acessar no youtube o vídeo (28.09.2021) em que a escritora se dá a conhecer e o comentário que tece de sua própria obra ><https://www.youtube.com/watch?v=F97DePfmCww><. Também a cerimônia de lançamento do livro no mercado (29.09.2021), em diálogo com a editora Telma Ventura está disponível em ><https://www.youtube.com/watch?v=sOj0C7btqK0><. Mas há outros trabalhos críticos sobre as obras anteriores de Vera Albers, em que sua escrita, seu estilo, são analisados.¹

¹ Por exemplo,

- Cassiolato, Valeria Copelli (Grupo Mulheres do Brasil). O feminino pelo olhar da mulher escritora. (27.10.21). https://www.youtube.com/watch?v=NzAWYuTqF_k
- Ribeiro-de-Sousa, Celeste. Vera Albers e seus *Transcontos*. In: *Sibila*. Revista de poesia e crítica literária. São Paulo, 23.08.2021. <http://sibila.com.br/cultura/vera-albers-e-seus-transcontos/14185>
- Amarante, Dirce Waltrick do. Vera Albers, herdeira do surrealismo no século 21. In: *Estado de São Paulo*, Especial Aliás, 05.06.2021.
- Fraga, Whisner. Comentários sobre o livro *Transcontos*, de Vera Albers. <https://www.youtube.com/watch?v=q0ni9g-3924>
- Ribeiro de Sousa, Celeste. Um novo nome nas letras brasileiras. Vera Albers e “Surto urbano”. In: *Linha d'Água* nº 15. Revista da Apl. São Paulo, Humanitas, julho de 2002, p. 113-114.

Aqui, vamos falar das *Borboletas*. Começando pelo título que abre a porta para o imaginário do leitor, que logo se deixa povoar por esses belos insetos, os quais, no entanto, aparecem apenas no texto inicial. Por certo, deve esta narrativa deter as matrizes dos assuntos tratados em todos os outros “contos” surreais, que se seguem. E, tal como o próprio texto, as borboletas merecem, então, ser olhadas com lupa: lindos bichinhos coloridos, diáfanos de duas asas, quais anjinhos estilizados, volitando alegremente em torno de flores, sob céu azul, ensolarado, sem nuvens. Imagem que remete a uma paisagem paradisíaca. São também animaizinhos provenientes de metamorfoses intensas, que evoluem de ovos para feias lagartas, para crisálidas, ensimesmados casulos, e desabrocham, por fim, em borboletas libertas. E, com elas, sobrevém e avoluma-se toda uma carga simbólica a elas associada, partilhada pelos seres humanos naquilo que a psicologia junguiana chama de inconsciente coletivo. As borboletas são a própria imagem da beleza, da liberdade, da leveza, da inconstância. Não há como não associar as metamorfoses das borboletas à evolução e ao amadurecimento do ser humano: do óvulo fecundado no útero, detentor da potencialidade do ser, ao momento do nascimento e ao crescimento posterior na infância e adolescência até a idade adulta, o amadurecimento. De fato, para a psicanálise moderna, a borboleta é símbolo de renascimento.

Conforme o dicionário de símbolos², para os astecas, a borboleta era um símbolo da alma. Seu deus do fogo, Huehuetēotl, trazia estampada no peito uma borboleta de obsidiana, simbolizando o fogo solar e diurno, igualmente capaz de atravessar os mundos subterrâneos, o fogo ctônico, oculto, ligado à noção de sacrifício, de morte e ressurreição. No Japão, por exemplo, duas borboletas representam a felicidade conjugal. Com sua leveza sutil, simbolizam igualmente espíritos viajores. Sua aparição anunciaria uma visita ou a morte de parente próximo. Mas, em si, a borboleta simboliza a mulher. Nos afrescos de Pompéia, Psiquê aparece como uma menina alada, à semelhança de uma borboleta. A Psiquê de Wolf von Hoyer, por exemplo, também é esculpida em 1842 com asas de borboleta. Em outra chave, a borboletas podem estar associadas à efemeridade da vida, ou seja, à morte. Mas, já no século V a.C., em *Bhagavad gita* - a intertextualidade, quer explícita, quer implícita, é uma das marcas da escrita de Vera Albers -, tem-se notícia da comparação entre humanos e borboletas-mariposas. Assim ecoam as palavras do guerreiro Arjuna frente à visão do deus Krishna: “Vejo todas as pessoas precipitando-se a toda velocidade para dentro de Suas [do Senhor do universo] bocas como as mariposas se lançam num fogo

² Chevalier, Jean (org.). *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont, 1969, p. 581.

abrasante”.³ As borboletas-mariposas são irremediavelmente atraídas pelo Absoluto, ilustrado na forma de luz ígnea.

A atmosfera prometida pelo título da narrativa inicial da coletânea de Vera Albers – *Borboletas* - não poderia ser mais leve, delicada, doce e benfazeja, e, ao mesmo tempo, profunda e violenta!

Assim começa, prossegue e termina o texto de Vera Albers:

Borboletas

Os dias vão passando e a borboleta vai pousando no meu ombro. Roda, roda, borboleta azul e vem pousar aqui no meu blusão. Assim a fantasia encarna-se na quimera de tua constância. Ai, que coisa horrível que eu sonhei: nada menos que um incesto – pai bolinando a filha e mordiscando a orelha queimadinha de sol. Acordo, credo, sonhar uma coisa dessas.

Em compensação, quando subi no caminhão de plantas, o amigo de cabelos pretos e olhos úmidos ficou um tempão a fitar os meus e eu me senti como quem vai se apaixonar. Por que será, sinto-me como um decassílabo heróico: ora, acredito na falsidade da mentira, melhor sempre do que nada acreditar. Acredito também que um talhe esbelto-altaneiro possa dar um frêmito de amor.

A estrutura do texto evidencia uma cesura entre o primeiro parágrafo, situado em ambiente onírico, e o segundo, passado na realidade dita concreta. Mas trata-se de uma separação apenas aparente.

Logo no primeiro parágrafo, a proximidade entre a narradora e a borboleta fica patente, uma proximidade que se repete por dias. Trata-se de uma borboleta azul, que carrega a simbologia particular da esperança e da sorte, aberta, portanto, ao universo. Não só a borboleta esvoaça em torno da narradora, como a narradora a atrai com uma espécie de canção infantil, em ritmo de poesia, com direito a aliteraões e consonâncias: “Roda, roda, borboleta azul e vem pousar aqui no meu blusão”, adensando, desta forma, a atmosfera criada pelo título. Ao entoar a “canção infantil”, era sua intenção, portanto, sair do mundo estático, limitado. E, neste passo, a borboleta abre o portal para o mundo do sonho, onde a fantasia se encarna na inconstância da borboleta. E, no mundo do sonho, a borboleta dá lugar à mocinha, o símbolo revela o simbolizado, isto é, a borboleta enseja à moça entrar nos recônditos de sua alma, só alcançáveis em estado

³ Vyasa, Krishna Dvapayana. *Bhagavad Gita*. Trad. Marcio Lima Pereira Pombo e Lucio Valera. São Paulo, The Bhaktivedanta Book Trust, 1976, p. 471. Disponível em <http://www.prabhupada-books.de/translations/gita-portuguese/O_Bhagavad-gita_Como_Ele_E_Bhaktivedanta_Swami_Prabhupada.pdf>.

onírico. E, entre todas as dimensões da alma, a que faz contato é a dimensão erótica: “pai bolinando a filha e mordiscando a orelha queimadinha de sol”, ou seja, a dimensão de Electra (psicologia junguiana).

Electra, como todos sabem, é uma figura da mitologia grega, configurada por Homero⁴. Era filha de Agamemnon e Clitemnestra, reis de Micenas, irmã de Orestes, de Crisotemis e de Ifigênia. Tendo Agamemnon partido para a guerra de Tróia, sua esposa toma como amante o primo do marido, e essa traição causa tal repulsa à pequena Electra, que, junto com o irmão Orestes, promete vingar-se. Quanto o pai retorna, ainda assiste ao seu assassinato, levado a cabo pela própria mãe e seu amante. Uma ferida que não cicatrizará. Entretanto, a vingança – a morte da mãe - não é executada por suas mãos, mas pelas do irmão Orestes. A figura mitológica de Electra foi transformada em personagem e levada ao teatro por Sófocles (*Electra*), Eurípides (*Electra*) e Ésquilo (*As Eumênides*) em peças com enredos diferenciados. É tema de muitas outras obras posteriores. Carl Gustav Jung, à semelhança de Freud com o complexo de Édipo, tomou-lhe o nome para designar como complexo de Electra o desejo, natural entre os 3 e os 6 anos, da filha pelo pai. Na maioria dos casos, isso aconteceria porque o pai é seu primeiro contato com o sexo oposto. O desaparecimento deste complexo é esperado, e o seu não desaparecimento pode projetar-se em dificuldades posteriores na relação com o outro sexo. Na narrativa em pauta, esse complexo vem a manifestar-se em nível onírico, causando repulsa à narradora acordada.

O segundo parágrafo da narrativa assinala o estado de vigília plena, e o instinto erótico volta-se agora para o campo do permitido, sobrepondo-se ao tabu suspenso no sonho, para “o amigo de cabelos pretos e olhos úmidos”, numa configuração altamente sensual e sedutora.

Segue-se uma autoanálise: “Por que será, sinto-me como um decassílabo heróico: ora, acredito na falsidade da mentira, melhor sempre do que nada acreditar. Acredito também que um talhe esbelto-altaneiro possa dar um frêmito de amor.” E, neste passo, mais uma vez, a narradora exhibe sua erudição, muito bem disfarçada – outra marca da escrita de Vera Albers.

O que é um decassílabo heróico? Recorrendo ao *Dicionário de termos literários*⁵, lemos:

[Verso] com dez sílabas; remontando ao século X, na França, já era cultivado, numa de suas modalidades, na poesia trovadoresca galego-portuguesa; esquecido no fim da Idade Média, o Classicismo italiano ressuscitou-o e pô-lo em circulação; Sá de Miranda divulgou-o em

⁴ Civita, Victor (ed.). *Mitologia*. São Paulo, Abril, 1973, vol. III, p. 609.

⁵ Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1974, p. 512.

Portugal após sua estância na Itália (1521-1527), e de lá para cá tem sido dos metros mais empregados no Idioma; geralmente acentua-se na sexta sílaba; quando o acento recai na sexta e na décima, recebe o nome de *heróico*, por adaptar-se perfeitamente à poesia épica, de ritmo marcial e solene [...].

Tal definição, porém, só nos coloca outras perguntas: o que é poesia épica, e o que ela tem a ver com a declaração da narradora? Procurando no mesmo dicionário (p. 181), lá encontramos:

Das mais remotas manifestações estéticas do Homem, a poesia épica ainda encerra “o problema mais antigo da ciência da literatura”, ou seja, “definir o conceito de epopéia e reconstituir sua gênese” (Fidelino de Figueiredo, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, 1950, p. 39). Ainda que se venha a provar a existência de realizações épicas anteriores a Homero, é com os seus poemas (*Odisséia* e *Iliada*, século IX a.C.) que principia a história dessa espécie de poesia. Posteriores são as epopéias da Índia (*Ramayana*, de Valmiki, e *Mahabharata*, de Vyasa, este do século III a V a.C., cujo episódio mais conhecido mundialmente é o “Bhagavad Gita”) e da Finlândia (*Kalevala*, composta de canções folclóricas reunidas no século XIX).

Não é preciso ir mais adiante, para percebermos de imediato na narrativa a conexão, ou melhor, o curto-circuito metafórico de alta voltagem, construído com a aparente ruptura (surrealista) entre os dois parágrafos constitutivos do texto, isto é, entre os versos decassílabos do segundo parágrafo e a borboleta do primeiro. A explosão de significados provocada nesse curto-circuito metafórico desvela e puxa para dentro da minúscula narrativa de Vera Albers todo o conteúdo portentoso do “Bhagavad Gita” (Canção do bem-aventurado), entrevisto nas primeiras referências simbólicas às borboletas/mariposas que se deixam arrebatadas pela luz do fogo. Ora, o “Bhagavad Gita” é uma parte da obra épica *Mahabharata*, atribuída a Krishna Dvapayana Vyasa, escrita em tempos diferentes entre os séculos III e V a.C. Narra-se ali a história da Índia antiga, dá-se forma aos acontecimentos, que ocorreram no norte do “país”, num passado muito remoto. Trata essa parte épica do sentido da vida, da superação de si mesmo num processo íntimo e intransferível, da transcendência do humano rumo à Alma Universal, através do desapego, do desprendimento, do amor sublime.

Na narrativa de Vera Albers, as metamorfoses pressupostas pela presença da borboleta azul, pela fase infantil da filha no sonho da narradora e pela evocação do assunto da epopeia, apontam igualmente para um processo de amadurecimento humano, que não cessa com o aparecimento do moço de cabelos pretos e olhos úmidos, despertando paixão

e amor erótico – um caminho que também aponta para o infinito, para a autorrealização – outra marca dos escritos de Vera Albers. Sendo Arjuna o herói dessa epopeia, um guerreiro indiano, também fica explicado o desenho da compleição física do objeto erótico da narradora: rapaz de cabelos pretos e olhos úmidos.

Colocando em diálogo a identificação da narradora com o trecho da epopeia citada, é como se ela dissesse de uma maneira absolutamente simples que sua metamorfose superou a fase infantil do incesto e rumou para o amadurecimento do encontro com o moço de cabelos pretos e de olhos úmidos, e ainda acenasse para a necessidade de achar um sentido para a vida através do amor sensual, para a transcendência proposta por essa figura, que sugere o guerreiro Arjuna, aquele que conheceu o Absoluto. A narradora está aberta às contradições do mundo, “à falsidade da mentira, melhor sempre do que nada acreditar” e, sobretudo, ao amor, funcionando este qual janela escancarada para o infinito: “Acredito também que um talhe esbelto-altaneiro possa dar um frêmito de amor”.

Ler Vera Albers implica sempre num trabalho infinito de arqueologia cultural.

REFERÊNCIA

Albers, Vera. *Borboletas*. Voz da Mulher. São Paulo, 2021, XX p.

TEIXEIRA, Cláudio A. B. *Mojubá*. São Paulo: Kotter, 2021, 152 p.



Mojubá: as histórias, as vidas e as lutas dos orixás

Hislla S. M. Ramalho¹

Universidade Federal de Santa Catarina

A obra *Mojubá* é composta por sete capítulos sendo cada um deles contado pelo narrador personagem João Mojubá, que trilha caminhos para contar as histórias dos seus amigos, parentes e conhecidos. Além de João, os outros personagens (Jerônimo, Bárbara, Jorge, Conceição, Tião etc) possuem nomes de santos cristãos, mas são orixás o que ressalta o sincretismo presente no romance. O enredo envolve questões atuais e faz críticas contundentes à homofobia e ao racismo quando fala do assassinato do personagem fictício, a travesti negra Talita Totonho; à derrubada de casas antigas no Centro Histórico de Salvador para construir hotéis para turistas; à poluição relacionada a construção de indústrias estrangeiras em Santo Amaro e à mancha de óleo que se espalhou por várias praias no Brasil deixando centenas de pessoas adoentadas e prejudicando o meio ambiente; à má gestão do governo que acoberta e nega os fatos; ao caso Evaldo músico negro assassinado com 80 tiros; ao caso do personagem fictício,

¹ Doutoranda no programa de pós graduação dos Estudos da Tradução da UFSC. Email: hisllasuellen@hotmail.com.

Sirlene, a professora negra que sofreu agressões e racismo dentro de sala e dias depois foi encontrada morta etc.

As localizações citadas na obra como Cruz das Almas, a rua Gregório de Matos, rua XV de Novembro, o Forte de Santo Antônio, a igreja do Rosário, o Mercado Modelo, o terreiro Ilê Axé Opó Afonjá, o Farol da Barra, o Pelourinho, o Rio Vermelho, as Ladeiras da Preguiça, da Montanha, da Conceição da Praia, o município de Santo Amaro, La Ciudad de La Habana, La Guarida, La Bodeguita del Medio e muitas outras são reais assim com suas histórias, muitas vezes, relacionadas aos orixás. Da mesma maneira, as referências Mestre do Katêndê, Gregório de Matos, Tiago Alaripe, Malazartes, Mestre Salustiano, Mãe Stella de Oxóssi entre muitas outras também são reais o que coloca a obra no entre lugar do fictício e do real. Será mito? Será realidade? Essa dualidade traz certa dificuldade de definição dos limites do real, porém ela é justamente toda a comunicação, mudança e movimento que o seu mensageiro e protagonista João representa. “Sem Exu, nada acontece, nada se agita, nada se cria, nada se transcria” (p.12).

O sincretismo presente não está apenas nos nomes dos personagens, em vários momentos da trama João relaciona suas comparações e dizeres aos bíblicos quando descreve a beleza de Bárbara e a compara com a de Sulamita feita por Salomão; quando João fala sobre Jesus “Ele é o que sabe, o que multiplica pães e peixes e muda a água em vinho, Ele é o que sabe”(p.8); quando diz “Exu escreve torto em linhas certas, o senhor anote, todo acontecido tem o seu merecido, o seu necessário, até o número das nuvens está contado, ensina o livro do cristão” (p.21); e quando impede Jorge de vingar a morte de seu amigo ele diz “deixe disso, tudo tem a sua hora e o seu embora, tem a hora do peixe[...] e a hora do revide, o que estiver no pensamento de Obatalá-Orixanlá, isso acontecerá [...]. Há um tempo para cada coisa, [...], tempo de guerra e tempo de paz, ensina o livro do cristão” (p. 45). A riqueza da obra está na história e em sua construção, a maneira em que o autor tece o tecido pois as referências, citações e casos mencionados requerem conhecimento de outras obras e também consultas em sites sobre as localizações etc. Esse é um texto resistente por fazer denúncias e dar ouvidos a quem tem uma voz silenciada e invisibilizada e por se utilizar de referências, locais e pessoas para contruir uma história, uma poética, uma crítica, uma obra baseada na realidade-ficção.

No primeiro capítulo, João conta sua história, sua origem em Cruz das Almas (Bahia), suas travessuras com Jerônimo seu amigo, suas mudanças na vida, casamentos, descasamentos, voltas e viagens, e transformações. Narra também as histórias do putanheiro do Direito, Jerônimo; da mulher tigrada das águas revoltas, Joana; da mulher amarela de águas doces, Conceição; e da menina-ventania de beleza vermelha, Bárbara sendo

as duas últimas mulheres de Jorge. O protagonista põe em relevo a história do encontro de Bárbara e Jerônimo, os dois guerreiros vermelhos, e como ambos trabalharam nos protestos e arrecadações para ajudar os injustiçados e livrá-los do moleque-malvadeza, o prefeito que ansiava por demolir a Casa Vermelha e mais outras casas do Centro Histórico de Salvador a fim de construir hotéis para turistas. Nesse primeiro momento ainda, João explica ao seu ouvinte a razão de estar morando em um caixote - aguarda o retorno de seus amigos queridos Jerônimo e Bárbara que foram embora para São Paulo para evitar a fúria de Jorge, o serralheiro.

No segundo capítulo, Bárbara e Jerônimo vão a São Paulo e João fica na Bahia a vender trecos, troços e coisas e aqui o narrador mostra a fúria ferrenha de Jorge por ter sido traído pelo seu mano Jerônimo e deixado por Conceição e Bárbara. O foco é a história de Jorge e o seu descanso no sítio Alaketu, fundado por seu maninho das matas Tião, e na casa azul da mãe Janaína. Entre descansos e afazeres, Jorge e Tião tomam ciência do caso de um estrangeiro que montou indústrias em Santo Amaro e poluiu toda a cidade, porém, Tião, o agrônomo que dava palestras contra a poluição, contra os agrotóxicos e contra os ruralistas fora proibido de ir às escolas falar o que sabia, então passou a gravar vídeos e denunciar as irregularidades no Youtube. Todavia, ao encontrar Zanha-Ossanha no fundo das matas Tião tomou uma poção esverdeada e se apaixonou loucamente por àquele deixando apenas Jorge e Janaína no sítio. Vendo isso, Jorge decide voltar a Salvador, deixando a mãe sozinha na casa azul turqueza. Janaína chora tanto em sua tristeza que se transforma em rio.

O choro tranforma Janaína em muitas águas, então João diz “o que houve com seus filhos, yabá, dona-dos-dons-e-das-dunas, onde estão? [...] Eles fugiram, yabá, para os fundos do mar? Ela chorará até as lágrimas virarem conchas; [...] ela chorará até as rosas virarem a espuma branca das ondas, em seu fluir e refluir, em seu devir de água-de-águas” (p.32). O capítulo três trata do retorno de Jorge a Salvador, agora já pacificado, das canções em iorubá que cantava no seu retorno, das cartas tiradas e lidas por Tia Maria Menina a Jorge, da sua visita ao Dr. Lazinho, alcunhado o-médico-dos-pobres, que outrora fora criado pela mãe Janaína e que depois de tantas doenças que teve decidiu aprender a curar.

Esse capítulo ainda trata das andanças de Lazinho pelo mundo e de seu encontro com Jorge em Salvador. A conversa do mano-dos-ferros (Jorge) com o mano-das-palhas (Lazinho) é sobre José Izídio Dias, que Jorge considerava seu avô e que morava no Quilombo Rio dos Macacos; seu Izídio se enfurnou no quilombo para lutar pelo direito dos quilombolas e a situação foi a seguinte: a marinha brasileira construiu a Vila Naval de Aratu, nas terras dos pretos “os maldosos entraram lá como legião de bestas do inferno,

com máscaras, facões e porretes: queimaram lavouras, derrubaram casas, surraram meninos e velhos, violaram negrinhas, roubaram posses dos coitados, ameaçavam de morte, na malvadez de asmodeus. “(p.44). Seu José Izídio lutou e falou contra as autoridades defendendo a comunidade, foi morto a machadadas e o crime ficou impune na terra de Santa Cruz. Ao fim desse capítulo, Lazinho traz à tona a questão da mancha de óleo nas praias brasileiras e diz “Peixes, mariscos, moluscos, caranguejos, siris e pássaros marinhos morriam na costa, embebidos na tinta do óleo escuro, e os banhistas saíam das águas com a pele viscosa, em nergas de breu pegajoso. O pretume-de-piche inundou as praias de Salvador, Boipeba, Canavieiras, Belmonte, Trancoso, Abrolhos, Carneiros, Corumbau, ninguém sabia de onde vinham aquelas manchas pretas[...].Pescadores e marisqueiros ficaram desesperados, ninguém queria mais comer peixes e frutos-do-mar, ficariam sem ganha-pão, os pobres-diabos, quando as jangadas voltariam ao mar?” (p.45). A crítica é contundente, atual e faz o leitor refletir sobre os sistemas e políticas de governo que o Brasil tem e o que realmente se quer para ele, Será o Brasil do negacionismo? Será o da mentira? Será o da verdade?

Prosseguindo, João Mojubá começa a próxima seção contando e cantando a narrativa iorubá sobre a força e coragem de Xangô ao entrar na casa do Alafim de Oió, e o *oriki* (literatura, texto, canção) de Xangô “Aquele-que-luta-todas-as-pelejas e que nunca é condenado porque luta por justiça” (p.49). Seguindo suas divagações, João pede benção “*Motumbá*”, e volta à história de Jerônimo e Bárbara, onde moravam depois que mudaram para São Paulo e como os dois trabalhavam . Nesse capítulo (quatro), João narra como Jerônimo e Bárbara lutavam pela justiça e contra o atual governo que fez a porteira do inferno se abrir trazendo todas as coisas “medonho-lazarentas, Azabel, Abalam, Alastor, Asmodeus, Astaroth que saíram dos buracos-de-tormenta-do-capeta-de-chifre-furado das tocas-de-corno-do-grande-cão” (p.56). Jerônimo como advogado trabalhava em um escritório defendendo o que é justo para os trabalhadores sem-terra, para os estudantes da faculdade de Direito do Largo de São Francisco etc. Bárbara como professora de dança afro no espaço cultural da Praça Roosevelt. Esse capítulo põe em relevo os trabalhos, passeios, paixões e amores do casal descrevendo a cidade de São Paulo e a forte tradição japonesa ali presente através do Festival de Estrelas, Tanabata Matsuri. É em meio a essas descrições que Jerônimo vai até um ato em homenagem a Marielle Franco, vereadora, mulher, lésbica e negra morta por milícia de facistas, e durante o ato inesperadamente surgem jovens chamados Patriotas pichando suásticas, batendo nas pessoas, causando o pandemônio. O fato /caso marcante evidenciado nessa parte foi o assassinato de Marielle Franco com todo o tipo de injustiças e atrocidades feitos e ditos por um governo alimen-

tado pelo ódio, racismo, homofobia, misoginia e intolerância religiosa quando traficantes de Jesus entram nas casas de Candomblé e Umbanda violando, quebrando, desrespeitando, agredindo as imagens sagradas dos orixás.

O capítulo cinco é central, possui muitos *orikis*, muitas narrativas orais em iorubá e muitas denúncias atuais das coisas horrendas que se passam atualmente no Brasil. Se inicia com o *oriki* de Oxum, linda mulher-do-mistério-do-rio, e com uma narrativa oral matriarcal sobre as moças levadas pela chuva e que se transformam em estrelas, em moças-flores. O foco da história é Conceição, que retorna a Salvador depois de passar uma temporada na casa de sua Madrinha Aparecida no Rio de Janeiro. Depois que foi deixada por Jerônimo, ela que se amava mais do que outra coisa, ela-o-amor-só-dela voltou mais linda a Salvador e trabalha como secretária em um escritório de arquitetura e design. Ela vai desfilar no Carnaval, no Afoxé que “é o bloco em que se canta os cantos dos santos e se dança o ijexá, ao som de atabaques, agogôs e xerequês” (p.62). Nesse momento há a descrição dos orixás e das suas cores no Afoxé em que “todo mundo é menina-e-menino, branco-e-preto, humano-e-divino, iguais-a-seus-iguais, todos-são-um-e-o-outro” (p.62); há a contação do *oriki* de Ogum-o-poderoso, aquele-que-tem-água-do-rio-em-casa; da sua história, da narrativa oral das matriarcas que o dito resolveu sair da cidade e ir morar na floresta, cansou de forjar nos ferros e os orixás ficaram temerosos, pois precisavam de armas fabricadas por ele para agricultura, pesca e guerra. Ogum foi inflexível e não cedeu aos pedidos dos orixás, vendo isso, Oxum Apará vai ao seu encontro para conversar, mas encanta Ogum e o faz retornar a cidade para a felicidade de todos.

Seguindo as histórias, João volta a contar o fato de Jorge não sentir mais raiva dos amantes Jerônimo e Bárbara, mas sim medo, o medo das visões do inferno. Com as várias coisas terríveis que estão ocorrendo no Brasil, Jorge soube da morte matada de Evaldo-o-sambista, Evaldo-o-músico-negro, enquanto dirigia seu carro na estrada de Camboatá em Guadalupe (no Rio de Janeiro) acompanhado da mulher e filho, quando foi confundido com um ladrão e foi alvejado com 80 tiros. “Vivemos no tempo da oh-a-insanidade-oh-minha-loucura.” (p.66). Luciano, o-catador-de-papéis que foi ajudar Evaldo acabou sendo morto também pela fuzilaria do Asmodeus. O que fazer? Após mencionar o brutal assassinato de Evaldo e Luciano, a narrativa volta para Jorge e, em meio a esse mundo de tantas atrocidades, ele decide fazer um arquivo digital com a ajuda de estudantes, professores, ativistas sociais, donas de casa e muitos outros colaboradores para pesquisar e reunir os malfeitos-brutescos-malafaias contra o povo pobre, os indígenas, o meio ambiente os negros etc. Enviando essas notícias aos órgãos de defesa dos direitos humanos, jornais internacionais para que nada ficasse escondido, esquecido. Jorge lutava

para preservar a memória, a história e que ninguém esquecesse de Mariana, Brumadinho, Amazônia, Pantanal e outras tragédias. Entre narrativas de Oxum, a história volta a Conceição que saiu do emprego explorador e foi procurar outro achando uma vaga de secretária em uma agência de notícias.

O capítulo seis se inicia com a narrativa oral de Oxum que se tornou Oxum Ijimu, a velha e feia senhora da lagoa, e continua a história do encontro de Conceição e Jorge na porta do escritório na Ladeira da Barroquinha. Ele precisava de uma secretária e ao realizar a entrevista lhe contou das injustiças que viu e o que faria para lutar contra elas, as denúncias que faria com “vozes-denúncia, vozes-vermelhas, vozes-berrantes para formar um imenso vozerio” (p.75). Outra narrativa oral de Ogum é contada, ele cansado do *orum* veio viver no *ayê* para ensinar o que sabia para a humanidade. Ele, o-senhor-que-conhece-todos-os-caminhos, o senhor-dos-metais-rutilantes, o senhor-do-fogo-e-da-forja ensinou os humanos a usarem armas de ferro para caçar, plantar, pescar e guerrear. Entre narrativas sobre o *Orum*, o *ayê*, a luta de Xangô e Ogum e o amor de Ogum e Oxum, é que a história de Conceição e Jorge está situada. Ela agora sendo a secretária, fazia *Clippings* das matérias mais importantes, arquivava pastas específicas do banco de dados, casos de racismo, machismo, homofobia, violência policial dentre outros; agora sentia que estava fazendo algo importante.

No meio do caos “Eles-os-abominosos invadiam reservas indígenas, matavam jovens na periferia, estupravam mulheres, depredavam casas de axé, numa insanidade sem fim. Eles-os-abominosos agrediam lésbicas nos vagões do metrô, batiam nos meninos que gostavam de meninos, até desfigurarem os seus rostos. Era a loucura-só-loucura, a necrose, a lepra que se espalha na nação-horror.” (p.81). Ela ficou horrorizada quando viu a história do menino-índio-pataxó que gravou o vídeo dos missionários brancos invadindo sua tribo e obrigando o povo a se desfazer de seus deuses usando as armas e a violência para isso. A agência Ogum Alagbedê recebia cada vez mais denúncias “do hediondo, do horrendo, do horrífero”. (p. 82). Dessa vez, foi o caso (fictício) de Sirlene que namorava o filho da diretora, ambos brancos, e que sofreu racismo e agressão dentro e fora da sala de aula por parte da própria diretora. Sirlene foi demitida injustamente e um mês depois encontrada morta em um matagal com as costas vermelhas, chicoteadas. A agência e Conceição receberam comentários odiosos, cruéis, racistas. “Vivemos dias estranhos, de abismação” (p. 87). O capítulo seis também conta o caso do Seu Leocádio que se recusou a pagar propina a milícia Caveira Zero Sete e sua esposa teve sua mão queimada em óleo quente. Com todas essas crueldades no mundo, Conceição tinha medo, mas mesmo assim ia ao ensaio para desfilar o Afoxé. A última parte narra o encontro familiar do casamento de Tião e o pesadelo que se abateu no Brasil depois do dito evento. Jorge e Conceição

foram exilados no exterior em Portugal porque durante o Carnaval Conceição recebeu três dedos humanos em uma caixa de presente e um recado ameaçador. O doutor Lazinho também decide sair de Salvador e ir para uma aldeia de pescador chamada de Yemanjá Malelé, ele ficaria lá até saber a hora de voltar. Já João Mojobá termina de narrar o livro falando que aguarda Jerônimo e Bárbara voltarem a Salvador para tirá-lo de sua penitência, apesar de no momento Jerônimo estar preso por defender os sem-teto que ocupavam um prédio abandonado no centro da cidade de São Paulo.

A obra traz uma mistura de romance, ficção, história e realidade. Possui várias vozes-denúncia sobre os absurdos que aconteceram e estão acontecendo no Brasil. Os casos inseridos no enredo são contatos de uma maneira completa com contexto, momento, razões e pessoas/ grupos envolvidas/os, pode-se notar uma veia jornalística. Em outras palavras, apesar de falar do amor e das histórias dos orixás e trazer um aspecto fictício e mítico ao romance, a construção do texto é toda feita com elementos reais :as referências, as localizações, os casos de morte, racismo, homofobia, injustiças, negacionismo e facismo. A crítica é evidente e não deixa dúvidas, os orixás lutam dentro de cada batalha, cada guerra contra o asmodeus e todo seu exército. Aqui, é interessante pensar em como a transformação das divindades que são personagens se relacionam desempenhando suas funções no mundo real. Mojobá aproxima toda a ficção, todo o campo mítico com o que acontece no mundo real. Os orixás lutam, cantam, dançam, passeiam se relacionam. O texto traz toda a espiritualidade para a materialidade, para o concreto. Em relação ao sincretismo presente, cada personagem foi estrategicamente pensado para ter traços físicos e de personalidade semelhantes aos do orixás. João Mojobá é Exu, Jerônimo é Xango, Bárbara é Iansã, Jorge é Ogum, Conceição é Oxum, Mãe Janaína é Yemanjá, a vó Nanã é uma orixá ancestral guardiã do saber, Tião é Oxóssi, Lazinho é Obaluaê/Omulu, Zanha-Ossanha é um orixá das folhas e ervas medicinais. Percebe-se essa mistura nos capítulos quatro, cinco e seis em que entre cada história de Jorge, de Conceição, de Bárbara e de Jerônimo são intercaladas narrativas orais iorubá, com *orikis* (...) e canções sobre a força, a coragem, a beleza e os domínios de cada orixá.

O título *Mojobá* já traz a potência da obra porque é uma comunicação de Exu com os homens e os orixás, mas também é a comunicação (voz- denuncia) que a própria obra carrega, leva e traz. Segundo o site juntosnocamdonblé a palavra Mojobá é “uma saudação para Exu Orixá, mas também um termo utilizado para todos os Orixás (da cultura nagô), onde o significado é bem amplo [...] Eshu é o mensageiro, o que comunica

aos homens a vontade dos Orixás e, a estes, leva o pedido dos homens”.² Dessa maneira, o livro vem, para além de uma representação literária e crítica, como um resultado de comunicação de Exu com os homens e mulheres, como uma maneira de saudar, respeitar e reconhecer a grandeza e magnitude da entidade EXU.

Ao tecer esse tecido, Cláudio Daniel lançou mão de vários recursos poéticos, rítmicos e sonoros espetacularmente encaixados como: a criação de neologismos (nomes-atributos, e xingamentos) com a utilização do hífen; a maneira de narrar ao fazer uma contação de histórias; o ritmo marcado pelas repetições, aliteraões e cadências; a inversão dos provérbios (que trazem à tona as travessuras de Exu); e a relação entre passado, presente, e a constante mutabilidade das coisas, da vida. No desenvolver da trama, a utilização de neologismos com hífen como em “noite-de-não-me-lembro” (p.18); “menina-que-dança-com-o-vento”(p.17); “aquele-que-quando-dorme-fecha-um-olho-só”; “amada-de-rabo-es-camoso” (p. 26) dentre outros (já citados aqui e presentes na obra) faz com que o texto tenha um ritmo por vezes parecido com um fluxo de consciência, uma vez que flui sem pausas no momento dessa criação adjetivação-descrição das situações e dos próprios personagens.

A narração das histórias, apesar de escrita, ressalta a oralidade quando coloca em evidência a forma de falar (expressões e ditados) dos locais mencionados como em “Se me dão corda, falo mais do que a mulher da cobra” (p.6); “Inês é morta? Que vá em paz para o lugar onde o porco mia, ele que não iria pensar na morte da bezerra”. (p.9); “que tire o cavalo da chuva e vá se queixar com o arcebispo, lá onde Judas perdeu trinta moedas.” (p.10). Além disso, a narração traz o ritmo de diálogo com alguém que escuta a mensagem de João, infere-se esse fato pelas perguntas feitas: “..se tiver tempo, posso contar. Quer ouvir...?” (p.5); “o senhor acredita?” (p. 73); “Onde estava mesmo? O senhor me desculpe. Sempre me perco...” (p.6) etc. Nota-se que alguém o ouve e apenas entra na narrativa para guiar a trilha lógica do discurso de João, para o fazer voltar para os pontos cruciais do enredo.

O ritmo da obra é marcado por repetições, aliteraões e cadências. No início do texto João, fala de sua situação de rua e faz sua crítica “ Ninguém vai tirar o que tenho, esses poucos trapos, esses tristes trastes, nem bandido, nem a polícia militar”. A explosão da aliteração em /t/ (tirar, tenho, trapos, tristes, trastes) cresce gradualmente até alcançar um apogeu e ser ralentado pela repetição da palavra “nem”. Outro trecho em que o autor costura esse tecido com ritmo e sentido é quando fala como João foi parar na rua. Ele diz “ ...Vendia vestidos, lenços, leques, cangas, miçangas, caixinhas

² < <http://www.juntosnocandomble.com.br/2017/02/o-que-significa-laroie-e-mojuba-saudacao-de-exu.html?m=1>> Acessado em: 10 de novembro de 2021.

de madeira, gamelas de madeira, máscaras de madeira, tantos trecos e troços, até viver na rua , até ser homem de rua, do povo da rua...” (p.7). Aqui o ritmo acompanha o diminuir de suas posses; o início com a aliteração da fricativa /v/ com as palavras “vendia, vestidos” e depois com a lateral /l/ com “lenços e leques”, que mostra as muitas coisas que tinha, é invertido para rimar o final das palavras “cangas e miçangas” (que apesar de estarem no plural são de menos valor que os itens citados anteriormente). Trazendo o movimento e a mutabilidade, o ritmo decresce pela repetição do complemento “de madeira” e cresce pela aliteração em /t/ “tantos, trecos e troços”, e cai quando, apesar de adicionar elementos a frase repete a palavra “rua”.

O tecido é melódico, para ser cantado e contado e vice versa. A potência de quem conta, como conta, para quem conta é posta em relevo porque a todo momento todos os caminhos rítmicos, sonoros e semânticos voltam para a essência, *Mojubá*. No exemplo a seguir pode-se perceber como a anáfora, a gradação, a aliteração e o clímax fluem, crescem e retornam ao ponto de onde saíram – “ Cada um tem o seu odu, escondido no oco de um búzio. Há o destino da formiga, há o destino da coruja e há o destino do macaco, há o destino do carteiro, há o destino do coveiro, há o destino do soldado, há o destino da nuvem, há o destino do assassino e há o destino do riacho. Por isso é preciso saber qual é a sua trilha, o santo que te guarda e te guia, para escapar dos tigres e encontrar as maravilhas” (p. 7).

No momento em que fala “Não reclamo, não senhor, porque não sou de queixumes e sempre tenho uma carta na manga, rei de ouros, rei de paus, rei de copas, rei de espadas, quatro ases ou coringa, e sei que tudo é do jeito do camaleão: tudo muda o tempo todo, menos o olho da lua, o olho do leopardo e o olho do cu.” João Mojubá mostra a instabilidade, o que pode ou não estar posto; nada está garantido. A construção desse trecho como muitos outros dentro do enredo possui um ritmo que além de cantar para quem lê, mostra também a essência de seu protagonista. João mantém uma linha ao citar as cartas, mas faz uma ruptura ao falar do camaleão e do que possivelmente não muda. O inesperado e a surpresa fazem parte dele, não o pegam desprevinido. Ao causar uma ruptura na convenção se utiliza de inversões e paradoxos como: “...em terra de caolho, quem tem um cego é rei...” (p.5); “...não engulo sapo, nem angu de caroço...” (p. 6); e “...O senhor saiba, eu não procuro pelo em ovo, chifre em cabeça de formiga, não beijo focinho de anta, nem dou nó em pingo d’água...” (p.7). Aqui há uma mudança de lógica, atitude, discurso que não é apenas semântica, mas poética e rítmica.

Entre indas e vindas, o jogo ondeante do texto tecido põe em relevo o leva e traz de um mensageiro do presente ao passado e vice versa, João fala do que aguarda e diz “...

falo daquilo que me lembro, e me lembro cada vez menos, até ficar desmemoriado. Quando perder de vez a memória, não haverá mais história...” (p.5). A comunicação, a narração, o traçar da origem dos caminhos até o hoje é *Mojubá*, é cantar e contar a relação entre a memória, a história e o presente. Assim, *Mojubá* é comunicação, é voz-denúncia; traz à tona aquela narrativa oral “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”. Ela é estabelecida contando e cantando a história que forma uma negligenciada e importantíssima parte da identidade negra no Brasil, fala do passado, das tradições, assim como fala do presente, do atual, do horrífero, dos absurdos que o povo brasileiro com todas as suas minorias enfrentam todos os dias com um louco matando e levando todos para o “o-buraco..”. Ela também dá perspectivas para o futuro; continuar denunciando, trabalhando e aguardando os guerreiros Iansã e Xangô voltarem para que o povo destrua o capitão malvadeza e tudo que lhe representa.

Axé!

Claudio Daniel é poeta, tradutor e ensaísta. Nasceu em 1962, em São Paulo (SP), se formou em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, em mestrado e doutorado em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP), e realizou o pós-doutoramento em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua obra poética foi traduzida parcialmente para o inglês, espanhol, italiano e japonês. Em 2001, recebeu o prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, oferecido pela revista CULT. Atualmente, é editor da revista eletrônica de poesia e debates *Zunái* (www.zunai.com.br), do blog *Cantar a Pele de Lontra* (<http://cantarapeledelontra.blogspot.com>) e ministra aulas no Laboratório de Criação Poética, curso realizado à distância, via internet. Entre seus poemas e romances publicados estão: *Sutra* (1992); *Yumê* (1999); *A sombra do Leopardo* (2001); *Figuras metálicas* (2005); *Fera bifronte* (2008); *Letra negra* (2010); *Cadernos bestiais*, volume I (2015); Livro de orikis (2015); *Marabô Obatalá* (2020); *Romanceiro de dona Virgo* (2004); *Mojubá* (2021). Entre suas traduções estão: *Geometria da água e outros poemas*, de José Kozér (Fundação Memorial da América Latina, 2000, em colaboração com Luiz Roberto Guedes); *Estação da fábula*, de Eduardo Milan (Fundação Memorial da América Latina, 2002); *Madame Chu e outros poemas*, de José Kozér (Travessa dos Editores, 2003, em colaboração com Luiz Roberto Guedes); *Prosa do que está na esfera*, de Leon Felix Batista (Olavobrás, 2003, em parceria com Fabiano Calixto); *Jardim de camaleões. A poesia neobarroca na América Latina* (Iluminuras, 2004); *Sunyata e outros poemas*,

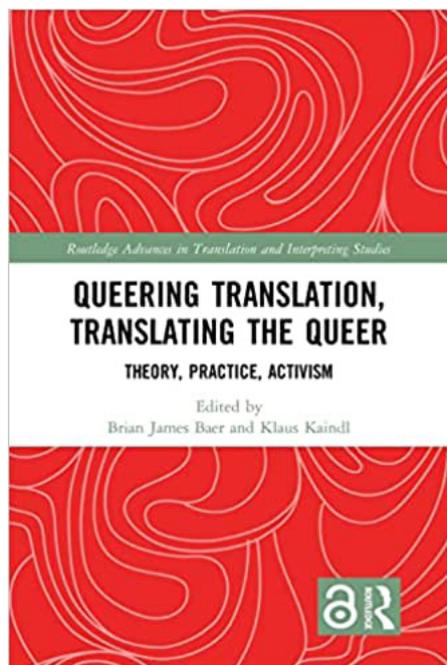
de Victor Sosa (Lumme Editor, 2006); *Shakti*, de Reynaldo Jiménez (Lumme Editor, 2006); e Íbis amarelo sobre fundo negro, de José Kozzer (Travessa dos Editores, 2006, em colaboração com Luiz Roberto Guedes e Virna Teixeira). Entre suas antologias estão: *Na virada do século, poesia de invenção no Brasil* (Landy, 2002, em colaboração com Frederico Barbosa); *Perfectos extraños. seis poetas de Brasil*. Antologia de poetas brasileiros contemporâneos, em versão bilíngüe, com traduções ao espanhol por Eduardo Milan (revista *El Poeta y su Trabajo* n. 15, Primavera / 2004, México); *O arco-íris de Oxumaré*. Antologia de poetas brasileiros contemporâneos, em versão bilíngüe, com traduções ao espanhol por Reynaldo Jiménez, Manuel Ulacia e outros (revista *Homúnculus* n. 3, Verão / 2004, Peru); *Todo comienzo es involuntario. Ocho poetas jóvenes brasileños*. Antologia bilíngüe com traduções de Leo Lobos (revista *El Navegante* n. 2, Verão, 2007, Chile); *Ovi-Sungu, Treze Poetas de Angola* (Lumme Editor, 2007); *El ornitorrinco naranja* (Lumme Editor, 2014); e *Poemas para a Palestina* (Patuá, 2014).

REFERÊNCIAS

TEIXEIRA, Cláudio A. B. *Mojubá*. São Paulo: Kotter, 2021.

BAER, Brian James; Kaindl, Klaus (Ed.). *Queering translation, translating the queer: theory, practice, activism*. New York: Routledge, 2018, 242 p.

André Luís Leite Berndt¹



Queering translation, translation the queer: theory, practice, activism [Queerizando a tradução, traduzindo o queer: teoria, prática, ativismo] merece destaque por ser uma das poucas publicações que reúne, em um só tomo, ampla gama de perspectivas teóricas que abordam de forma contundente as diferentes intersecções entre Estudos da Tradução e Teoria *queer*, oferecendo ao leitor quatorze valiosos artigos dedicados a esse recorte. Lançado pela Routledge em 2018, o volume conta com uma introdução denominada “*(Queer)ing translation*” [(Queer)izando a tradução], escrita pelos editores Brian James Baer, professor no Departamento de Estudos de Línguas Modernas e Clássicas na Universidade Estadual de Kent, no Reino Unido, onde atua principalmente com a literatura e língua russa, e Klaus Kaindl, que é professor associado no Centro de Estudos da Tradução da Universidade de Viena, na Áustria.

Essa parte introdutória intenta fornecer uma espécie de panorama dos dois campos de estudo em questão, o que é bastante proveitoso por situar de antemão o leitor em

¹ Mestre em Estudos da Tradução pela UFSC. E-mail: andreluisleite13@gmail.com.

seus respectivos e atuais estados de pesquisa. Compreende-se o *queer* como “um outro horizonte discursivo, um outro modo de pensar a sexualidade”, tal como postulara Teresa de Lauretis no início dos anos 90, o que, na visão dos autores, deveria engajar e motivar a tradução a atuar como um meio de desestabilizar modelos de representação e questionar as próprias vozes autorais e subjetividades que estes projetam. (p. 1).

De certa forma, quando lembramos do ensaio seminal de James S. Holmes, *O nome e a natureza dos Estudos da Tradução*, que veio à luz nos idos da década de 1970, percebemos que a disciplina dos Estudos da Tradução já propunha a se imaginar nas margens do pensamento acadêmico, carregando a veia *queer* desde o princípio. Também a tradução envolveria, em boa medida, um questionamento de toda e qualquer interação humana – incluindo a expressão de sexualidades, sejam elas explícitas ou não, e independente de fronteiras linguísticas ou culturais.

Embora seja reconhecida a relevância de pesquisadores como Keith Harvey e de outros estudiosos que atuam principalmente a partir da segunda década do século XXI, somos levados a constatar que ao longo das últimas duas décadas, há não apenas uma certa resistência em aprofundar as relações entre Estudos da Tradução e a teoria *queer*, como também frequentes confusões teóricas, conceituais, que delas se produzem. Vale ressaltar que a maioria das pesquisas realizadas até então não partiu de teóricos da tradução, como é o caso de *Sexology and translation* [Sexologia e tradução], publicada em 2015 e editada por Heike Bauer, a qual se propõe a investigar o papel da tradução na transnacionalização da ciência da sexologia, ou ainda, a edição especial do periódico *Transgender Studies Quarterly* intitulado *Translating transgender* [Traduzindo o transgênero], publicado em 2016 e organizado por David Gramling e Aniruddha Dutta, publicação que, por sua vez, busca demonstrar o papel da tradução na divulgação de textos sobre essa temática.

Bauer e Kaindl comentam a respeito dessas importantes contribuições com o intuito de diferenciá-las daquelas que serão apresentadas na sequência de sua introdução, destacando que reúnem, ali, autores renomados e atuantes no campo da tradução, tais como tradutores profissionais, professores, pesquisadores ou ativistas. Num primeiro momento, a fim de esclarecer o leitor, os editores aproveitam para traçar uma rápida história da evolução do termo *queer*, sem a pretensão de algo muito exaustivo, fazendo-se necessário diferenciá-lo das outras siglas que compõem o acrônimo LGBTQI, uma vez que o conceito de *queer* está muito mais relacionado a um valor que “rejeita a organização da sexualidade que tem por base a oposição binária entre homossexual/heterossexual”² (p.

² “one that rejects the organization of sexuality on the basis of the binary opposition of homosexual/heterosexual”. *Tradução minha*.

2), definindo-se por um engajamento político que rompe com o *status quo*, com a norma, com o poder, com aquilo que se coloca como universal, questionando paradigmas excludentes, lançando assim o *queer* como uma ferramenta crítica que, aliada ao campo da tradução, poderia servir para produzir práticas e teorizações ainda mais reflexivas, alternativas, que se proponham a ir de encontro com tudo o que se relaciona com práticas tradicionalmente estabelecidas.

Ao transformar *queer* em verbo/ação, os autores reforçam que as teorizações e práticas tradutórias devem sempre se orientar no sentido da não normatividade e das forças anti-hegemônicas, passando a questionar regimes dominantes, privilegiar contextos culturais minoritários e sujeitos marginalizados, pois é através das relações entre línguas e culturas, isto é, por meio do processo de tradução, que são moldadas as nossas percepções e representações, o que torna o *queer* ainda mais essencial.

Os editores aproveitam também para apresentar os três eixos de análises aludidos no subtítulo, a saber: 1) teorização *queer* da tradução; 2) estudo de caso de traduções e tradutores *queer*; e 3) ativismo *queer* e tradução –, justificando assim o modo de organização dos capítulos, todos escritos em língua inglesa, que longe de serem considerados como partes distintas, complementam-se e criam pontes entre si, unindo teoria, prática e ativismo. É desse modo que devem ser compreendidos os cinco capítulos na primeira seção – que tratam mais especificamente de questões teóricas envolvidas na tradução *queer*, propondo modos de se compreender a tradução para além de estruturas fixas como texto-fonte e texto-alvo, visando abordagens que não se limitem a contextos anglófonos, mas que as ampliem em prol de culturas minoritárias –, em diálogo com os cinco artigos da Seção 2, os quais buscam aliar teoria e prática, trazendo à tona estudos de caso dos mais diversos contextos linguísticos, e que também se relacionam com os quatro artigos apresentados na última seção, que consideram as práticas e teorizações *queer* na tradução como possíveis formas de ativismo que nos ajudam a projetar um (outro) futuro para a escritura *queer*. É desse modo, então, que teoria, prática e ativismo *queer* formam juntos um único campo de atuação dentro do qual está o foco principal da obra editada por Bauer e Kaindl: a tradução.

A José Santaemília cabe a tarefa de abrir o primeiro capítulo da obra, assinado como *Sexuality and translation as intimate partners? Toward a queer turn in rewriting identities and desires* [Sexualidade e tradução como parceiros íntimos? Por uma virada *queer* na rescrita de identidades e desejos]. Neste artigo introdutório, o principal objetivo é demonstrar o quanto tradução e sexualidade estão intimamente conectadas e o quanto essas duas perspectivas podem, juntas, produzir em termos de pesquisas: como

as sexualidades *queer* são reescritas ou até que ponto pressupostos teóricos representados pela sexualidade podem contribuir para o campo dos Estudos da Tradução, isto é, de que forma podem ampliar sua visão analítica no que toca ao processo de formação de identidade, afastando-se de noções essencialistas e optando por conceitos fluidos capazes de compreender a multiplicidade de práticas e discursos que emanam da negociação de identidades entre contextos linguísticos/culturais?

A partir desses diálogos, somos levados a refletir ainda sobre o papel da tradução na mediação (construção da) sexualidade e a nos perguntar por que referências à sexualidade, masculina ou feminina, são tão mal compreendidas, sub ou superrepresentadas em uma variedade de línguas. Santaemilia nos faz pensar ainda em como a tradução contribuiria para confirmar ou desafiar a ambivalência sexual e de que forma nossa biologia ou identidade de gênero poderia nos levar a traduzir de forma diferente. O pesquisador também indaga sobre a importância da tradução nos processos de formação de identidade em culturas de minorias sexuais estrangeiras, abrindo espaço para considerar possíveis questões éticas envolvidas na tradução de cenas de cunho sexual, e como tais tópicos poderiam sofrer censura ou autocensura por parte dos atores envolvidos no processo tradutório.

Nos capítulos subsequentes, que formam a primeira seção da obra, Elena Basile analisa a (auto)tradução de um escritor trans, Nathanaël, e faz uma leitura minuciosa desse texto valendo-se de analogias entre sexo e a cena da tradução, ao passo que Brian James Baer considera a tradução como uma forma *queerizante* global, uma ferramenta capaz de quebrar a ilusão da prerrogativa universal das teorias ocidentais. Serena Bassi examina como o discurso ocidental sobre sexualidades subjetivas são moldadas, e Erven Savci, por sua vez, propõe métodos de pesquisa etnográficos para a tradução do *queer*. A sexualidade é examinada como parte de uma formação discursiva moderna, tal como raça, gênero e nacionalidade. A tradução passa então a ser compreendida como um espaço no qual identidades são negociadas, onde contextos culturais específicos se envolvem criticamente com o contexto global.

Na seção seguinte, James St. André parte da tradução de *The Pacha of many tales*, realizada pelo britânico Frederick Marryat, analisando-a como um texto *queer* no qual vários modos textuais coexistem (desde pseudotradução até imitação), um texto que, na visão do autor carregaria, por esse motivo, uma espécie de “identidade cruzada”. Na sequência, Leo Tak-Hung Chan investiga a representação do transgênerismo na tradução de uma novela chinesa para o mangá japonês, cujo personagem principal, um monge, é “queerizado” e graficamente representado como uma mulher, o que provocou grande controvérsia na China. Já Sergey Tyulenev explora a tradução como um lugar de expressão do desejo ho-

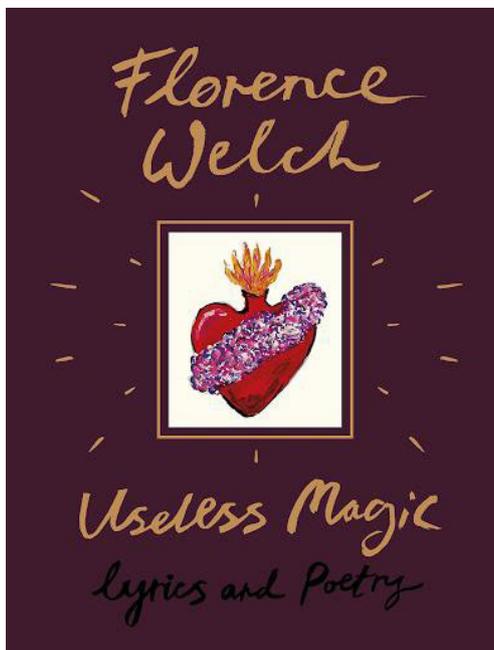
mossexual nos trabalhos do grão-duque Konstantin Konstantinovich Romanov, analisando combinações complexas de fala e silêncio em suas traduções. Clorinda Donato examina o caso em que uma tradução para o inglês tenta controlar e conter o *queer* do original italiano, a novela *Breve storia della vita die Catterina Vizzani*, de Giovanni Bianchi, em que ele apresenta a vida e a história de uma pessoa transgênero com um viés quase científico, no qual os marcadores de gênero são usados de forma flexível: ora o/a protagonista aparece como Catherina, ora como Giovanni, elementos que são suprimidos pelo tradutor, o que, na visão de Donato, constituiria uma forma de autocensura. Por fim, Zsófia Gombár discute um outro tipo de censura, a censura governamental na literatura *queer* traduzida em Portugal e na Hungria, durante os regimes de Salazar e János Kádár, respectivamente, onde falar sobre homossexualidade era considerado um grande tabu. Os artigos dessa seção, de modo geral, buscam demonstrar como ideologias em certas sociedades e períodos históricos podem ser um fator decisivo ao determinar a censura e regulamentação de traduções que tenham/abordem de alguma forma a expressão da homossexualidade.

As demais contribuições na terceira e última seção discutem o ativismo e as possibilidades de uma tradução *queer* na prática. Nesse sentido, ativismo é considerado como uma forma especial de aplicação prática, combinando *insights* teóricos da teoria *queer* com teoria da tradução pós-estruturalista, imaginando, assim, um futuro para a escrita *queer*. Marc Démont, por outro lado, fornece um exemplo de como esse futuro pode ser, distinguindo estratégias para lidar com o desejo *queer* em textos traduzidos. Uma tradução *queer*, na sua visão, seria aquela capaz de manter a força “perturbadora” nas representações *queer* do texto-fonte no texto-alvo, abrindo novas possibilidades interpretativas para o leitor. Eva Nossem busca trazer uma abordagem *queer* para a área de lexicografia, desafiando a noção popular de uma lexicografia objetiva, puramente descritiva, e discute as normas sociais e os valores que sustentam o trabalho lexicográfico. A pesquisadora demonstra como dicionários bilíngues perpetuam noções heteronormativas e advoga, assim, por uma abordagem antinormativa que lance bases para uma lexicografia *queer* capaz de estabelecer condições para uma tradução *queer* prática. No penúltimo artigo, Michela Baldo explora as possibilidades de conceitos como performatividade e afetividade na tradução e, finalmente, Mark Addison Smith também aponta para uma dimensão política na tradução *queer* ao descrever a tradução de um discurso feito por Larry Kramer, ativista da aids, para uma obra de arte visual, questionando as tradicionais noções de tradução estabelecidas por Jakobson (intra-lingual, inter-lingual e inter-semiótica), desafiando a tradução *queer* para examinar mais de perto o potencial de fontes semióticas não verbais, entendendo o processo artístico como parte de um ativismo *queer* na prática da tradução.

Queering translation, translation the queer: theory, practice, activism cumpre um papel importante ao demonstrar o quanto os Estudos da Tradução poderiam se beneficiar da aproximação com os Estudos de Gênero e os Estudos *Queer*, fomentando discussões em torno da recepção do texto traduzido em determinada cultura, de modo a considerar questões complexas que muitas vezes deixam de receber a devida atenção. A experiência homossexual, transexual, entre outras, nas suas mais variadas formas e expressões, auxiliam na construção de identidades, desejos e subjetividades com os quais leitores(as) poderiam se relacionar. A tradução, portanto, seria capaz não apenas de fortalecer tais laços, como também poderia atenuá-los ou silenciá-los, segundo os interesses de cada nação, cultura e época. Desse modo, vale recomendar a leitura desse que parece ser apenas o início de um diálogo fecundo entre tradução e sexualidade.

WELCH, Florence. *Useless Magic: lyrics and poetry*. New York: Penguin Random, 2018, 287 p.

Leonardo Rigon Kasmarek¹



Fonte: Divulgação.

A vocalista da banda Florence and the Machine, Florence Welch, surpreendeu a todos com o seu talento para a poesia. Conhecida por dar voz à banda, a artista decidiu, então, aventurar-se no campo da literatura. A obra *Useless Magic: lyrics and poetry*, que a autora lança com a editora Penguin Random, traz um conjunto de todas as letras das músicas da banda, poemas inéditos e, também, imagens dos manuscritos dessas músicas e desses poemas.

Em *Useless Magic: lyrics and poetry*, Florence abre o seu íntimo e nos mostra o seu processo de criação dos poemas que, eventualmente, acabam se transformando em letras de suas músicas. Para a artista “Eu não sei o que faz uma música ser uma música e o que faz um poema ser um poema: eles começaram a se fundir a essa altura do campeonato”² (p. 7).

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: leonardo_kasmarek@hotmail.com.

² No original: “I don’t know what makes a song and a poem a poem: they have started to bleed into each other at this stage” (WELCH, 2018, p. 7).

A obra está dividida em duas partes: a primeira contém as letras das músicas dos quatro álbuns lançados pela banda e, a segunda parte, possui poemas inéditos de Florence. Em ambas as partes, a obra mescla os textos escritos e imagens intertextuais, as quais grande parte são manuscritos, muitas vezes escritos em bloco de notas de um hotel ou em uma folha de papel comum. Os elementos intertextuais apresentam a fragilidade e o íntimo da artista, mostrando que o processo criativo muitas vezes pode ser caótico e sem grandes rodeios.

Além dos manuscritos de Florence, a obra apresenta uma grande diversidade de imagens. O apoio imagético que o trabalho traz complementa as duas partes “principais” do livro. Um dos vários exemplos que podemos citar é o uso da pintura *Ophelia*, de John William Waterhouse, de 1894 na página 70 da obra. A personagem shakespeariana tão conhecida, complementa o conteúdo da música “O que a água me proporcionou”.³ Na canção, podemos perceber o eu lírico evoca a “solução” encontrada por Ofélia, dizendo “me deite/deixe o único som/ser o transbordar/bolsos cheios de pedras”.⁴ Não obstante, na página seguinte após o fim da letra da música, contemplamos uma foto de Virgínia Woolf. A música, então se conecta tanto com a obra shakespeariana quanto com a obra *The Awakening*, de Woolf, na qual a personagem principal também acaba se afogando no final da obra como marco de libertação das amarras que a prendiam.

Além do grande referencial artístico e literário da obra, nota-se também a abundância de material para os fãs da artista e da banda. Além de conter todas as letras das músicas, desde o primeiro até o mais recente trabalho da banda, conseguimos ter acesso a ensaios fotográficos das diferentes “eras” dos álbuns lançados, fotos exclusivas de turnês e de bastidores dos trabalhos realizados por Florence and the Machine. Todo esse material se faz um prato cheio para os amantes da música, pintura, fotografia, e da arte em geral.

Na parte de poesias, encontramos novamente um número grande de imagens que retratam o momento de criação dos poemas. A grande maioria desses manuscritos possuem desenhos e rabiscos, indicando que um item deve ser substituído por outro correto. Essa naturalidade e a exposição desses itens “nu e cru”, demonstram a abertura de Florence para o seu íntimo. A decisão de deixar esses itens igual como no momento de criação demonstram que o intuito dos poemas é relatar o sentimento daquele dado momento, sem que haja alterações para uma grafia normativamente correta e “limpa” visualmente.

³ No original: “What the water gave me” (WELCH, 2018, p. 92).

⁴ No original: “Lay me down/ let the only sound/ be the overflow/ pockets full of stones” (WELCH, 2018, p. 92).

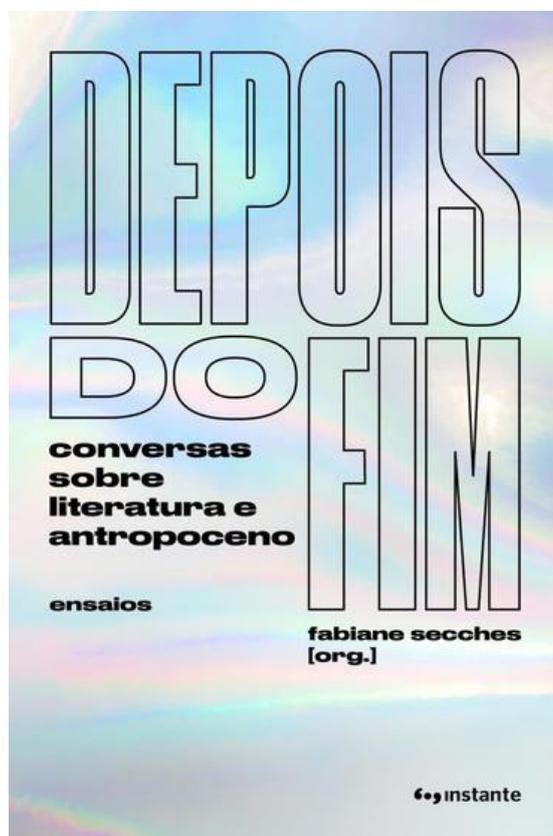
Notamos, então, a intenção de Florence de disponibilizar um acervo com suas músicas tão ovacionadas pelo público e pela crítica. Ademais, notamos um esforço da artista de retratar o processo de criação de sua arte e de expor o seu lado mais íntimo para o público. Em um mundo banhado em modernidade líquida, assim definido por Bauman, encontrar relatos tão sinceros de um ser humano, mostrando que é frágil e caótico, torna-se, então, um achado precioso para a manutenção da fé na humanidade.

REFERÊNCIA

WELCH, Florence. *Useless Magic: lyrics and poetry*. Penguin Random: New York, 2018. 287p.

SACCHES, Fabiane (Org.). *Depois do fim: conversas sobre literatura e antropoceno*. São Paulo: Editora, 2022, 136 p.

Valteir Vaz¹



Fonte: Divulgação

O propósito do livro *Depois do fim*, recém-publicado pela editora *Instante* e organizado pela psicanalista e crítica literária Fabiane Secches é, entre outros, o de dar um fim a esta discriminação que há no mundo inteiro entre os próprios seres humanos e os outros seres vivos. Para tanto foram reunidos treze autores-escritores, representando diferentes campos da cultura, para refletir sobre o Antropoceno, como o define Giovana Madalosso, a jornalista autora do primeiro escrito, “uma era marcada pela fascinação dos seres humanos por si mesmos, numa miopia narcísica que os impede de se reconhecerem como parte do todo.” Giovana dá também o tom do conjunto: trata-se mais de narrativas do que de ensaios, suscitadas por algum dado ou fato chocante e importantíssimo, como o que ela leu na revista *Piauí*, no artigo “Desastres em cascata “: Se o aumento de 2 graus centígrados no aquecimento global implicou a subida de 50 cm. do nível do mar, com as

¹ Professor de Teoria da Literatura na Fundação Santo André.

consequências destrutivas que conhecemos, o aumento de 8 graus centígrados significará **a extinção completa da vida no planeta**. O ensinamento que nos deixa a autora, diante desse terrível alerta, é o de passar da ideia à ação: com outros jornalistas e artistas montou a plataforma *Fervura*, que “procura falar sobre o clima com uma nova linguagem, simples e bem-humorada, de modo a popularizar o assunto”.

A questão da Etologia, a ciência que estuda o comportamento animal, cujo primeiro importante divulgador foi o prêmio Nobel Konrad Lorenz é considerada aqui (outros textos continuarão o assunto sob outros enfoques) pelo geógrafo Itamar Vieira Junior, o vencedor de vários prêmios com o romance *Torto Arado*. Em seu texto ele entabula um diálogo com J.M. Coetzee e suas narrativas sobre a existência animal, “o mundo-tempo dos seres sencientes” e a **universalidade de direitos**.

Já Daniel Munduruku enfoca a questão indígena numa dimensão oposta aos estereótipos que desde sempre marcaram o trabalho com essa temática de forma equivocada e preconceituosa, remetendo, entre outras considerações, à atenção dada à causa indígena pela constituição de 1988, mas expondo – entretanto – seus limites. “Posso ser quem você é, sem deixar de ser quem sou” diz ele, referindo-se a essa mesma constituição que “nos abriu a possibilidade de atuar na sociedade, mas nos obrigou a vestir a camisa dessa mesma sociedade”. E, o que é fundamental, ao refletir sobre a situação dos indígenas, hoje, juntando sua voz às de Davi Kopenawa e Bruce Albert em *A queda do céu*, reconhece: “Se no primeiro momento – logo com a abertura democrática – tivéssemos tido a clareza de que era necessário forçar a barra para a demarcação dos territórios, talvez hoje não estaríamos vivendo **o suplício do negacionismo**.”

Voltando ao encantamento que se experimenta ao ler essas “boas histórias”, Ana Rüsche, professora e pesquisadora de Literatura, conta-nos de suas lembranças infantis, em que o mundo era, sim, povoado de criaturas e animaizinhos antes que chegassem os homens com caminhões de terra e de tratores, mas não só: seu escrito é a defesa apaixonada da floresta, unindo sua voz à de Ursula K. Le Guin em seu livro *Floresta é o nome do mundo*, bem agora “quando o Brasil observa suas florestas frondosas serem aniquiladas”, e une sua voz, também, à de Susan Sontag, que nos fala da armadilha que pode esconder um imaginário pessimista a respeito do futuro: “O retrato de um futuro pior, sem soluções para o que vivenciamos hoje, ressoa com os desejos mais sistêmicos de transformar a própria representação do futuro em um **exercício de cinismo**, no qual a postura sádica se torna sábia, no qual o nihilismo nos mantém reféns de uma imaginação histórica limitada, a velha ideologia thatcherista do “*there is no alternative*”, não há alternativas se não aprofundar políticas neoliberais”.

Ao lado da defesa da floresta vem **a defesa do deserto**, com Paula Carvalho, historiadora, jornalista e editora da revista Quatro Cinco Um: “O deserto e a floresta são [...] de alguma forma equivalentes, por representarem não só o exótico, mas uma alteração considerada radical em relação aos povos europeus. Os habitantes originários dessas paisagens – clãs beduínos ou de outras populações nômades na aridez do deserto -- são representados até hoje ou como “bons selvagens” ou como “bárbaros” que precisam ser “civilizados, ou ainda exterminados por serem vistos como um obstáculo ao progresso. E o deserto não é exclusivo do chamado “Oriente”, categoria geográfico-cultural imaginária altamente arbitrária, até hoje de definição confusa, criada em oposição a um “Ocidente” também de delimitações bastante fluidas”.

Quanto à noção **do cosmo como unidade interdependente**, Christian Dunker, psicanalista e professor, nos fala do *humanitismo* de Machado de Assis e da origem do curioso dito “ao vencedor, aos batatas” e – numa outra dimensão – de Alexander Humboldt (1769-1859) como precursor europeu das ideias sobre o Antropoceno: “Ele não só percebeu como praticamente demonstrou em seu *Quadros da natureza* que física, química e botânica se interpenetram como saberes conexos, assim como a geologia, a astronomia, a economia, a estatística as ciências da linguagem e , finalmente, a política. A variação da distribuição das plantas, conforme latitude e longitude, sua relação com o clima e a temperatura média, bem como a proximidade com a água e com os oceanos, envolvendo umidade e pressão atmosférica, consagrou um novo modelo de ciência(...) Ciência essa que reconhecerá na natureza um agente ativo, e não apenas uma massa inerte para ser dominada, colonizada e explorada”.

Do já mencionado *A queda do Céu* de Davi Kopenawa e Bruce Albert – um livro sagrado contra o fim do mundo-- e de sua correlação (espelhamento) com o *Popol Vuh* que versa sobre as cosmologias da civilização maia, nos conta, atualizando-nos, Micheline Verunschik, crítica e historiadora: “O trabalho de manter o céu em seu devido lugar tem sido uma luta cada vez mais inglória que , adverte Kopenawa, depois de sua morte e da de outros xamãs, talvez tenha por conclusão a descida de uma escuridão eterna sobre todos. Ao denunciar todos os infortúnios advindos do escarafunchar perpétuo nas profundezas da terra, *A queda do céu* questiona **as engrenagens de morte que sustentam o modo de produção capitalista**, de maneira que essa relação parece desvelar o caráter aterrorizante do capitalismo e de seus métodos, no sentido dado pelos filósofos, desde Friedrich Nietzsche a Gilles Deleuze e Félix Guattari, operando por uma **desterritorialização extrema e cínica**, “engrenagem imensa que torna a dívida infinita, e forma uma única e mesma fatalidade esmagadora”.

Túlio Custódio, sociólogo e “curador de conhecimento”, ao falar sobre o entendimento do afrossessimismo para desvendar e desmontar “**as lentes negadoras de sentido, insípidas inodoras e insossas, da realidade racista**”, nos presenteia com essa pérola que são as palavras da letra de “Homem na estrada”, uma canção em que um sujeito narra sua trajetória trágica:

É madrugada, parece estar tudo normal
Mas esse homem desperta, pressentindo o mal
Muito cachorro latindo, ele acorda ouvindo
Barulho de carro e passos no quintal
A vizinhança está calada e insegura
premeditando o final que já conhecem bem
na madrugada da favela não existem leis
Talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez
Vão invadir o seu barraco, “ É a polícia!”
Vieram para arregaçar, cheios de ódio e malícia
Filhos da puta, comedores de carniça
Já deram minha sentença e eu nem tava na treta
Não são poucos e já vieram muito loucos
Matar na crocodilagem, não vão perder viagem
Quinze caras lá fora, diversos calibres
E eu apenas com uma “treze tiros “automática
Sou eu mesmo e eu, meu deus e meu orixá
No primeiro barulho eu vou atirar
Se eles me pegam meu filho fica sem ninguém
É o que eles querem: mais um pretinho na Febem
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim
A gente sonha a vida inteira e só acorda no fim, minha verdade
Foi outra, não dá mais tempo pra nada.

Paulo Scott, mestre em Direito público e doutorando em psicologia, refere-se ao ensaio de Antonio Candido “O direito à literatura” para propor a possibilidade de viver dialeticamente os problemas da existência. “[...] pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós **é também indispensável para o próximo**. Esta me parece a essência do problema, inclusive no

plano estritamente individual, pois é necessário um grande esforço de educação a fim de reconhecemos sinceramente este postulado. Na verdade, a tendência mais funda é achar que nossos direitos são mais urgentes que os do próximo”.

Chegamos a Maria Esther Maciel, professora de literatura e especialista em literatura e animalidade que, estudando várias vozes de animais fora e dentro da ficção e fora e dentro do Direito, nos surpreende com as fronteiras do humano e não humano: “Mesmo que os estudos contemporâneos de etologia [...] reconheçam que muitas espécies não humanas são providas de consciência, não é possível, como escreveu o etólogo brasileiro César Ades, ‘chegar a um conhecimento dos conteúdos dessa consciência’. Isso porque, ‘as tentativas de se espiar dentro da consciência do animal, traduzindo suas percepções em percepções humanas ‘só levam’, segundo ele, ‘a conjeturas e metáforas’. E – continua Maria Esther—“ De fato, novas e reveladoras descobertas científicas sobre animais de várias espécies têm sido, frequentemente divulgadas pela ciência, o que não apenas contribui para a desestabilização dos chamados ‘próprios do homem’ que sustentaram e ainda sustentam o antropocentrismo do pensamento ocidental, como também põem em cheque a premissa de que só ao homem pode ser garantido o estatuto de sujeito”; e não só: nos levam a pensar **sobre os limites de nossa própria humanidade**”.

Fabiane Secches, a organizadora dessa coletânea, nos propõe um exercício de “alteridade radical” estudando a obra *Sobre os ossos dos mortos* da ganhadora do Nobel de literatura em 2018, Olga Tokarczuk, pois para acompanhara protagonista da trama e alter-ego da autora, senhora Dusheiko “em seus afetos e raciocínios peculiares, é necessário que estejamos **abertos a outras formas de perceber o mundo**. E, citando Olga: ‘O ser humano tem uma grande responsabilidade para com os animais selvagens: ajudá-los a sobreviver; e, quanto aos domésticos, retribuir seu amor e carinho, pois eles nos dão muito mais do que recebem. **é preciso que eles vivam sua vida dignamente.**” Entusiasmados com a ideia de dominar a natureza para que pudessem se proteger dela’ – conclui Fabiane – os seres humanos perderam a medida e, há muito, passaram a atacá-la, a destruí-la. Se não por ética, existem muitas outras razões para repensar os termos em que essa relação foi estabelecida. A pandemia que estamos vivendo é apenas uma delas”.

Em “Ecocrítica e Antropoceno”, a professora e crítica literária Aurora Bernardini retoma o pensamento crítico do escritor e ecologista Per Johns, recobrando as principais questões defendidas por ele no livro *Em busca do quem das coisas*, uma coletânea de ensaios ainda inédita a ela confiada pouco antes da morte do escritor. Dentre os temas tratados no ensaio (cultura científica x cultura humanista, imaginação, memória, literatura, antropologia etc.), recobremos o que se diz respeito ao antropoceno e à ecocrítica.

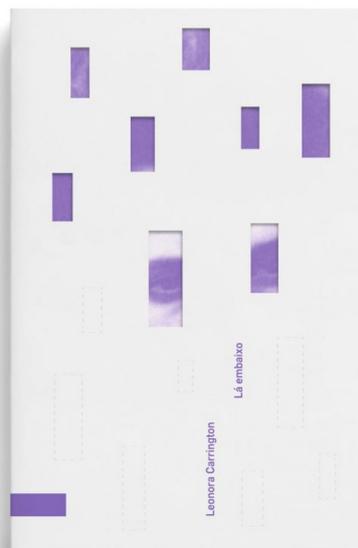
Neste âmbito, Bernardini reitera uma estreita conexão estabelecida por Per Johns entre a possibilidade de salvar nosso planeta dos impactos destrutivos das ações humanas e a necessária revivescência do que se tem genericamente chamado “mito”: “A literatura” – escreve Per Johns – “aprofunda-se, pelo menos, no paradoxo humano. E o faz por meio de estórias, fábulas, contos de fadas e mitos. Ou seja, ficções. É aí que se aprende um pouco sobre a mencionada defasagem entre discurso e ação. [...] sobre os estragos que o poder ocasiona nos indivíduos. [...] sobre o alcance insuspeito do insight ou intuição [...]. Sobre o deslocamento cada vez maior que se processa entre as pessoas e o meio que as vivifica. **É provável que se aprenda mais nos contos de fadas de Andersen sobre os móveis ocultos [...] do desconcerto ecológico de nossos dias do que em tratados científicos** (Grifos meus).

Finalmente, com seu escrito sobre a morte, que “é sempre uma ficção até que aconteça”, Natalia Timerman, psiquiatra e pesquisadora de Literatura, retoma o caminho da narrativa pessoal com que o livro começou refletindo sobre a morte do pai e a morte (anunciada) do prefeito de sua cidade natal. Citando a escritora Rosa Montero, só diante dos nascimentos e mortes é que saímos do tempo: ‘Quando uma criança nasce ou uma pessoa morre, o presente se parte ao meio e nos permite espiar durante um instante pela fresta da verdade – monumental, ardente e impassível’. E comenta:” Não é à toa que, perto da morte do meu pai, foi lendo literatura, fui lendo ficção que eu pude elaborar esta transfiguração do tempo. Essa devolução do tempo à sua própria matéria, inumana, humana, o encontro entre a existência e a ausência de mulheres e homens no mundo. **a ficção, assim como o ser humano, é fundada e fundamentada no fim.** Ouvindo vozes como a de Frank Kermode (“percebemos uma duração apenas quando organizada”) ou a de Bruno Latour (“**a mudança de paradigma é que pode nos salvar**”) ela comenta: “A mudança de paradigma que poderia nos salvar da catástrofe climática seria, segundo ele, ‘sustentar para sempre um discurso apocalíptico no tempo presente. Resgatar o tempo da finitude, da mortalidade [...]’, posicionarmo-nos como se estivéssemos no fim dos tempos’. Ora” – conclui a autora – ‘ como se’ é a própria ficção. Precisamos tornar o fim verossímil novamente, o que é algo que só a ficção pode fazer. As ficções, esses agentes de mudança, que talvez possam regenerar o mito do Apocalipse novamente em si mesmas para que, assim: verossímil, iminente o Fim possa continuar longe, mais uma vez desconfirmado”.

CARRINGTON, Leonora. *Lá embaixo*. São Paulo: 100/cabeças, 2020, 96 p.

Elys Regina Zils¹

Universidade Federal de Santa Catarina



Fonte: divulgação da editora

Leonora Carrington (1917-2011), considerada a última sobrevivente do movimento surrealista, nos revela sua relação íntima com a loucura na obra *Lá embaixo*. A narrativa se desenvolve em um período de sua vida no qual as margens da realidade e da loucura se dissipam. Na obra, ela compartilha sua experiência como interna no hospício em Santander (Espanha), durante seis meses, em uma mescla de momentos de pouca realidade com outros muito dolorosos.

A pintora e escritora que fora criada para dar continuidade à vida da alta burguesia segundo os desejos da sua família, demonstrou sua rebeldia desde cedo, sendo expulsa de colégios antes de se dedicar à arte. Aos 16 anos começa a estudar pintura em Florença, na Academia de Arte da Sra. Penrose.

Em uma exposição, em 1936, Carrington encontra o trabalho do surrealista Max Ernst. Por acaso, para permanecer no território insólito do surrealismo, quando criança ganhara da sua mãe o exemplar de *Surrealism*, editado por Herbert Read, que já despertara

¹ Tradutora, professora, artista visual. Mestra em Estudos da Tradução pelo programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). E-mail: elysre@gmail.com.

seu interesse pela a pintura do alemão. Ambos se encontraram em uma festa, em Londres, em 1937, e se unem em paixão. Vivem e fazem artes juntos em uma casa no sul da França.

A partir de aqui começa a história relatada em *Lá embaixo*, com a prisão de Max Ernst, que fora levado para um campo de concentração, em 1940, por sua origem e arte considerada degenerada. Carrington conta como foram os dias seguintes, da sua partida com amigos rumo à fronteira e a percepção de si mesma como o carro que enguiça nos brinda com o primeiro estágio do que irá se desenvolver na sequência. O cenário de fundo é testemunha de um tempo de morte e dor: “fiquei muito entusiasmada ao entrar na Espanha: senti que ali era meu reino; que a aquela terra vermelha era o sangue seco da Guerra Civil. Fiquei engasgada com os mortos, com sua presença densa naquela paisagem dilacerada do interior” (CARRINGTON, 2021, p. 15) O percurso termina com Carrington sendo dopada com gardenal e anestesiada, em suas palavras “fui entregue como um cadáver ao Dr. Morales, em Santander” (CARRINGTON, 2021, p. 21).

Desse momento em diante, o leitor acompanha a autora pelos interiores do sanatório e da cosmologia dos seus pensamentos e associações mágicas. O ovo que é microcosmos e o macrocosmos, ser amarrada nua na cama, um triangulo desenhado no papel que tudo explicaria, medicações, transes, convulsão induzida pelo Cardiazol, a sensação de estar no fundo do poço com o cérebro derretendo por toda a eternidade na essência da mais profunda angústia, os objetos ordinários do seu quarto transformados em soluções para problemas cósmicos, o cajado filosfal e os passeios no jardim, a ida para Lá embaixo (outro pavilhão de loucos), a busca pela liberdade física, pela liberdade dos seus pensamentos.

Sua família decide por seu traslado para um sanatório na África do Sul. Nesse movimento, ela consegue fugir em Lisboa ao enganar sua cuidadora, que estava a mando da família, com a alegação de comprar luvas e uma ida ao banheiro. Escapa pela porta dos fundos. Pega um táxi e vai direto para a Embaixada mexicana. Então Renato Leduc, amigo de Picasso, a ajuda. Se casam para fugir e vão para Nova York e depois de um ano se mudam para o México, onde Carrington irá se fixar. O testemunho termina deixando para trás esse período de sofrimento e com a afirmação: “nunca mais vi meu pai”.

Três anos depois, surge o primeiro manuscrito em inglês do relato, mas que foi perdido. Em 1943, temos a segunda versão em francês, publicada na *Revista VVV*, número 4 (1944), com tradução de Victor Llona. O livro em francês foi publicado em 1945, pela Éditions Fontaine. E a versão em inglês foi reeditada em 1983, pela Black Swan Press por membros do grupo surrealista de Chicago. Ambos os textos foram revisados pela própria Carrington em 1987.

No ano de 2021, o Brasil ganha edição da obra traduzida por Alexandre Barbosa de Souza pela editora 100/cabeças. O posfácio foi escrito por Marcus Rogerio Salgado e a apresentação por Diogo Cardoso. Essa tradução brasileira tem como base a última versão, revista e ampliada em 1988, pela New York Review Books. Impresso em papel munken, colaborando com o tom intimista, o livro possui um belo projeto gráfico elaborado por Lucas Blat. Os retângulos vazados na capa, como janelas, revelam partes da surrealista e nos convidam a descobrir mais sobre essa artista forte e rebelde no seu interior. O símbolo da janela mencionado no *Manifesto Surrealista* com a visão de Breton de um homem cortado em dois por uma janela, também presente em diferentes pinturas de Leonora Carrington, como *Autorretrato*, *Bird Pong* e *Friday the 13th*, reverbera aqui nessa abertura onde sonho/alucinação e vigília se confundem. Um convite para o conhecimento da própria mente.

Cabe destacar que Leonora e Max Ernst participaram do grupo Surrealista em Paris. Nessa época já figuravam algumas mulheres no grupo, porém ainda estavam em uma posição mais marginal em comparação com o núcleo masculino ao redor de Breton. Essa vanguarda elevou a mulher, mas como musa, objeto erótico e por terem acesso mais facilmente ao inconsciente, segundo acreditavam. Nesse cenário, mais uma vez fica claro a vontade de Carrington exercer sua liberdade em todos os níveis, quando afirma que não quer ser chamada de musa. Não se considerava uma *femme-enfant*, como André Breton queria ver as mulheres. Achava isso humilhante. (CARRINGTON, 1993). Leonora Carrington foi uma artista transgressora, que sobreviveu “com muito ‘cabrón trabajo’, como se diz no México” (CARRINGTON, 1993).

REFERÊNCIA

ORGAMBIDES, Fernando. Leonora Carrington: “No me arrepiento de mi vida”. *El país*, 17 de abril de 1993. Disponível em: Leonora Carrington: “No me arrepiento de mi vida” | Cultura | EL PAÍS (elpais.com). Acesso em: 26 maio 2021.

ENTREVISTAS



Entrevista com Ana Cristina Ferreira Pinto-Bailey

Por Mirian Ruffini

Wellington Ricardo Fioruci

Professores pesquisadores - GELCON-CNPQ/PPGL/DALET/UTFPR



Ana Cristina Ferreira Pinto-Bailey

Ana Cristina Ferreira Pinto-Bailey nasceu no Rio de Janeiro e aos dezessete anos mudou-se para Brasília, onde fez o Bacharelado em Inglês na Universidade de Brasília. Ph.D. em literaturas latino-americanas pela Tulane University, é professora universitária, escritora, pesquisadora e tradutora literária. Tem inúmeros artigos publicados em revistas acadêmicas nos Estados Unidos e Brasil, tais como *Revista brasileira de literatura comparada*; *Revista iberoamericana*; *Romance Notes*; *Romance Quarterly*; *Review: Literature and Arts of the Americas*; *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*.

Traduziu para o inglês poesia e ficção de autores brasileiros como Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Carlos Drummond de Andrade, Marina Colasanti e Sonia Coutinho, publicadas em revistas acadêmicas e literárias como *Review: Literature and Arts of the Americas*; *Afro-Hispanic Review*; *Subtropics*; e *Witness*. Entre seus livros encontram-se: *Clarice Lispector: Novos aportes críticos* (Introdução e co-organização com Regina Zilberman, 2007); *Gender, Discourse and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature* (2004); *Urban Voices: Contemporary Short Stories from Brazil* (1999); e *O "Bildungsroman" Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros* (1990).

Quais foram seus primeiros textos traduzidos e suas motivações iniciais? O que despertou seu interesse pela área de tradução literária?

Os primeiros textos que traduzi foram trechos de obras literárias que eu discutia em ensaios críticos que escrevi em inglês para publicação em periódicos acadêmicos. Traduzi um número considerável de poemas e trechos de contos e romances de escritoras brasileiras para meu livro *Gender, Discourse and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*, publicado pela editora da Universidade de Purdue em 2004.

Depois traduzi vários poemas da Marina Colasanti, e algumas das traduções apareceram nas revistas literárias *Witness* e *Subtropics*.

Você teve a liberdade de escolher os textos a traduzir ou houve alguma restrição por meio de editoras ou outras instituições do sistema literário estadunidense ou brasileiro?

Em geral, eu escolhi os textos que traduzi, que não são muitos. A exceção foi o romance *Dentes ao sol*, do Ignácio de Loyola Brandão, que traduzi para a editora Dalkey Archive. E também um poema de Carlos Drummond de Andrade, “Retrato de uma cidade”; a tradução aparece em um número especial sobre literatura brasileira de *Review. Literature and Arts of the Americas*; foram as organizadoras desse número que me pediram a tradução.

No evento em que participamos juntos, sobre a tradução de Firmina dos Reis, você disse que não seguia uma determinada teoria ou frente tradutória. Entretanto, sabemos que o tradutor, mesmo que instintivamente, adota uma postura tradutória baseada em crenças subjacentes da sua atividade. Nesse sentido, qual seria o seu norte teórico, ou com qual ou quais vertentes tradutórias você mais se identificaria?

Procuro respeitar a voz da escritora, o tom da obra, e manter na tradução o mesmo nível de estranhamento que o texto original apresenta: por exemplo, a loucura, a ansiedade e paranoia do romance de Loyola Brandão, ou o estranhamento que eu, como leitora do século 21, senti frente à sintaxe e escolhas semânticas de Maria Firmina em *Úrsula*. Por outro lado, à medida em que ganhei mais experiência com a prática, aprendi a ver a tradução como um processo criativo em que a tradutora ou tradutor pode ter maior liberdade como artista da palavra.

Como você avalia o alcance da tradução de obras brasileiras para a língua inglesa e para o mercado estadunidense? Poderia ser considerado um tipo de literatura perifé-

rica que interessa mais aos acadêmicos ou há um nicho de mercado crescente para nossos textos literários?

Sim, a literatura brasileira continua a ser uma literatura periférica aqui nos Estados Unidos, até porque o público leitor é pequeno. O público que se interessa pela leitura estrangeira é formado por professores, estudantes, e uma minoria intelectual, curiosa a respeito da cultura de outros países e que não se restringe àqueles poucos títulos que você encontra quando vai fazer compras no hipermercado, no Target, esse tipo de lojas (onde eu faço compras, aliás, mas os livros que aí se vendem são os best-sellers descartáveis, leitura fácil, muitas vezes obras que viraram filmes ou séries na Netflix, etc.).

Quais foram os desafios que encontrou como falante nativa do português brasileiro traduzindo para a língua inglesa e a cultura desse contexto de chegada americano?

Quais foram algumas soluções ou estratégias de sucesso adotadas?

Quais são os seus autores de predileção para a tradução literária? Há alguma tendência ou critério para essa avaliação positiva?

Traduzo escritoras e escritores de quem gosto, livros de que gostei, que me disseram algo importante. Há muitos anos, quis traduzir o *Onde andará Dulce Veiga?* do Caio Fernando Abreu. Na época, eu nunca tinha tentado fazer tradução literária e propus a ideia a uma colega que, no fim, traduziu o romance sozinha. Ela já tinha experiência, tinha traduzido e publicado autores brasileiros importantes. Recentemente, quis traduzir alguns contos da Conceição Evaristo; traduzi dois do livro *Olhos d'água* e entrei em contato com ela para pedir autorização para que eu pudesse mandar minha tradução dos contos para revistas literárias daqui. Cheguei a falar com a Conceição por telefone, depois fiz contato com a assistente dela. Escrevi e-mails, tentei ligar outras vezes; diziam que iam me mandar a autorização mas nunca mandaram. Aí desisti.

Meu critério, realmente, é meu gosto literário e prefiro traduzir mulheres porque as mulheres continuam a ser menos publicadas do que escritores homens. Precisamos ouvir/ler mais mulheres.

Você acredita que a entrada de obras em domínio público, tornando-se mais acessíveis aos tradutores em geral, pode contribuir para a disseminação da literatura brasileira no exterior? (Ex. Lobato, etc.).

Com certeza.

Baseada em sua experiência tradutória, você poderia avaliar o caráter geralmente mais estrangeirizante ou domesticante (mais ligada ao texto fonte e mais ligada ao contexto de chegada) de uma primeira tradução e de uma retradução? Ou seja, uma primeira tradução teria uma tendência mais próxima do texto de partida e uma retradução seria mais ligada à cultura para a qual se traduz ou vice-versa? Ou essa avaliação não lhe parece válida/pertinente?

Se a pergunta se refere a duas traduções do mesmo texto por tradutores diferentes, não sei dizer. Mas acho que a arte da tradução, pelo menos nos Estados Unidos, evoluiu desde que eu vim pra cá como estudante de pós-graduação. Até mesmo o fato de que a tradução é hoje reconhecida como arte e o tradutor ou tradutora é mais reconhecido/a do que era antes. Sempre houve excelentes tradutores, obviamente, mas muitos deles costumavam ser diletantes (refiro-me a tradutores durante a primeira parte do século XX ou anteriores); hoje já não é mais o caso. Os tradutores e tradutoras que tenho lido apresentam uma maior sofisticação e conhecimento culturais acerca da cultura que estão traduzindo, o que se reflete no domínio que têm da língua de origem. Lembro-me de uma tradução já antiga de Machado de Assis, creio que as *Memórias póstumas*, em que toda uma oração do original foi omitida na tradução, pelo que lembro, devido à dificuldade em traduzir a ideia aí contida. Por outro lado, em uma tradução recente de um contista brasileiro contemporâneo, nossa expressão tão coloquial “subir no pé de manga” se transformou em “stood up on the tree,” o que nem é equivalente à expressão original e nem é natural no inglês... Quanto à questão do caráter mais estrangeirizante ou domesticante, há os dois lados da moeda: algumas traduções que me parecem ter procurado “facilitar” a leitura na língua alvo, ou seja, “domesticando” o texto (por exemplo, algumas das primeiras traduções de Clarice Lispector); e há também algumas traduções, principalmente de narrativas latino-americanas, que apresentam um aspecto, para mim, exotizante, salpicadas de palavras ou expressões em espanhol, numa tentativa de manter uma certa “latinidade” na tradução. Mas o que é essa “latinidade”? Acho que essa estratégia, usada e abusada às vezes, é uma marca superficial, que enquadra a obra dentro do exótico, com fins de marketing.

Qual é sua avaliação do uso de paratextos na tradução, como por exemplo, as notas de tradução, prefácio, introdução, com explicações do tradutor e do editor de um volume? Esses e outros textos de acompanhamento podem enriquecer uma obra ou muitas vezes podem ser excessivos ou influenciadores, interferindo em uma leitura mais livre?

Esses elementos do paratexto têm seu lugar dependendo da obra traduzida e do público a quem se dirige. Por exemplo, a tradução de várias obras clássicas da literatura brasilei-

ra—*Iracema*; *Memórias de um sargento de milícias*, etc.— foram publicadas pela Oxford University Press na série “Library of Latin America”. Cada volume da série inclui uma introdução, notas e posfácio crítico.

Minha tradução de *Úrsula* também inclui uma introdução crítica, que ajuda a situar a autora e sua obra no contexto da literatura brasileira e em relação a algumas obras importantes, das primeiras escritoras negras dos Estados Unidos, mulheres que tinham sido escravizadas. Nesses casos, creio que o paratexto se justifica. Entretanto, se é uma obra voltada para um público não-acadêmico, uma obra contemporânea, que não apresenta em si maiores obstáculos de comunicação cultural, a introdução pode ser dispensada. E em qualquer caso, as notas devem ser evitadas sempre que possível.

Levando em consideração a linguagem da autora e o contexto histórico da obra fonte, produzida em meados do século XIX, quais foram os aspectos linguísticos mais desafiadores no processo tradutório?

O maior desafio foi, sem dúvida, a sintaxe super-barroca de Maria Firmina. Creio que o estilo narrativo dela apresenta dificuldades até para o público leitor contemporâneo de língua portuguesa, dado o gosto da autora por períodos muito extensos, com longas sequências de orações separadas por vírgulas, e uma abundância de adjetivos e advérbios. A língua inglesa não permite esse desdobramento sintático, e foi preciso tornar a sintaxe mais concisa, com períodos curtos, muitas vezes invertendo a ordem das orações, para não perder de vista o sujeito ou o objeto da oração. Mas tentei preservar um elemento característico do estilo narrativo de Maria Firmina nesse romance: as locuções adjetivas ou adverbiais duplas que ela emprega constantemente. Mas isso também representou um desafio porque procurei evitar a redundância, enquanto mantinha o elemento poético do texto.

Jessica Atal, la poesía y sus voces: una mujer por otras mujeres

André Luiz de Faria¹

Universidade Federal de Santa Catarina



Jessica Atal. Foto: Iván Petrowitsch

La escritora, poeta, editora y crítica literaria Jessica Atal (1964) nació en Santiago, Chile. Estudió Literatura en la Universidad de Chile y se graduó en la University of Utah (Salt Lake City, Estados Unidos) en 1988, con el título de Bachelor of Arts in Spanish. Por veinte siete años (1988-2015), Jessica trabajó para el diario El Mercurio. En seguida fue editora general de la editorial El Mercurio-Aguilar entre los años 2000 y 2009. En el año de 2004 recibió el Premio Edward Said, ofrecido por la Fundación Palestina Belén 2000. Entre los años de 2011 y 2013 escribió para revista Capital y para revista Al Damir entre 2009 y 2017. Con una vasta bibliografía, la escritora ha publicado varios libros de poesía; “Variaciones en azul profundo” (1991, Ediciones Unicornio); “Pérdida” (2010, Ril Editores); “Arquetipos” (2013, Ril Editores); “Cortina de elefantes” (2014, Ril Editores); “Carne Blanca” (2016, Editorial Cuarto Propio) y “Teoría de una Práctica Amorosa”, su última, publicada en 2020 por la editora Bonnefont. En este mismo año de 2016 publicó la obra de teatro virtual “WhatsApp, Amor” (Uqbar Editores). En 2018 publicó el volumen de relatos “Ella también se va” (Cuarto Propio). Su obra ha sido

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) / Departamento de Letras e Línguas Estrangeiras (DLLE). E-mail: dedefaria1@hotmail.com. Aluno financiado pela CAPES.

traducida para diversas lenguas y ha sido publicada en antologías, diarios y revistas, tanto en Chile como en otros países. Actualmente colabora con el diario cultural (La Panera), trabaja como editora independiente y realiza talleres literarios.

Segue abaixo uma entrevista contundente, emocionante, inspiradora e permeada por posicionamentos fortes e humanitário ao estilo Jessica Atal.

Jessica, has estudiado Literatura en la Universidad de Chile y en seguida se graduó en la University of Utah (Salt Lake City, Estados Unidos) en 1988, con el título de Bachelor of Arts in Spanish. Cuéntenos un poco de su trayectoria desde entonces. ¿Cómo empezó su deseo de tornarse escritora y por qué elegiste temas que retratan la violencia contra las mujeres para poblar la mayoría de sus escritos?

Estuve tres años en la Universidad de Chile y cuando tuve la oportunidad de irme a estudiar a Estados Unidos no lo dudé. Durante los años 80, la situación política en Chile era horrorosa. Dictadura, detenidos desaparecidos, toque de queda, censura, en fin. El ambiente en la universidad no era diferente. Al campus de Filosofía, Humanidades y Educación entraban sistemáticamente las fuerzas policiales. A los estudiantes se los llevaban presos y, en general, vivíamos en paro. Llegar a Estados Unidos fue, en cierto sentido, dejar atrás, si bien solo por un par de años, esa nube social, cultural y políticamente tóxica y represiva, y reencontrarme con el concepto de universidad como centro de exploración libre, aprendizaje, debate, cuestionamiento y búsqueda. Y, por cierto, reencontrarme con la literatura y mi pasión por escribir.

No sé en qué momento exacto de mi vida pensé conscientemente en que quería ser escritora. Claro, fantaseaba con ello desde niña... Desde los siete años, escribo un diario de vida y muy temprano descubrí mi amor por la lectura. Fui y sigo siendo una devoradora de libros. Pero siempre fui muy autocrítica con mi escritura. Si bien publiqué mi primer libro a los 26 años, me arrepentí y lo llamé un “pecado de juventud”. Recién ahora último me he reconciliado con escritos viejos que he encontrado, incluso con algunos que escribí siendo bastante joven.

Apenas me gradué de la universidad, comencé a escribir en el diario El Mercurio. Nunca me gustó el periodismo, pero durante el primer viaje que hice a Palestina, fue tal el impacto que me causó la tragedia del pueblo palestino viviendo en la Palestina ocupada por las fuerzas militares israelíes, que escribí un reportaje sobre la Intifadah. Apenas regresé a Chile, lo envié al diario y lo publicaron de inmediato, en la edición del domingo y en una página completa, sin hacerle ni una sola corrección. Entonces, me abrieron las puertas para seguir escribiendo sobre lo que yo quisiera. De algún modo, fue traicionarme un poco a mí

misma. Dejar la literatura de lado y hacer periodismo... Alrededor de un año después de publicado ese primer reportaje, se creó la Revista de Libros y comencé a ejercer la crítica literaria, así como el periodismo literario, hasta que el año 2000 asumí como editora general de una editorial creada dentro del mismo diario en alianza con Aguilar. La verdad es que pasé casi treinta años escribiendo para El Mercurio. Estoy segura que debido a mi intenso trabajo en el diario postergué mi carrera literaria; escribía sobre libros de otras personas y luego editaba libros escritos por otras personas. Por supuesto que no había espacio para mis propios libros en mi vida. Pero afortunadamente fui capaz de tomar una decisión, renuncié a ese trabajo “seguro” y asumí el desafío de continuar mi propio camino.

La violencia contra las mujeres no sé si aparece de manera tan explícita en mis primeras publicaciones. Sí hay, por cierto, un sentido de injusticia, un sentido de denuncia, una conciencia de la desigualdad de oportunidades, una conciencia de la falta de libertad. Quizás es *Arquetipos*, publicado en 2013, el primer libro donde toco directamente el tema de la realidad a la que nos enfrentamos las mujeres. Este libro toma como punto de partida el paso de la civilización matriarcal a una patriarcal. Quise recordar aquella concepción originaria de mujer diosa y contraponerla a la imagen de mujer-bruja que predomina en las sociedades patriarcales. A través de más de cincuenta poemas que llevan por título un arquetipo femenino, quise visibilizar la degradación que ha sufrido la mujer desde que la sociedad dejó de venerar y respetar a esa figura femenina divina y optó por un orden donde prima la fuerza física y el poder, puramente racional y déspota. Desde que se produjo ese cambio radical en la historia de la humanidad, la mujer ha sido reducida, silenciada, demonizada, abusada en todos los sentidos posibles.

Por favor, cuéntenos sobre su experiencia con la literatura y con los literarios en Estados Unidos. ¿La literatura latinoamericana despierta interés en los alumnos y en las asignaturas se trabaja la literatura chilena con los estudiantes? ¿Hay interés por los estudios de traducción? ¿Usted considera que en Estados Unidos hay mercado para la poesía latinoamericana chilena? ¿Cómo los estudiantes estadounidenses entienden la cuestión de la violencia contra las mujeres en Chile?

Me gusta mucho la literatura en inglés (ya sea estadounidense, inglesa, irlandesa, en fin). Me gusta el idioma, la síntesis del lenguaje. En general, me fascinan los idiomas. El árabe, el francés, el italiano son algunos de mis favoritos. Sueño con tener tiempo para aprenderlos todos a la perfección. Algo impagable es leer literatura en el idioma original en que fue escrita. Sé que las traducciones hacen un gran esfuerzo y, por lo demás, qué sería de los lectores sin ellas. Pero, sin duda, creo que una parte importante del texto

original se pierde en el proceso de la traducción, sobre todo en poesía, en cuanto al ritmo y la melodía.

Mientras estuve en Estados Unidos, por supuesto existía interés en la literatura latinoamericana. Ya eran bien conocidos los escritores pertenecientes al boom latinoamericano y los dos premios nobel chilenos, Mistral y Neruda, también eran figuras mundialmente reconocidas. Y no solo ellos. En la University of Utah llegué a leer a muchos autores hispanoamericanos que no conocía. La violencia contra las mujeres, lamentablemente, no es un problema exclusivo de Chile. En Estados Unidos, en Europa, en Asia ocurren los mismos crímenes de violencia y abuso de hombres contra las mujeres.

Entre el 3 y el 12 de enero de 2017 se desarrolló el V Laboratorio de Crítica Cultural en el centro Balmaceda Arte Joven (BAJ) de Valparaíso. Este encuentro reunió tres destacados agentes de la cultura: Jessica Atal, René Cevalco e Ignacio Szmulewicz. Cuéntanos cómo fue la experiencia junto a este grupo de jóvenes, cómo ellos piensan la práctica de la crítica cultural en la actualidad y cuáles son sus posicionamientos en torno de la importancia de la formación de críticos artísticos y literarios frente al escenario de las artes actuales.

Este encuentro tuvo, más bien, el objetivo de compartir la experiencia personal del oficio de cada uno de los invitados con los alumnos. Como crítica literaria y también como escritora intento transmitir a mis alumnos que, al momento de escribir sobre literatura, lo más importante es tener un amplio background de lecturas. Entonces, leer y leer y leer. La lectura es el mejor camino para llegar a apreciar una obra literaria y distinguirla de lo que es solo basura. Junto a la lectura, está, por supuesto, la parte más visceral de cada lector/a crítico/a. Hay que saber escuchar aquella emoción —o asombro o indiferencia o lo que sea— que te produce una determinada obra. En este sentido, sostengo que la crítica literaria será siempre subjetiva. No creo, por otro lado, en la crítica negativa. Si un libro no te gusta, entonces es mejor dejarlo de lado. Lo digo porque hay tanta buena literatura y es tan poco el espacio para ejercer la crítica literaria, que es mejor concentrarse en lo que sí vale la pena leer y difundirlo. La crítica literaria tiene una responsabilidad y es la de orientar y enseñar a los lectores a cultivar el gusto literario. Es importante ayudarlos a saber escoger, entre un infinito mar de libros, aquellos que realmente tienen valor literario. Yo percibí mucho interés de parte de los jóvenes por la crítica literaria. Hicimos ejercicios donde insistí en la importancia de llegar a expresar las distintas emociones y sensaciones que les provocaba una determinada lectura.

Usted es una escritora visceral que usa versos cortantes, inquietadores, certeros y como una flecha llena de ira acierta directamente el pecho de sus lectores. Sus poemas transitan entre un límite existente entre el borde del lenguaje y el límite del pensamiento. Las palabras urgen con fuerza tremenda y suenan como un grito de protesta en favor de la libertad de las mujeres. ¿Dónde encuentra inspiración para una escritura tan potente, amarga, debido a las circunstancias, y a la vez tan delicada? ¿Durante su vida ya sufriste muchos abusos por parte de los hombres? En relación a la violencia contra las mujeres, ¿considera que algo ha cambiado en las últimas décadas?

La verdad es que no creo mucho en la inspiración como aquella musa que baja de los cielos y guía tu pluma. La escritura, para mí, es algo tan inherente a mi ser como el respirar o caminar. No conozco otra manera de vivir que no sea escribiendo. No la concibo. Por otro lado, creo, como han sostenido varias personas antes que yo, que en cualquier oficio la proporción de la inspiración es del 10% (con suerte) frente al 90% de trabajo puro y sostenido. He sufrido, claro que sí, abusos por parte de los hombres. Pero no conozco a una sola mujer que me haya dicho que jamás ha sufrido algún tipo de abuso por parte de un hombre. Por eso, yo no escribo por mí, yo no denuncio por mí, sino que escribo y alzo la voz por todas las mujeres, sobre todo por aquellas que no logran romper su silencio.

Hay un cierto tipo de abuso que se da aún de manera latente, especialmente en países machistas como Chile. No es solamente el abuso físico, sino el psicológico, el laboral, el económico, el social.

Si algo ha ido cambiando, pero con demasiada lentitud, es el hecho de que las mujeres hemos ido creando conciencia sobre esta práctica —tan habitual e incluso hasta aceptada en ciertos grupos sociales— del abuso de los hombres contra las mujeres. Lo primero es crear conciencia en niñas y niños, desde el momento que nacen, que las mujeres son, antes que nada, “seres humanas” con los mismos derechos que los hombres. Niñas y niños deben saber que más allá de una mera causa feminista, el abuso contra la mujer es un asunto criminal, es un asunto que trata sobre violaciones contra los derechos humanos de las personas que, en este caso, resultan ser mujeres.

*En su último libro **Teoría de una práctica amorosa el machismo, la violencia sufrida por las mujeres, el abuso sexual y el suicidio son temas centrales que cercan todos los poemas que componen la obra. ¿Por qué dedicaste varios de ellos a mujeres públicas como Marta Brunet, Mary Shelley, Anaïs Nin, Amy Winehouse, Violeta Parra, Toni Morrison, Virginia Woolf, Alejandra Pizarnik y Carmen Berenguer, además, ¿de la fotógrafa Isabel Skibsted?***

Dediqué cada poema a una mujer que, de alguna u otra forma, ha establecido una lucha por la reivindicación de los derechos de la mujer o bien ha sido víctima de abuso. Quise incorporar a mujeres de diversas áreas del quehacer cultural y social, y no solo escritoras, a modo de un pequeño homenaje a su vida y obra. Por supuesto, quedaron muchísimas fuera. Lo que intenté hacer, tan solo nombrándolas en la dedicatoria de cada uno de los poemas de este libro, fue hacerlas presente. Creo que es importante tener siempre presente a cada una de las mujeres que han aportado, con su ejemplo, a crear una humanidad más justa. Isabel Skibsted, por otro lado, es una fotógrafa muy talentosa a quien admiro mucho. Además, somos amigas y le propuse que trabajáramos juntas en Teoría de una práctica amorosa. Las fotografías interiores del libro son de su autoría y reflejan la temática del abuso contra la mujer de una manera muy artística y, a la vez, dramática. Creo que logramos potenciar la palabra a través de la imagen y, a su vez, logramos potenciar la imagen a través de la palabra.

Aún Sobre Teoría de una práctica amorosa, luego en la introducción, usted afirma que su intención es denunciar, y para tal, usa versos crudos y fotografías donde el cuerpo es apuntado como un objeto que representa el deseo, el desaliento, la soledad y el vacío de las mujeres. ¿Qué piensa sobre el uso del cuerpo femenino como objeto por los medios y por la industria? ¿Acredita que la super exposición de esos cuerpos contribuye para que la violencia contra las mujeres sea naturalizada?

Sin duda alguna, la explotación del cuerpo femenino como objeto de consumo, tanto en los medios de comunicación, la publicidad y la industria, ha sido un fenómeno absolutamente nefasto y perturbador para el desarrollo de mentes sanas. Esta práctica es algo que condeno categóricamente. Y por supuesto que la continuidad de esta práctica, es decir, el uso y abuso sistemático del cuerpo femenino como objeto de consumo, avala y naturaliza la violencia hacia la mujer.

Ahora, no creo que las fotografías de Isabel Skibsted, al menos las incorporadas en Teoría de una práctica amorosa, hablen del deseo en ninguna de sus formas. Y más que el desaliento y el vacío de la mujer violentada, como tú señalas, creo que las fotografías muestran la violencia, la humillación, la denigración, la impotencia que está presente en cada uno de los actos que atentan contra la integridad de una mujer.

Jessica, sabemos que muchas de las víctimas no logran detectar la violencia sufrida por ellas con facilidad, y por eso les es imposible no vivirla. ¿Cómo cree que su

poesía puede ser un vehículo para ayudar a las mujeres a tener consciencia sobre las amenazas que sufren en casa, en el trabajo, en los buses, en las calles o en los metros?

Tengo fe ciega en el arte en todas sus manifestaciones. El arte le toma el pulso a la sociedad, a la raza humana. El arte actúa como una suerte de termómetro. Expone las heridas y, a la vez, es capaz de sanarlas. Mi objetivo es que Teoría de una práctica amorosa llegue a las manos de al menos una mujer que vive en situación de abuso y, a través de su lectura, logre despertar, logre tener, aunque sea una pizca de conciencia sobre aquella realidad nefasta y destructiva en la que está inserta y de la cual no sabe cómo salir. Muchas mujeres siguen aguantando la violencia por parte de los hombres porque tienen miedo: miedo a denunciar y luego a ser agredidas con más fuerza. Pero ese es el primer paso: que aquellas mujeres en riesgo rompan la barrera del miedo y del silencio. Mi libro ojalá sea esa mano amiga que las acompañe en este proceso y les dé fuerza para alzar su voz clara y fuerte.

En una de sus entrevistas yo leí que los casos de feminicidios en Chile suman cincuenta al año. Todavía, en Brasil son casi cuatro al día. ¿Cuál es el/los consejos(s) que daría a las mujeres, de modo general, para que estos dados cambien? Es importante pensar que existen muchas de ellas que ni siquiera saben leer. Por otro lado, las que saben leer no siempre tienen plata para comprar libros.

La educación es la base para cambiar realidades sociales. Si un Estado no entrega educación a su gente, a su pueblo, es muy difícil romper y erradicar situaciones de riesgo y violencia. Por eso creo que es imprescindible enseñar a niñas y niños desde muy temprano en sus vidas a respetar a las mujeres como personas con iguales derechos humanos que los hombres. Como dice Clarissa Pinkola Estés, una autora a quien quiero mucho, hay una mujer loba dentro de cada una. Es a esa mujer a quien debemos despertar. Es la mujer valiente e intuitiva. Si no sabemos leer, tenemos todas una herramienta que, quizás, es la más valiosa de todas: nuestra intuición. Es ella, la intuición, la primera que nos advierte cuando estamos en peligro. Es a esa intuición, a ese instinto básico de sobrevivencia, que, dicho sea de paso, nos quitaron o atontaron o reprimieron, al que debemos despertar, al que debemos recurrir para salvarnos. Debemos, entonces, volver a creer en nosotras como seres humanas fuertes, divinas, con una capacidad innata de alerta, de sobrevivencia y resiliencia. Debemos tener muy claro que somos merecedoras de todo el respeto, el cuidado y el amor que nos pueda entregar este mundo.

En la novela WhatsApp, Amor, la primero de su bibliografía, usted se atiene a la sátira para contarnos un poco sobre las relaciones de amor a través de WhatsApp. ¿Por qué

escribió una novela hecha solo con mensajes telefónicos? ¿No fue un acto de osadía y coraje que le fue muy difícil? ¿Cree que la tecnología ha cambiado las relaciones humanas? Segundo algunas pesquisas las parejas están separándose cada vez más por causa de WhatsApp. ¿Qué piensa sobre eso? Por favor, ¿usted puede trazar un breve paralelo entre las relaciones románticas de su época y las de la actualidad?

En primer lugar, debo aclarar que no sé si yo puedo considerar WhatsApp, Amor como una novela propiamente tal. Yo siempre la he pensado más bien como una obra de teatro virtual... Pero, en fin, no soy yo la mejor crítica literaria de mi propia obra. Respecto a tu pregunta, escribí este libro porque justamente fui tomando conciencia del daño que podía ejercer en las relaciones de pareja, en las relaciones supuestamente amorosas, la comunicación a través de estos mensajes virtuales. Supe de muchas parejas que, de hecho, terminaban sus relaciones a través de esta aplicación. Efectivamente, como tú afirmas, las estadísticas sobre quiebres amorosos muestran un crecimiento considerable desde que una buena parte de la relación comenzó a desarrollarse a través de WhatsApp. Me pareció algo importante de identificar y, de pronto, satirizar: es insólito que una herramienta, supuestamente creada para facilitar la comunicación, termine alterándola e incluso destruyéndola. Alguna vez Cecilia García-Huidobro dijo que este libro continuaba, de algún modo, con la literatura epistolar, pero que, además, ¡la retaba a duelo!

Respecto a las relaciones amorosas a distancia, cuando era joven lo más usual eran las cartas... Yo amaba las cartas. No había nada más emocionante que recibir una carta de la persona que amabas. La carta no es algo escrito compulsivamente. La carta tiene pausas y silencios, reflexiones que el WhatsApp no permite.

En “Cortina de elefantes” usted relata el luto y la exploración de una identidad y la búsqueda por una nueva vida tras el luto explotando la tragedia de Palestina y, sobre todo, la de Gaza y de la gente que vive allí y, principalmente, la de los niños y niñas de una forma muy poética y cariñosa. Por favor, háganos un paralelo sobre la situación de la violencia contra las mujeres en Palestina y Chile. ¿Usted cree que la cuestión religiosa está involucrada con la naturalización de la violencia patriarcal sufrida por las mujeres palestinas o chilenas?

Cortina de elefantes fue un libro que escribí justamente durante una de las peores ofensivas bélicas de Israel contra Palestina. La destrucción de vidas, de viviendas, hospitales y escuelas fue algo siniestro. No tiene nombre.

La situación en Palestina es muy diferente a lo que ocurre en Chile. Palestina ha sobrevivido bajo ocupación militar desde 1948, cuando se creó el estado de Israel dentro del

territorio de Palestina, un acto barbárico, colonialista y brutal que fue decidido por las mayores potencias occidentales de la época. La política israelí contra el pueblo palestino ha sido la de limpieza étnica y apartheid. En cuanto a las mujeres, niñas y niños, por supuesto que las fuerzas armadas de Israel están focalizadas en matar a la mayor cantidad de civiles posibles, pues quieren, como digo, exterminar al pueblo palestino, a cada uno y uno de los palestinos y palestinas viviendo y resistiendo el apartheid y el terror del invasor y colonizador. Por otro lado, la propaganda israelí es tan poderosa que ha llegado a convencer al común de la gente que este es un conflicto que tiene que ver con la religión, el fanatismo y el terrorismo. Claro, en cierto modo es así, salvo que son ellos, los israelitas, los únicos que actúan bajo las leyes de su religión, de su fanatismo y de su terrorismo. Es tan grave la situación que vive el pueblo palestino en Palestina que no tiene punto de comparación con la realidad de Chile ni creo que puede compararse con la de ningún otro pueblo en el mundo. Las palestinas y los palestinos no son solo abusados físicamente (torturados, violados, asesinados), sino que incluso se les niegan los derechos humanos más básicos de comida, agua potable, medicamentos, entre tantos otros. En la ofensiva de 2014, las fuerzas militares israelitas asesinaron a más de 500 niñas y niños palestinos. Hace un par de semanas atrás, la cifra alcanzó a más de 100 niñas y niños. ¿Hasta cuándo vamos a permitir que sigan ocurriendo estos crímenes de guerra a ojos del mundo? Este es un tema que requiere tratarlo con urgencia. Se debe castigar a los responsables de estos crímenes de guerra. Se debe castigar a los responsables de las ofensivas militares israelíes. La humanidad no puede seguir observando de manera pasiva estos hechos brutales. La propaganda israelita ha sido tan feroz que ha demonizado al pueblo palestino y, de este modo, ellos continúan impunemente exterminando y masacrando al pueblo palestino en su tierra palestina.

Jessica Atal

8 de junio de 2021

REFERÊNCIA

ATAL, Jessica. *Cortina de elefantes*. Edição RIL, Santiago, 2014, 100 páginas.

_____. *WhatsApp, amor*. Editora Uqbar, Santiago, 2016, 168 páginas.

_____. *Teoria de uma prática amorosa*. Edição Bonnefont, Santiago, 2020, 126 páginas.

LABRIN, Verónica. Jessica Atal. *Chat de Amor*. Revista *Caras*. 21 de octubre de 2016.

Entrevista com Domingos Nunez

Tradução e teatro: um diálogo de percepções e modos de expressão em diferentes meios

Por Tobias Nunes¹

Universidade Federal de Santa Catarina



Domingos Nunez. Foto de Leekyung Kim

A dramaturgia ou escrita dramática junto dos palcos é também uma vertente do universo múltiplo da literatura. Pode, embora ainda com pouco reconhecimento, ser classificada como gênero literário e campo promissor onde a tradução se insere e ganha outros alcances ainda a serem desbravados.

Dada à importância e grandeza de alguns autores mundiais, suas expressões e estilo inseridos em diferentes linguagens, tanto de escrita e fala (língua nativa), quanto de linguagem em seu sentido estrutural (artístico e estético), a tradução desses textos visa o acesso para estudos e leituras, possíveis montagens e a difusão em contextos mais amplos e fora de seus países de origem. A fim de que não só os estudos teatrais, mas também os

¹ Tem Doutorado em andamento no programa de pós-graduação em estudos da tradução na Universidade Federal de Santa Catarina PGET/UFSC, e é mestre pelo mesmo programa com a dissertação *Performances: Brian Friel, Leos Janáček e a revitalização da cena em uma biografia recriada*. Membro do grupo de pesquisa Artes e mestiçagens poéticas. Bacharel em Biblioteconomia – Gestão da Informação pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Escritor, revisor de textos e dramaturgo. E-mail: tobiasnunes@msn.com.

literários sejam enriquecidos, num exercício de colaboração para com o desenvolvimento não só da escrita, mas das artes em si, e a amplificação de referenciais efetivada por meio da tradução. Considerando ainda a inserção de outras narrativas e estilos de escrita e do fazer teatral no mundo, principalmente dos países onde o teatro é cânone e com tradições merecedoras de observação.

Vislumbra-se, a partir da tradução dessas obras, ser possível traçar paralelos entre realidades, intercâmbios culturais e adaptações, estudos das semelhanças e diferenças em seu modo de representação em línguas e linguagens outras. A Cia Ludens de teatro fundada em São Paulo, desde 2003, se dedica a investigar, em sentido teórico e prático, a dramaturgia irlandesa e suas conexões com as realidades políticas, sociais e culturais do Brasil contemporâneo.

Em seu repertório constam peças inéditas em língua portuguesa do Brasil. As obras foram todas traduzidas por Domingos Nunez, que além de tradutor, é diretor artístico e um dos fundadores da Companhia.

Domingos Nunez também é crítico de artes e dramaturgo. Graduou-se em Letras – inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); é Mestre em Teatro português contemporâneo pela Universidade de São Paulo (USP); e Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em inglês também pela Universidade de São Paulo (USP), com bolsa de pesquisa junto à National University of Ireland, Maynooth, onde desenvolveu parte de seu doutorado; e possui um pós-doutorado em redação criativa na Universidade Estadual Paulista – UNESP/ São José do Rio Preto.

Sobre tradução literária e para teatro, autores irlandeses, direção artística da Cia Ludens e suas bifurcações, Domingos concedeu esta entrevista:

Domingos, com relação às traduções das peças teatrais de autores irlandeses, para citar as traduções inéditas das obras de Bernard Shaw, Marie Jones, Tom Murphy, Vincent Woods, e destaque para a Coleção Brian Friel com quatro peças também inéditas, e com a qual você foi finalista do prêmio Jabuti para tradução literária, eu te pergunto: Levando em conta o processo tradutório, as negociações, as possíveis adaptações e a autonomia do tradutor ao transpor uma obra de uma língua para outra, falando especificamente da tradução para teatro – como foi seu processo de trabalho tradutório de quatro obras de um mesmo autor? A chegada e/ou escolha dos textos é feita já almejando montagem com a Cia Ludens?

De modo geral, antes de iniciar a tradução de qualquer peça, não importando para qual objetivo, eu leio a obra toda, ou quase toda, do autor para entender seu universo, o estilo, temas

e variações. No caso do Brian Friel (1929-2015), trata-se de um autor com o qual eu tive contato logo no início do meu doutorado, na USP, no final dos anos 90. E as quatro peças dele que formam a Coleção, no escopo da sua produção bastante extensa, ganharam traduções em momentos distintos e para finalidades diversas, e foram revisadas ao longo de uma década. E nunca houve um propósito ou projeto prévio de quantas ou quais seriam as peças a serem traduzidas. Nem que seriam publicadas. As etapas foram acontecendo em um processo natural que foi sendo desenvolvido a partir de diferentes estímulos e ações complementares.

A primeira peça da Coleção foi *Filadélfia lá vou eu!* (1964), que eu traduzi em 2003 para ser a produção de estreia da Cia Ludens e que acabou por marcar a fundação da Companhia naquele mesmo ano. Friel foi o autor escolhido por se tratar de um dos dramaturgos irlandeses de maior visibilidade naquele momento, dentro e fora de seu país. E também por ser um autor que eu gosto muito. Mas na prática, questões de ordem técnica, orçamentária e de pessoal inviabilizaram a montagem deste texto que continua inédito nos palcos brasileiros. Só foi lido uma vez no I Ciclo de Leituras da Cia Ludens, em 2004.

Mais ou menos por esta época se formou na minha casa um grupo de estudos constituído majoritariamente por atrizes da EAD (Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo). Então pensei em continuar com o Friel e traduzir uma de suas peças mais famosas e de maior sucesso: *Dançando em Lúnassa* (1990), um texto basicamente com personagens femininos, ao contrário do *Filadélfia...* com uma lista de personagens, em sua maioria, masculinos. Traduzi *Lúnassa* em 2004, durante minha pesquisa de doutorado em Dublin. A peça foi eventualmente produzida naquele ano, com o apoio do Centro Cultural São Paulo, da minha família e de Rosalie Rahal Haddad, só que com um elenco de atrizes totalmente diferente do que originalmente fez parte do grupo de estudos que, com minha ausência, tinha se dispersado. A tradução da peça foi revista e ela foi remontada com outra equipe e elenco, em 2013, para comemorar os dez anos de fundação da Companhia.

O projeto de *O fantástico reparador de feridas*, originalmente *Faith Healer* (1979), nasceu de forma muito circunstancial. Traduzi o texto para o edital do 15º Festival da Cultura inglesa, lançado em 2008, que só oferecia recursos para produções teatrais que fossem de pequeno porte. Esta peça de Friel consiste de monólogos e tem apenas três personagens, além de ser um texto genial, provavelmente um dos melhores do autor. O projeto foi selecionado e a peça foi apresentada durante o Festival da Cultura Inglesa, em 2009. Nos anos seguintes ela ganhou várias temporadas, viajou para algumas cidades brasileiras, participou de festivais de teatro e foi indicada para prêmio na categoria de melhor ator e atriz. Já a peça *Performances* (2003), foi traduzida antes do *Reparador...* para compor o programa do II Ciclo de Leituras da Cia Ludens: “O Teatro Irlandês do Século XXI – A Ger-

ação pós-Beckett”, em 2006. Brian Friel continuava a ser um expoente da dramaturgia irlandesa e esta peça, na ocasião, era um dos seus trabalhos mais recentes.

Para as leituras nos Ciclos e para as montagens fiz adaptações, ajustes, cortes e até recriações nos textos, adequando as traduções para melhor atender as exigências do mercado e do perfil dos espectadores nacionais. E fiz isso não apenas em relação às peças do Brian Friel, mas também às de outros autores. Mas por ocasião das comemorações dos dez anos de fundação da Companhia, achamos eu e Beatriz Kopschitz Bastos, produtora da Cia Ludens e organizadora da Coleção, que a publicação destas quatro peças de Friel, que a Cia Ludens já havia abordado de alguma forma, seria uma ótima iniciativa para dar continuidade às publicações do coletivo, iniciadas com o volume *Quatro Peças Curtas*, de Bernard Shaw, de 2009, com traduções de textos que serviram para um projeto maior em torno de Shaw, em parceria com Rosalie Rahal Haddad. Então com o objetivo de publicação em mente, as traduções das peças de Friel foram minuciosamente revisadas e eventualmente lançadas pela editora Hedra, em 2013.

E similar ao Bernard Shaw, com o Brian Friel foram coincidentemente também quatro títulos publicados. Mas eu tenho interesse em outras peças de Friel. E respondendo a sua pergunta, minha motivação inicial em traduzir uma peça parte sim da possibilidade de potencialmente produzi-la. Nem sempre isso acaba acontecendo. Mesmo assim os textos são, em um primeiro momento, quase sempre traduzidos com esta intenção e/ou para auxiliar a equipe envolvida no processo de alguma montagem a ter uma compreensão mais aprofundada e abrangente do autor e sua obra. Gosto muito de *Living Quarters* (1977), por exemplo. Se a coleção com obras do Friel estivesse sendo pensada hoje, eu incluiria pelo menos mais esta peça. E se tivesse a oportunidade, faria um espetáculo teatral a partir dela, penso que em uma concepção bastante inusitada, do ponto de vista da tradução e direção. Esta peça é uma releitura do *Hipólito*, de Eurípides. A discussão quase obsessiva na obra de Friel sobre a linguagem articulada como instrumento ineficaz de representação do real atinge um de seus pontos altos neste trabalho que, em minha opinião, viajaria muito bem para o Brasil e resultaria em um espetáculo de grande aceitação de público e crítica. Ainda que formalmente seja um texto extremamente sofisticado.

Sofisticado? Por quê? Em qual sentido de sofisticação?

Para entender com profundidade e penetrar nos meandros das intenções do autor com esta peça, pressupõe-se que o espectador conheça *Hipólito*, de Eurípides. Existe um subtexto de base, mas não há no metateatro imaginado por Brian Friel para esta obra nenhuma referência direta à tragédia grega, seja com relação aos nomes dos personagens, ou dos lugares e situ-

ações. Para os leitores da peça, Friel fornece uma pista dizendo que ela foi escrita “after *Hypolitus*”, mas para o espectador que não tenha conhecimento disso, que não tenha lido previamente uma informação como esta, passível de constar no programa da peça, ou que não conheça o enredo da tragédia, não vai conseguir alcançar a dimensão e o grau de sofisticação presentes nesta incursão intertextual radicalmente inusitada, proposta pelo dramaturgo.

Isso nos faz lembrar Performances no que tange a presença de um subtexto, neste caso as “Cartas Íntimas” de Léos Janáček (1854-1928) para Kamila Stösslová.

Em *Living Quarters*, diferente de *Performances*, Brian Friel não ambiciona o paroxismo linguístico extremo de questionar a linguagem articulada enquanto um sistema eficaz para expressar qualquer tipo de realidade ou sentimento. Para mim, em *Performances*, o escritor bastante maduro está sugerindo com mais veemência, no final de sua carreira, que os discursos forjados através do sistema linguístico acabam, em maior ou menor grau sendo parciais, distorcidos, interpretados e modificados a partir dos interesses, sentimentos e pontos de vista de quem os articula ou deles se apropria. Até mesmo o discurso acadêmico, que se propõe imparcial e técnico, embora afeito a relativizações, não foge a regra. Não por acaso o dramaturgo imagina uma aluna de doutorado fazendo sua pesquisa de campo, entrevistando o compositor tcheco, já morto, para tentar comprovar sua tese de que as cartas de amor proibido que ele escreveu durante uma década para sua amante iletrada inspiraram seu Segundo Quarteto de Cordas, subtulado exatamente “Cartas Íntimas”, composto no ano de sua morte, em 1928. Na peça Janáček refuta a tese da estudante e a convida no final a apenas ouvir a escritura musical como uma alternativa mais legítima, talvez até mesmo mais potente e precisa do que qualquer idioma vernacular, para oferecer uma leitura “mais verdadeira” de aspectos da realidade. E no que diz respeito à presença de um subtexto, em *Performances*, as referências às cartas, aos aspectos biográficos e às composições de Janáček são explícitas. Inúmeras passagens destas cartas são inclusive citadas literalmente ao longo da peça.

Ainda a respeito do texto Performances especificamente, de que modo você vê uma montagem para essa obra? E sobre essa performatividade presente no título e no plural, é possível, a partir dela, estabelecer um paralelo com aspectos biográficos na narrativa e a escolha da figura real do compositor Léos Janáček como personagem, com uma discussão específica sobre linguagem e realidade? Visto que é uma das obras que se destaca dentro da produção teatral de Friel, pois foge em alguma medida, dos temas e discussões habituais se comparada com as demais, não?

Esta é uma das peças que eu traduzi tendo em mente apenas o programa do II Ciclo de Leituras da Cia Ludens, em 2006. Nunca cogitei a ideia de produzi-la, portanto não consigo imaginar como seria a recepção de uma obra como esta no Brasil, um misto de teatro e concerto de cordas. E penso que sim, Friel escolhe a figura de Léos Janáček para discutir que mesmo a realidade de um “personagem real” quando representada pela linguagem articulada, no recorte e escolhas feitas para uma construção dramatúrgica, em grande medida pode ser, e é, ficcionalizada, performativa, tendenciosa. Entretanto, pessoalmente eu avalio que a provocação do dramaturgo ao sugerir que a escrita musical é uma chave mais propícia para se traduzir aspectos da realidade não é uma questão bem resolvida na peça; é até mesmo bastante desequilibrada do ponto de vista da dramaturgia. Predomina na carpintaria do texto o discurso vernacular que serve inclusive para explicar aspectos musicais. O contrário não acontece. Nem poderia ser de outra forma, porque a música se articula por intermédio de outros códigos e como tal deve ser acessada. E não acho que nesta peça Friel fuja dos seus temas e discussões habituais. Ele apenas evita situar o enredo na perspectiva das questões públicas do seu país, que servem de enquadramento para a quase totalidade de sua obra. Mas a discussão e o tema centrais continuam os mesmos, e neste caso o compositor representa apenas a voz do mestre sendo interpretada pela doutoranda e seus contemporâneos que, no conjunto das vozes é mais um mero instrumento para a dramatização do próprio ato interpretativo, para a análise da língua em si.

E a musicalidade presente em Performances é um fator que pode ser visto como um complemento para fruição da obra? Uma vez que envolve um personagem real, manuscritos de cartas pessoais e partitura musical que se fundem com aspectos biográficos. Em sua opinião, a ligação entre a música das “Cartas Íntimas” e o enredo que Friel pretende discutir avançam em um diálogo com o conceito de performatividade?

Não tenho referências teóricas suficientes sobre o conceito de performatividade, nem estou familiarizado em qualquer sentido prático com o termo para discorrer sobre a peça sobre este ângulo. E como já mencionei, ela não foi traduzida com o intuito, mesmo que só no plano das ideias, de ser encenada. Entendo que este é um projeto do seu interesse e que é você quem deve buscar as respostas para esta pergunta. Esta é a sua pesquisa e, neste caso, a minha tradução é apenas uma ponte.

Acho muito curioso Friel decidir por aspectos biográficos e históricos, os manuscritos das cartas e a música do quarteto, e indicar na rubrica de abertura da peça que o personagem de Janáček está morto em cena...

Mais uma prova explícita e contundente de que no cerne dos experimentos dramaturgicos de Friel se sobressai o questionamento de que o sistema linguístico, através do seu mecanismo de significantes e significados, está suscetível a infinitas combinações descritivas que resultam em inúmeras possibilidades de representação e interpretação. A partir deste sistema é possível construir, retratar ou inventar qualquer gênero de realidade. Até mesmo transformar defuntos em protagonistas.

No andamento da minha pesquisa de mestrado para a escrita da dissertação sobre Performances concluí que a presença de um personagem real como protagonista na dramaturgia de Friel, embora não seja inédita, ele eleva ao máximo a discussão sobre linguagem em seu trabalho dramaturgico como um todo ao escrever essa obra. É também por isso que gosto muito deste texto. É um texto que me motiva a ocupar o lugar de encenador e explorar as visualidades, que também me interessam na posição de dramaturgo, para uma possível montagem com as características que quero discutir e investigar mais a fundo...

A iniciativa de Friel em inserir personagens reais em seus textos de fato não é inédita nem exclusiva a *Performances*. Ele flerta com figuras históricas em outras de suas peças também. Consigo me lembrar agora de pelo menos duas: *The Enemy Within* (1962), provavelmente o primeiro trabalho de expressão do dramaturgo, em que ele examina um período da vida de São Columba (521-579), monge irlandês que disseminou o cristianismo onde hoje se localiza a Escócia; e *Making History* (1988), cujo foco recai sobre o empenho na vida real de Hugh O'Neill, Conde de Tyrone que, em 1591 articula uma aliança com os espanhóis na tentativa de expulsar os ingleses da Irlanda. Mas não há dúvida que em nenhuma delas os contornos são tão radicais quanto em *Performances*, ainda que o fato de situar a ação em um contexto alheio a geografia irlandesa tampouco seja exclusivo para esta peça. O interesse de Friel por escritores e dramaturgos russos, por exemplo, reinventado e fazendo releituras de suas obras, cria situações muito similares. Mas explorar as visualidades e sonoridades desta peça pode ser um caminho promissor a ser seguido em um eventual projeto de montagem, que oferece grandes desafios por conta de sua carpintaria discrepante e sofisticação do que nela está sendo discutido.

Você comentando isso contribui e me dá motivos para me deixar inquieto e muito interessado em seguir com um projeto de encenação! Na estreia da peça em Dublin em 2003, segundo o que levantei, as críticas foram todas negativas.

Isso se deve ao fato, eu imagino, de que escapou aos críticos, acostumados com outro tipo de material oferecido por Friel ao longo dos anos, os propósitos linguísticos radicalizados pelo dramaturgo nesta peça. Faltou-lhes perspicácia e sensibilidade para apreender a multiplicidade de expressões e a interação da linguagem verbal e a escrita musical proposta por Friel. E o fato de ele ter se afastado completamente das suas abordagens características envolvendo aspectos da vida sociocultural e política da Irlanda deve ter contribuído sobremaneira pra isso. A crítica parece não ter alcançado a complexidade intrínseca da estrutura dramática que transparece já no título, no plural, evidência clara dos movimentos que as partituras verbal e musical da peça intentam efetuar. Ocorre-me agora que uma versão para o contexto brasileiro talvez pudesse explorar e ampliar as possibilidades dessas performances...

Exatamente! Por se tratar de uma proposta mais visual e imagética, que enalteça os recursos dramáticos trabalhados por Friel, traduzidos por você e eu agora os transformando também por meio de recursos cênicos, na prática possivelmente...

Você já tem uma proposta para um projeto. E muito trabalho pela frente...

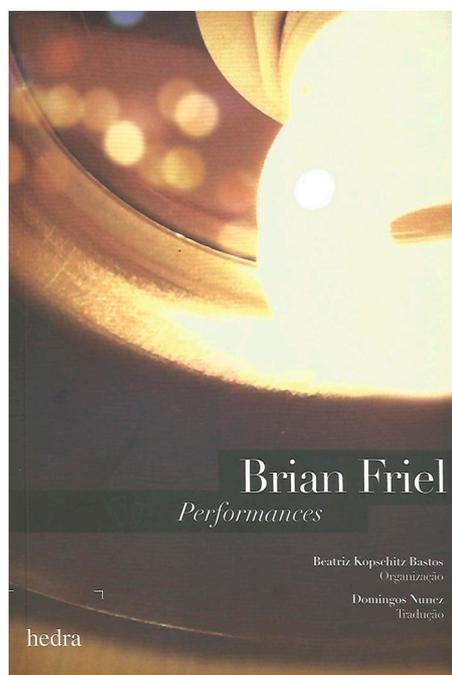
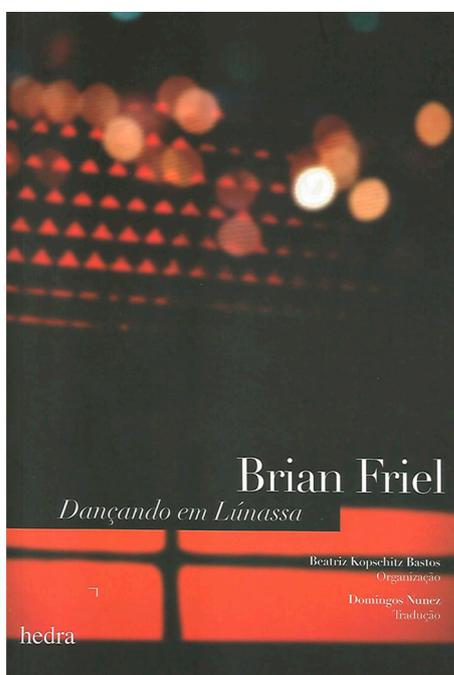
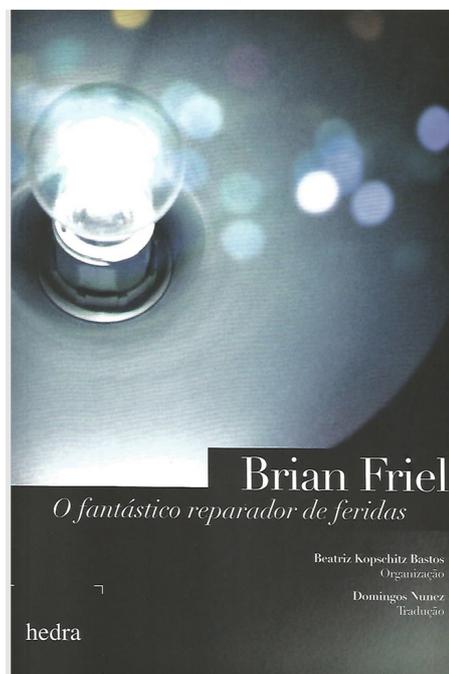
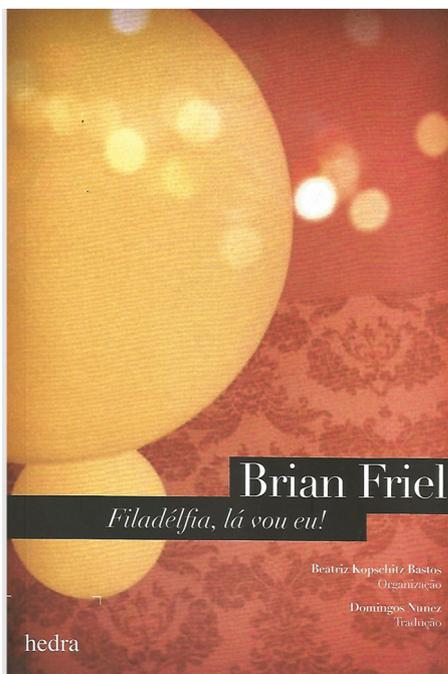
E enquanto tradutor, como você enxerga as diferenças (e quais seriam) entre as quatro peças que constituem a Coleção, considerando que em essência nelas prepondera a discussão e centralidade na linguagem?

Para mim as diferenças entre as peças de Friel estão nas particularidades. E como tradutor, para a publicação desta Coleção, procurei reproduzir integralmente e o mais fidedignamente possível a matriz original, acrescentando notas de rodapé para fornecer informações e explicações adicionais, sempre que julguei necessário. Mas a questão central em Brian Friel é sim, para mim, prioritariamente a linguagem, principalmente nas peças escritas a partir da década de 90. A particularidade em *Performances* é que ele se distancia total e radicalmente de um contexto político-social irlandês ou colonialista e desloca a ação para a Morávia, um território tcheco. Em *Filadélfia, lá vou eu!* não se discute propriamente a imigração de irlandeses para os Estados Unidos, mas se infere pelo contexto da peça que a construção dramática se alicerça sobre esta proposição. Do mesmo modo em *Dançando em Lúnassa*, mais se infere do que se explicita o panorama da profunda transformação social, tecnológica e dos meios de produção que ocorreram na Irlanda a partir dos anos de 1930 sobre o qual se desenha a ação dramática. Já em *O Fantástico Reparador de Feridas*, embora possam ser inferidas questões de nacionalidade e de classes sociais, o embate entre as versões dos diferentes monólogos e os modos como são estruturadas – Friel chega mesmo a propor que um dos person-

agens se expresse usando o equivalente fonético do *cockney*/inglês londrino – ocupam o primeiro plano de forma absoluta.

É possível afirmar então que em Friel, a linguagem é um recurso de inferência?

Sim, acredito que a linguagem em Friel possa ser abordada por este ângulo também.



A coleção Brian Friel publicada pela editora hedra, em 2013. Fonte: <https://www.hedra.com.br/shop/search=brian+friel+>

Além das quatro peças que fazem parte da publicação e que você traduziu, existem outras traduções não publicadas de peças de Friel: Lovers (1967); Molly Sweeney (1996)

e Translations (1980). Elas foram, em algum momento, consideradas para integrar a Coleção, mesmo traduzidas por outras pessoas?

Sim, no início eu e a organizadora da Coleção pensamos em reunir para a publicação todas as peças do Friel traduzidas para o português do Brasil. Descobrimos uma tradução de *Lovers*, existia também uma versão de *Molly Sweeney* que foi usada em duas produções diferentes da peça, uma em São Paulo, outra no Rio de Janeiro e a tradução de *Translations* tinha sido objeto de pesquisa de um aluno de mestrado na UNESP/São José do Rio Preto. Entretanto, em um viés mais conceitual, chegamos a um impasse de como justificar a junção de quatro peças traduzidas por mim com o estilo de outros três tradutores com formação, motivações e propósitos diferentes para a realização de seus trabalhos. E em outra perspectiva, não menos importante, concluímos que não fazia muito sentido envolver na publicação outros profissionais na área de tradução que não tivessem um vínculo mais estreito com a Cia Ludens ou que não estivessem ligados diretamente à pesquisa e desenvolvimento dos estudos irlandeses no Brasil, critério que determinou as escolhas dos pesquisadores convidados para introduzirem os respectivos volumes. Com esta publicação tínhamos também a intenção de suscitar mais interesse e dar maior visibilidade ao nome e as atividades que a Companhia vinha desenvolvendo por aqui. Por conta de tudo isso, preferimos limitar a Coleção aos quatro títulos do autor que eu tinha traduzido.

E depois da publicação com as peças curtas de Bernard Shaw, em 2009, a Coleção Brian Friel, em 2013, foi a vez da Coleção Tom Murphy, publicada pela editora Iluminuras, em 2019. Poderia comentar um pouco sobre o percurso e desenvolvimento das traduções das peças de Murphy que integram esta nova Coleção, os critérios para a escolha dos textos e semelhanças e diferenças com o processo de publicação das peças de Friel?

Tom Murphy (1935-2018) é um dramaturgo espetacular! Como Friel também é bastante celebrado no cenário do teatro irlandês contemporâneo. Um expoente de enorme expressão na dramaturgia daquele país. Meu interesse pelo autor, assim como por Friel, praticamente coincide com a fundação da Cia Ludens. Mas por razões de ordem prática, do cenário de produção teatral em São Paulo e da trajetória da Ludens, um projeto de montagem com duas peças do autor só foi acontecer em 2011. Meu envolvimento direto com sua obra, no entanto, aconteceu muito antes disso, com *Trilogia de Alice* (2005), a primeira peça do autor que traduzi para fazer parte do programa do II Ciclo de Leituras da Cia Ludens: “O Teatro Irlandês do Século XXI – A Geração pós-Beckett”, em 2006. Na ocasião a peça tinha acabado de ser produzida em Londres e lançada no mercado internacional.

Mas em comparação com o processo que resultou na publicação das peças de Brian Friel,

o histórico das traduções dos textos que foram incluídos na Coleção Tom Murphy – por pura coincidência também quatro – guardam algumas semelhanças e muitas diferenças. Em comum os dois processos implicaram na leitura de praticamente a totalidade da obra dos autores. Por ocasião do início dos trabalhos para a montagem do espetáculo a partir de duas peças de Murphy pela Ludens, em 2011, eu retomei a leitura do pouco que eu ainda não conhecia do dramaturgo e então tive a certeza de que não havíamos pensado antes em produzir uma de suas peças pela complexidade de seu estilo e estranheza temática. Murphy aplica conceitos musicais – com frequência bastante abstratos – para a composição de suas peças. Naquela época eu não me sentia muito confortável em como abordar uma obra com estes contornos, tampouco estava seguro em qual peça escolher de seu repertório que pudesse estabelecer uma ponte eloquente com a realidade sócio-político local e o público nacional. Por conta disso é que quando essa escolha foi feita, ela recaiu não sobre uma, mas duas peças do dramaturgo. Murphy teve em 1985 duas peças produzidas e publicadas na Irlanda sobre o mesmo tema: *Bailegangaire* e *A Thief of a Christmas*. Em formatos e pontos de vista diferentes ambas tratam de um concurso de risadas, com consequências trágicas, que acontece em uma noite de inverno, em um armazém de beira de estrada no oeste irlandês, região onde o escritor nasceu. *Bailegangaire*, que em gaélico significa o lugar sem risadas, é uma peça de cunho narrativo com apenas três personagens mulheres, enquanto que *A Thief of a Christmas* se aproxima de uma fábula tragicômica e conta com uma lista de mais de dez personagens. Naquele momento me pareceu que isoladamente as peças careciam de elementos fortes o bastante para estabelecer uma maior empatia e conexão com o público nacional, ainda que no conjunto me remetessem ao ambiente rural onde eu nasci e passei a infância e parte da minha adolescência, em São Joaquim/SC. A imagem do programa e do material de divulgação para o espetáculo montado em 2011 acabou sendo uma fotografia em preto e branco, rasgada por falta de conservação, de uma festa de casamento de membros da minha própria família. Motivado por isso e pela extrema sagacidade de Murphy na construção destes universos dramaturgicos, optei por fazer uma fusão das duas peças, uma espécie de “*after Murphy*”, em que a narrativa da avó na peça com as três mulheres foi literalmente corporificada pelo elenco numeroso da outra peça, que é a representação com mais desdobramentos da história narrada pela avó senil. O resultado desse processo estreou em outubro de 2011 em uma das salas experimentais do Sesc Belezinho, em São Paulo, com o título abrigado de *Balangangéri, o lugar onde ninguém mais ri*, referência sonora explícita à musicalidade (tão cara e presente em gradações diversas em toda a obra de Murphy) que procurei imprimir neste espetáculo sob a forma de números musicais – inclusive com três músicos em cena – e de movimentos corporais cal-

cados em matrizes africanas. Não obstante, para o desenvolvimento desta nova dramaturgia nenhuma das duas peças foi inteiramente traduzida. Elas foram sendo combinadas de forma gradual, algumas partes foram suprimidas, outras adaptadas, realocadas e até reescritas de acordo com as necessidades do projeto e na medida em que ele ia avançando.

Mas durante o período de ensaios eu traduzi integralmente *Um Assovio no Escuro* (1961), a primeira peça escrita por Murphy e que por ocasião de sua estreia em Londres obteve reações, em sua maioria, negativas e controversas por parte do público e crítica, depois de ter sido rejeitada pelo Abbey Theatre, o teatro nacional irlandês. Além desta peça, como aconteceu em outros processos de montagem da Cia Ludens, eu também traduzi, neste caso, diversos fragmentos de outros dos textos do autor das décadas de 60, 70, 80, 90 até os mais recentes, com o intuito de que o elenco e equipe de criação envolvida pudessem ter uma ideia mais precisa e aprofundada do autor e sua obra para a criação e concepções em suas respectivas funções.

Então em 2017, eu e Beatriz Kopschitz Bastos, produtora da Companhia e novamente organizadora desta coleção, devido ao enorme apreço que fomos desenvolvendo pelo autor ao longo de mais de uma década, e a partir de um período em que ela passou, naquele mesmo ano, como pesquisadora visitante na National University of Ireland Galway, exatamente para estudar a obra de Murphy, achamos que era o momento de voltar nossa atenção novamente ao dramaturgo e publicar alguns de seus títulos em português, com o intuito de dar maior visibilidade a sua obra no Brasil. Com a morte do dramaturgo no ano seguinte o projeto adquiriu um significado ainda mais especial e os quatro títulos escolhidos foram eventualmente publicados em 2019 pela editora Iluminuras, com o apoio do Moore Institute e da Literature Ireland. As duas peças para as quais eu já tinha uma versão: *Um Assovio no Escuro* e *Trilogia de Alice* foram inteiramente revistas e em muitos aspectos retraduzidas, porque originalmente não haviam sido abordadas com o propósito de serem publicadas. Tinham sido traduzidas para outras finalidades e no caso do *Assovio no Escuro* até com certa pressa, por conta dos ensaios em andamento. Mas por coincidência eram peças representativas exatamente do início e do final da carreira de Murphy.

Era natural que a peça *Bailegangaire* também fosse incluída, por se tratar de uma das obras de maior sucesso do dramaturgo e por ter feito parte da história da Ludens. Assim, com o intuito da publicação fiz uma tradução integral do texto pela primeira vez. E por alguma razão que eu não saberia explicar, talvez pela importância e extensão da obra do autor, sentimos a necessidade de incluir uma quarta peça à Coleção. *A Thief of a Christmas* nos parecia um texto pouco representativo, uma vez que a temática e personagens já haviam ocupado o universo criativo do autor e alcançado uma repercussão mais significativa com a outra peça. Por fim, a partir dos estudos de Beatriz Kopschitz Bastos e

da releitura que efetuei de parte da obra do autor, concluímos que o mais relevante seria incluir outra peça do “eixo central” da sua carreira, um período realmente profícuo, com títulos de grande expressão dentro da sua produção, e a escolha recaiu sobre *O Concerto de Gigli*, de 1983. Em parte por esta ser considerada por muitos a obra prima de Murphy, em parte pela recepção que a peça obteve, mas acima de tudo pelo fato de a música, sem dúvida um dos temas preferidos – se não o tema preferido – do autor, ocupar o centro e ser o mote absoluto deste texto incrível e deveras inusitado.

Como para a publicação com as peças do Brian Friel, aqui também tive o cuidado de seguir os textos muito de perto e reproduzi-los em português o mais fidedignamente possível, acrescentando notas de rodapé e explicações adicionais sempre que julguei que fossem necessárias.



A coleção Tom Murphy publicada pela editora Iluminuras em 2019. Fonte: <https://www.editorailuminuras.com.br/busca/search=tom%20murphy>

Recentemente a peça Bailegangaire foi revisitada e ganhou uma versão online. Você poderia falar um pouco sobre isso e se existem conexões entre esta produção e a publicação da Coleção? E quais?

Sim, existe uma forte conexão entre a publicação dos livros e a nova versão que foi pensada para esta peça. Quando começamos, em 2017, o processo de organização, tradução e fixação dos textos que integrariam a Coleção, eu pensei que incorrer em uma nova produção em torno do universo do autor agregaria valor ao projeto de publicação. Por ocasião do lançamento com os títulos de Friel, em 2013, duas de suas peças já haviam sido produzidas pela Companhia e a remontagem de *Dançando em Lúnassa* aconteceu exatamente naquele mesmo ano. Além disso, no ano anterior eu tinha ministrado um curso na FFLCH/USP como professor convidado, que consistiu em uma série de workshops durante os quais os manuscritos das peças foram lidos, inclusive as que ficaram de fora da publicação, as opções de traduções foram amplamente discutidas, assim como as possibilidades cênicas e imagéticas de abordar o universo das realidades linguísticas tão questionáveis e questionadas pelo autor. Com a iminência da publicação das peças de Murphy senti vontade de fazer algo similar, adicional, e então elaborei um projeto ambicioso de produzir duas das peças que integrariam a Coleção, contrapondo em um mesmo espaço cênico, e com a participação de uma mesma equipe de criadores: *Um Assovio no Escuro*, um universo eminentemente masculino – o texto tem apenas uma personagem mulher e diversos homens de uma mesma família – com o universo totalmente feminino de *Bailegangaire*, que seria revisitado.

O projeto, guardadas as proporções, ecoava as experimentações de 2011 da Companhia, envolvendo duas peças do autor. Agora também seriam duas de suas obras – uma com um elenco numeroso, outra com apenas três personagens, só que desta vez não haveria nenhuma fusão entre textos e *Bailegangaire* seria encenada em sua versão integral. E por conta do grande apreço do autor pela música e por haver afirmações tanto do autor quanto da crítica especializada de que ele aplicava noções musicais no desenvolvimento da escrita de suas peças, do ponto de vista da direção eu gostaria de experimentar este conceito no processo de montagem dos textos. Entretanto não foi possível captar recursos suficientes para viabilizar um projeto desse porte, e edição da Coleção foi finalizada e um Ciclo de Leituras com as quatro peças traduzidas foi programado para abril de 2020 como forma de acompanhar o lançamento dos livros. Mas a pandemia de Covid-19 impediu que tanto uma coisa quanto outra acontecessem. Foi só então em dezembro de 2021 que, com o apoio do Consulado Geral da Irlanda e a Embaixada da Irlanda, os livros foram lançados na sede do Consulado, em São Paulo, e paralelamente uma versão online apenas da peça *Bailegangaire* foi produzida e transmitida pela plataforma do canal Youtube do Teatro

Aliança Francesa, com Walderez de Barros, Amazyles de Almeida e Natália Gonsales no elenco, e você fazendo assistência de direção.

A escolha por esta peça foi feita levando em conta sua importância no repertório de Murphy, ela seria um dos títulos que comporiam o programa duplo do projeto original da Cia Ludens, o número de profissionais envolvidos em tempos de pandemia e porque julgamos que para este formato em vídeo era a mais apropriada, por sua construção e teor narrativos. O lançamento dos livros e a (re)montagem da peça acabaram por se transformar em uma espécie de homenagem a este dramaturgo tão especial e tão singular, falecido em 2018, e aconteceram exatamente uma década depois que a Companhia produziu um espetáculo a partir do universo do autor, e que incluiu precisamente este texto.

CIA LUDENS E CONSULADO GERAL DA IRLANDA
APRESENTAM

10 E 11 DE DEZ
20h

12 DE DEZ
15h

NATALIA GONSALES WALDEREZ DE BARROS AMAZYLES DE ALMEIDA

BAILEGANGAIRE

DE TOM MURPHY

DIREÇÃO/TRADUÇÃO DOMINGOS NUNEZ

PRODUÇÃO BEATRIZ KOPSCHITZ BASTOS

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO TOBIAS NUNNES CENOGRAFIA LUIZA CURVO FIGURINOS CHICO CARDOSO ILUMINAÇÃO GABRIELE SOUZA
SONOPLASTIA ADRIANO HAIM CANÇÃO TATO FISCHER CENOTÉCNICO MURILO CARRARO COSTUREIRA LILI SANTA ROSA FOTOS LEEKYUNG KIM
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL ICARUS COORDENAÇÃO DE TRANSMISSÃO SM ARTE CULTURA DESIGNER GRÁFICO GABRIELA CIMA
REALIZAÇÃO CIA LUDENS, EMBAIXADA DA IRLANDA E CONSULADO GERAL DA IRLANDA
AGRADECIMENTOS EE CARLOS MAXIMILIANO PEREIRA DOS SANTOS, SILVIA MARCONDES MACHADO E TEATRO ALIANÇA FRANCESA

Material de divulgação. Fonte: Cia. Ludens, 2021.



Ensaios de Bailegangaire (2021).
Acervo pessoal

Da esquerda para a Direita, em pé: Tobias Nunnes (Assistente de direção), Domingos Nunez (Diretor e tradutor); Na cama: Eoin Bennis (Cônsul geral da Irlanda no Brasil); Natália Gonsales (Atriz); Rachel Fitzpatrick (Vice-cônsul geral da Irlanda no Brasil); Amazyles de Almeida (Atriz); à frente Walderez de Barros (Atriz).

Pra terminar, sintetizando, você diria que existe ligação ou ligações nos processos de tradução dessas três coleções: do Shaw, do Friel e do Murphy? E se sim, quais seriam?

Primeiramente elas se ligam pelo fato de os autores serem irlandeses e de serem, por mera coincidência, quatro peças em cada coleção. Depois todas elas envolveram a leitura de praticamente a obra inteira destes dramaturgos e os textos estiveram relacionados, em maior ou menor grau, aos processos de montagem da Cia Ludens. E por último, em nenhum dos casos houve precisamente um planejamento rigoroso e prévio de seleção e critérios prevendo uma publicação.

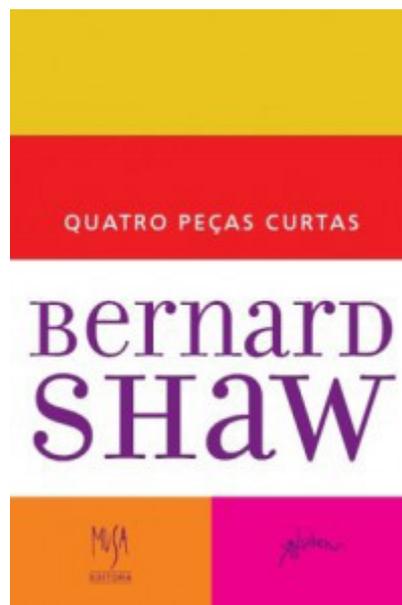
Talvez o processo mais inusitado tenha sido o do Shaw por se tratar de um escritor renomado cuja obra se encontra amplamente traduzida e difundida no Brasil e grande parte dela foi relativamente fácil de ser encontrada em sebos e livrarias. Então, em princípio, haveria pouco espaço para traduções originais e por isso mesmo eu nunca considerei essa possibilidade. Outra coisa é que, de um modo geral, os textos dele são extensos e durante o período de estudos para escolher qual de suas peças produzir, este foi um dos quesitos que nos desencorajava um pouco. Então qual não foi minha surpresa quando descobri um volume inteiro com peças curtas do autor, inéditas no português do Brasil. Para um autor prolixo como Shaw, a existência desses textos, pelo que eu conhecia dele até ali, era algo impensável e me causou imensa curiosidade. Ao término da leitura ficou claro que se tratavam de experimentos, esboços, e porque não dizer, formas embrionárias que o autor desenvolveria com maior fôlego e amplitude em suas peças mais conhecidas.

Então você acha que Bernard Shaw usa essas peças curtas como experimentos de investigação criativa?

Sem dúvida. Elas são estudos para o desenvolvimento das teses que o dramaturgo vai esboçando e defendendo no decorrer de sua carreira. Mas a conclusão foi que, embora muito interessantes estas peças não serviam aos propósitos de montagem da Companhia, mesmo que entre elas figurasse um dos raros trabalhos em que o autor cria personagens e os situa em contextos irlandeses. Então me ocorreu que pela sua singularidade elas poderiam ser o objeto de um projeto de tradução e publicação; escolhi os textos que me pareceram mais relevantes e o livro foi eventualmente lançado pela editora Musa, em 2009, um ano depois da estreia da peça que a Cia Ludens produziu a partir de uma das últimas peças escritas por Shaw.

Neste mesmo ano a Companhia ganhou um prêmio governamental para este fim e os quatro títulos se transformaram no programa do III Ciclo de Leituras promovido pela

Ludens, que aconteceu no Teatro da Cultura Inglesa, em São Paulo. A publicação obteve resposta excepcionalmente positiva por parte da crítica especializada. Mas por se tratar da primeira experiência neste segmento, e vendo depois em retrospectiva, para mim, faltou acrescentar traduções para os Prefácios que antecedem duas das peças do volume, um deles bastante longo, o outro curtíssimo. Shaw também ficou conhecido pelos inúmeros prefácios que escreveu para acompanhar os seus textos dramáticos, alguns deles discutindo questões controversas. Se um dia o volume for reeditado, gostaria de acrescentá-los.

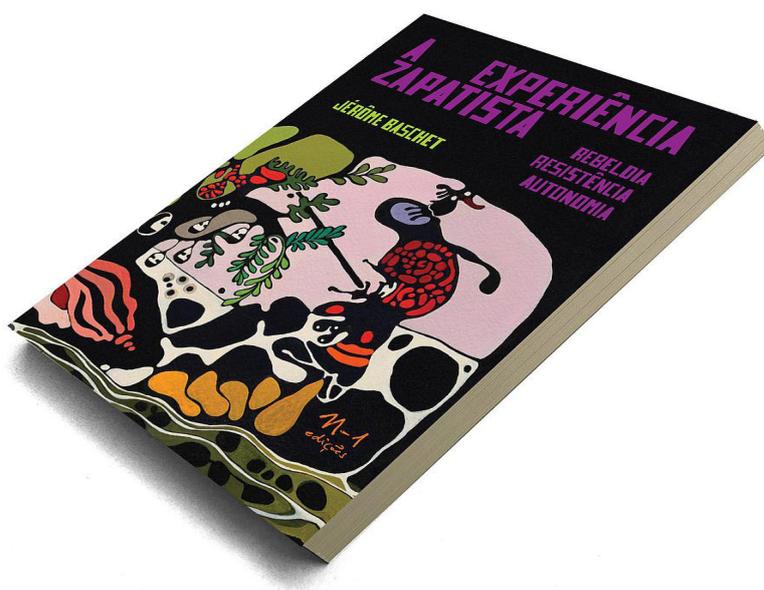


Fonte: <http://musaeditora.com.br/livros/literatura-estrangeira/quatro-pecas-curtas-de-bernard-shaw/>

Uma última questão. Além das traduções das peças teatrais você traduziu roteiros e crítica. Tem interesse em outros gêneros também?

Tenho interesse em tradução de um modo geral. Acho um universo extremamente instigante e desafiador. Mas de fato meu foco tem sido, ao longo desses anos, traduções para o gênero dramático. O que não me impediu de participar com grande satisfação como tradutor de um conto e roteiros para três volumes que já foram publicados até agora da coleção “*Ireland on film*”, editada por Lance Pettitt e Beatriz Kopschitz Bastos, dedicada a cineastas como John T. Davis, Thaddeus O’Sullivan e Alan Gilsean, um quarto volume dedicado a Pat Murphy está a caminho (no prelo).

E mais recentemente traduzi *A experiência Zapatista: rebeldia, resistência, autonomia*, do historiador e pesquisador Jérôme Baschet (1961-), uma obra publicada pela editora n-1 e que não possui nenhuma relação com o universo irlandês, mas que eu considero leitura obrigatória para os tempos que correm. Imperdível!



Capa de *A experiência Zapatista* publicada pela n-1, em 2021.

Fonte: <https://www.n-1edicoes.org/shop/product/9786586941418-a-experiencia-zapatista-jerome-baschet-n-1-edicoes-psy000000-120619>

Obrigado pela receptividade e por aceitar ter esta conversa tão reveladora e que elucidou diversos aspectos e detalhes que eu desconhecia sobre o teu trabalho e o processo de tradução das peças. Contribuiu bastante!

Eu que agradeço! Sorte e sucesso na tua trajetória teatral e de pesquisas acadêmicas futuras.

Informações sobre os trabalhos, histórico e as produções da **Cia Ludens** de teatro:

<http://cialudens.com.br/>

REFERÊNCIAS

BASCHET, Jérôme. *A experiência Zapatista: rebeldia, resistência, autonomia*. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: N-1 edições, 2021.

DAVIS, John T. *The Uncle Jack*. Editado por Lance Pettitt e Beatriz Kopschitz Bastos. São Paulo: Humanitas, 2011.

FRIEL, Brian. *Filadélfia, lá vou eu!* Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. *O fantástico reparador de feridas*. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. **Dançando em Lúnassa.** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. **Performances.** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.

GILSENAN, Alan. **A estrada para Deus sabe onde.** Editado por Lance Pettitt e Beatriz Kopschitz Bastos. Florianópolis: editora da UFSC, 2015.

MURPHY, Pat. **Maeve.** Editado por Lance Pettitt e Beatriz Kopschitz Bastos. Florianópolis: editora da UFSC, 2021. (no prelo).

MURPHY, Tom. **Um assovio no escuro.** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Iluminuras, 2019.

_____. **O concerto de Gigli.** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Iluminuras, 2019.

_____. **Bailegangaire: a história de Bailegangaire e de como veio a ser chamado por esse nome.** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Iluminuras, 2019.

_____. **Trilogia de Alice.** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Iluminuras, 2019.

O'SULLIVAN, Thaddeus. **The Woman who married Clark Gable.** Editado por Lance Pettitt e Beatriz Kopschitz Bastos. São Paulo: Humanitas, 2013.

SHAW, Bernard. **Quatro peças curtas.** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Musa editora & Cia Ludens, 2009.

Entrevista com André Cáceres, autor de “sci-fi”

Havia muitos mundos no império...

Sérgio Medeiros



André Cáceres

Durante anos, André Cáceres colaborou no caderno “Aliás”, do jornal “O Estado de S. Paulo”, onde abriu espaço para a ficção científica escrita no Brasil e no estrangeiro, gênero ao qual ele próprio se dedica, tendo publicado, em 2021, pela editora Patuá (SP), o romance “Nebulosa”, com mais de 300 páginas ambientadas num Império repleto de mundos contrastantes e surpreendentes. Ele fala disso e de outros assuntos na entrevista que concedeu a esta revista.

No seu romance recém-lançado “Nebulosa”, chama a atenção a apresentação de cenários diversificados, situados em lugares distintos do cosmos. Você parece querer embaralhar noções como centro e periferia...

A ficção científica sempre trata de temas caros à realidade do autor. Eu, como paulistano nascido e criado em uma megalópole com bairros cultural, social e economicamente tão distintos, sempre convivi com esse caldo de diversidade e desigualdade. Em “Nebulosa”, nascer em um planeta pobre e sem um elevador espacial (um projeto real de engenharia que promete baratear as viagens espaciais) é como, em São Paulo, nascer em um bairro sem uma estação de metrô. A distância entre bairros em uma cidade pode ser tão intranponível quanto a distância entre os planetas desse império. Em última instância, a ambientação de “Nebulosa” transmite a essência da ideia de gentrificação e a eleva à enésima

potência. Mas é claro que leitores com outras vivências vão relacionar esse aspecto a outros tipos de divisão espacial, essas linhas invisíveis que regem nossas vidas sem que nos demos conta muitas vezes.

Quanto aos personagens, você demonstra uma preocupação em distingui-los a partir da estatura e da cor da pele, A população de Nebulosa não teria, assim, um padrão físico. Poderia explicar isso?

Personagens nascidos em planetas mais massivos, com mais gravidade, têm estatura menor, enquanto outros, nascidos em asteroides ou corpos celestes mais leves, geralmente menos relevantes socialmente, são mais esticados. Dito isso, há uma distinção importante: a pele negra, em “Nebulosa”, é valorizada porque gerações e gerações de engenharia genética nas famílias aristocráticas concedeu proteção contra raios cósmicos (extremamente útil para quem quer se aventurar pelo espaço), com uma concentração de melanina. Isso não significa que todos os personagens de pele preta sejam parte da nobreza, mas praticamente toda a nobreza é preta. A ideia aqui não era proporcionar uma mera inversão rasa de preconceitos, mas criar novas dinâmicas sociais e explorar suas nuances, algo de que só a ficção científica é capaz. No entanto, há um personagem, o matemático Dédalo, que eu não descrevo fisicamente e cuja cor da pele mudaria a interpretação do romance para um lado ou para o outro. O leitor é convidado a elaborar as consequências sociais que adviriam de cada uma das possibilidades e o que isso diria sobre aquele mundo - e sobre o nosso, como não pode deixar de ser.

Para um livro de estreia, surpreende que você tenha escolhido falar de um império constituído por mais de 100 mundos... É uma geografia muito vasta. Como é possível lidar com ela? De que meios a ficção científica dispõe para tratar disso?

Gosto de pensar, de uma maneira não determinista, sobre como o ambiente interfere na psique humana. Para levar adiante essa ideia, tive de elaborar geografias distintas que pudessem influenciar as características físicas e psicológicas das personagens. Por exemplo, a destemida Aurora vive em Opel-A, um mundo com rotação sincronizada com seu sol. Isso quer dizer que Opel-A tem sempre a mesma face virada para o sol, um lado tão quente que é inabitável, assim como a face escura, extremamente fria. A civilização só conseguiu se estabelecer numa estreita faixa de terra entre esses dois lados, onde sempre se vê um céu do entardecer (ou seria da alvorada?), sem dias nem noites. Esse arranjo não só é possível como já observamos exoplanetas assim na nossa galáxia. Mas qual seria o impacto de viver em um mundo como esse? Essas pessoas seriam menos dualistas por

não ter o ciclo circadiano igual ao nosso? É esse tipo de especulação que a ficção científica faz tão bem, falando de uma ideia a princípio abstrata, mas que no fundo revela coisas sobre nós mesmos. Afinal, mesmo com todas essas diferenças, Opel-A também vive permanentemente em guerra. Talvez uma característica incontornável da humanidade.

O que seria uma ficção científica brasileira para você? No seu romance podemos destacar, por exemplo, a referência a palavras como “riverão” e “suçuarana”, carregadas de peso histórico nacional...

Por mais que a fabulação literária leve a escrita para temáticas aparentemente distantes da nossa realidade, só podemos escrever sobre o que conhecemos. Por isso, eu não acho que os autores brasileiros devam se restringir a “temas nacionais” ou que devam escrever apenas obras que se passem no Brasil ou com personagens brasileiros. “Nebulosa” é irremediavelmente brasileiro, mesmo se passando dezenas de milhares de anos no futuro, numa época em que o conceito de Brasil já nem existe mais. Mas não necessariamente pelo uso das palavras mencionadas - afinal, também nomeei personagens e lugares com referências das mitologias grega, hindu e nórdica, entre outras. E sim porque nós somos contaminados pela nossa realidade cotidiana sempre que escrevemos. A ficção científica brasileira, embora ainda pouco conhecida pela crítica e pelos leitores brasileiros, vem fazendo um trabalho brilhante de retratar o presente e projetar o futuro do país.

A sua atuação no caderno Aliás, do “Estado de S. Paulo”, se destaca, entre outras coisas, pelo olhar devotado à literatura de ficção científica. Como esse espaço, único no jornalismo cultural brasileiro, foi conquistado?

Esse espaço foi conquistado pela generosidade de pessoas como o Antonio Gonçalves Filho, meu editor, que sempre me incentivou a escrever sobre os temas que me são caros. Tento sempre usar esse espaço tão privilegiado para fazer algo cada vez mais raro na imprensa brasileira, que é tratar da literatura com honestidade intelectual e sem subestimar o leitor. Por isso, quando escrevo sobre ficção científica, não o faço por mero apreço pelo gênero, mas por acreditar sinceramente na capacidade que ela tem de revelar aspectos fundamentais da condição humana no século 21. Aliás, não é por acaso que autores como Ian McEwan, Daniel Galera, Natalia Borges Polesso, Don DeLillo, Joca Reiners Terron e tantos outros deixaram o desgastado realismo para trás em seus últimos livros. Se nem a realidade parece obedecer mais a algum grau de realismo, eu acredito que não apenas a ficção científica, mas todas as categorias do insólito literário contenham em si as sementes da grande literatura do século 21.

Quais obras de ficção científica brasileira você destacaria, entre as que já foram comentadas no Aliás?

Algumas obras foram objeto de resenha, outras de entrevista e outras ainda foram apenas mencionadas, mas eu destacaria as seguintes:

- Fractais Tropicais (2018, Sesi), coletânea de vários autores
- Distrito Federal (2014, Patuá) e Sincronias Dyssonantes (2021, Líquido Editorial), de Luiz Bras (heterônimo de Nelson de Oliveira)
- A Espinha Dorsal da Memória (1989, reeditado em 2020, Bandeirola), de Braulio Tavares
- Iségun (2019, Monomito), de Lu Ain-Zaila
- Sabor Idêntico ao Natural (2021, Vacatussa), de Nathalie Lourenço
- Corpos Secos (2020, Alfaguara), de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado
- Não Verás País Nenhum (1981, reeditado em 2019, Global), de Ignácio de Loyola Brandão

É claro que não tive a oportunidade de escrever ainda sobre vários autores dos quais gosto muito, mas dentre os que já comentei esses são incontornáveis.

TEXTOS CRIATIVOS



El secreto

André Luiz de Faria¹

Universidade Federal de Santa Catarina

A los diez años una fiebre alta se llevó a mi hermana mayor, la única que la vida me había dejado. Rosa era la última cosa que yo tenía en mi miserable vida. Desde que mis padres y mi hermano menor murieron en un incendio que en segundos transformó en cenizas la pequeña choza de madera que ellos dormían, yo nunca más fui el mismo chico terco y estudioso que fuera en el pasado. La muerte de casi toda mi familia marcó mi vida para siempre. Los cuerpos fueron encontrados unos abrazado a los otros. Por días no se hablaba de otra cosa en el poblado y alrededores. Algunos dijeron que el fuego empezó cuando mi padre y mi madre ya no estaban más conscientes por cuenta de los tragos que todavía habían bebido por todo el día (ellos eran alcohólicos). Desde niños, mi madre, mis hermanos y yo éramos golpeados todos los días por aquel hombre frío, perezoso y borracho. << A mí, siempre me pareció que José no era mi padre, pues, sentía que él nunca me daba ni una mierda de amor y tampoco cariño >>. En la noche del incendio, por mi suerte o por un milagro, mi hermana mayor y yo estábamos lejos de casa, ayudando en la fiesta de la iglesia. Desde lo que pasó con mis familiares [en esta época yo tenía seis años y mi hermana mayor diez, yo nunca más volví a la escuela. El chico perdiera el gusto por la vida. Además de eso, después de la tragedia, todos los días él tenía que despertarse a las 4:00 de la mañana, seguir rumbo a las montañas [donde tocaba el ganado] y seguía trabajando hasta que el sol besarte la boquita de la noche. A pesar de trabajar duro, lo poco que ganaba le alcanzaba apenas para no morir de hambre. Tras la muerte de su hermanita, su único pariente más cercano, o mejor, el último; la única persona que podía recorrer era un primo muy distante de su madre. Sebastián López Cañedo, el primo distante, era rico, muy poderoso, dueño de casi toda El Pasto y de todo lo que había en sus alrededores; las montañas, el agua, el cielo, el aire y, principalmente, de mi vida. Creo que, en el caso que Dios existiera, bajo él, estaría D. Sebastián. El millonario granjero vivía en un terreno del tamaño de cien campos de fútbol. Su casa tenía tres pisos y podía ser avistada desde de cualquier punto de las montañas más altas y lejanas de El Pasto. La casa tenía más de veinte piezas, siete salas [una de ellas, el comedor, tenía lugares para que cenaran

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) / Departamento de Letras e Línguas Estrangeiras (DLLE). E-mail: dedefaria1@hotmail.com. Bolsista CAPES.

treinta personas] y una inmensa biblioteca, la cual yo soñaba en poder leer cualquier libro que fuera, aunque mis autores favoritos son: Cervantes, García Lorca y Carolina María de Jesús, por identificarme con ella. Yo podría vivir tranquilamente en uno de los quince baños de la casa: todos eran cinco veces más grande que mi vieja y miserable choza. La cocina, muy espaciosa, daba para un bello y enorme jardín con miles de flores, fuentes, luces y pájaros de todos los tipos. Los árboles de toda la propiedad eran exóticas y más bien tratadas que yo y otros empleados de D. Sebastián. Al lado de la cuadra de tenis, con vista para el bosque, había un campo de fútbol con césped verde y más suaves que mis manos. La piscina, inmensa, era cercada por bellos Piñeros-Mansos; árboles raros, típicas de toda costa mediterránea, y poseía una cascada. La mansión contaba con un garaje que comportaba más de cuarenta coches. Algunos de ellos, solo tenían coleccionadores: Porsche, Lamborghini, Rolls-Rolls, Kaiser Carolina, el predilecto de D. Sebastián, Mercedes, Bentley y otros tantos. Lo más curioso, es que nunca había nadie en ninguna parte de la magnífica casa, excepto decenas de empleados que la limpiaban y la organizaban durante todo el día, siete días a la semana. D. Sebastián poseía centenas de cabezas de ganado: Neolores, holandeses, Corumbás y otros tantos que vivían sueltos durante el día. Religiosamente, por la mañana ellos tenían que salir para comer el césped fresco y suave que había solo en la parte plana de la ciudad. El lujo de los animales me costó muchos años de mi vida. Laura, su hija, una moza que bordeaba los veinte, tenía una piel tan blanca como la nieve, era flaca, tenía ojos azules, era riente, bastante sensata y a ella le gustaba leer literaturas. Su esposa, de rostro redondo como una luna llena, era gorda, comía como un toro, era dura como una espingarda, de mala lengua, controlaba todo y a todos, menos la lengua. Pasaba todo su tiempo comiendo, mandando y vociferando por la inmensa casa. Parecía una bestia herida. Todavía, por una cuestión de no haber lo que hacer conmigo, después de la muerte de toda mi familia, Cañedo aceptó aquel pequeño huérfano en su casa con una condición: él tenía que trabajar todos los días y jamás sería parte de la familia o miembro de la casa. Luego, al pobre chico, una vez huérfano, aunque su rico primo le recogió, su única herencia era el oficio. Nadie en la casa le miraba a derechas y con cariño.

El primer día que Martín llegó a la residencia de los Cañedos, fue recibido por un criado y conducido a su cuarto: un pequeño espacio debajo del granero. Luego agarró un trocito de pan, una botella de agua y marchó hacia las montañas a tocar el ganado, aún con la comida en la boca. Era un día frío, gris, y el pobre chico vestía solo un pantalón de tejido muy suave, una remera de algodón y calzaba unas chanclas viejas y más pequeñas que sus grandes y cansados pies. Su almuerzo fueron frutas que encontraba por el camino,

agua y nada más. Después de un día muy duro de trabajo, la primera noche que pasé en casa de D. Sebastián, mi cama fue un cartón que encontré perdido en el frío, sucio y viejo granero. Mí cobija, la saqué de un montón de periódicos viejos que estaban cerca de la puerta. Por mi mala suerte, uno de esos periódicos traía como título principal: “INCENDIO MATA PADRE, MADRE Y HIJO”. Mi corazón se rompió, tuve ganas de morirme. Para cenar me dieron un poco de arroz con vegetales y un vaso de vino malo. Recuerdo que recién terminaba de engullir la comida y me dormí. Soñé que después de un día de muchos estudios y de firmar varios papeles en mi oficina, me duché y me acosté con Laura en una cama suave como sus pelos y blanquita como su piel. Hicimos el amor toda la noche en la mayor y más elegante habitación de la casa. Al amanecer, mientras su patrón se metía las botas en los pies, vestía su blanca camisa de fino tejido por dentro de su pantalón negro, antes mismo del sol apuntar por detrás de las montañas, Martín pudo oír un grito que venía desde fuera. El sonido, fuerte y duro, llenaba todos los miles huecos que había en las paredes de aquel viejo y fétido granero, además de asustar a las gallinas, a los murciélagos y a los miles de ratos que dormían encima de las pillas de maíz, debajo de las cajas de plátanos y por donde encontraban pedazos de maderas viejas, esparcidas por toda parte.

– ¡Martín!

El chico, desnortado, bajó rápidamente, descalzo y con los ojos aún cerrados por lagañas. Estaba poco desarrollado para sus diez años y tenía la cabeza enorme, sin ningún pelo.

– ¡Hoy te vas de El pasto a Cardozo!

Martín buscó unas botas viejas que estaban debajo de unas maderas y se las calzó. En la cocina, Alba, la cocinera, había hecho unas arepas con pimentón. Martín las engulló muy rápido, tomó un sorbo de café amargo sin azúcar y se marchó a galope.

– Tú ya sabes del oficio. Creo que ya anduviste muchas veces por las lomas de Santa Ana, con las cabras de Carlos Serrano.

– Sí, señor.

– No irás solo. Ramón el Bravo te esperará cerca del río. Partiremos juntos.

– Claro, señor.

Alba me metió unos bocadillos de queso con maíz en el zurrón, una botella de aluminio con agua, sebo de vaca y cecina [una especie de carne seca y sin sal].

– Marchando, dijo D. Sebastián López Cañedo, usando un tono de voz muy fuerte.

Yo, asustado, le miré por un segundo y luego me bajé la cabeza. El pequeño tenía los ojos negros redondos y brillantes más abiertos que los de una lechuza a las doce de la noche.

– ¿Qué miras? ¡Ándate!

Martín colgó el zurrón al hombro y salió. Antes, recogió la cachava larga y desgastada por el uso, que guardaba, como un trofeo, atado en la pared.

Cuando iba ya subiendo en la loma del caballo, vio a D. Fernando, su maestro. Por la noche, en la taberna, D. Fernando se juntó con D. Sebastián para fumar charutos, hablar un rato, tomar algunas botellas de vino y algunas tazas de ron.

– Hoy por la mañana he visto a Martín. – El pobre chico parecía triste y sin rumbo. Dijo D. Fernando.

– Sí...

Dijo D. Sebastián, limpiándose los dientes con la punta de un cuchillo.

– Ahora va a trabajar de pastor – Sabes: hay que ganarse el pan. La vida es difícil y para él no está tan mala.

El ajeno maestro no le dejó ni una tapia al pericote patrón en apoyo al pobre huérfano.

– Lo peor...

Dijo D. Fernando, rascándose la cabeza y con cara de preocupación.

– Es que el joven es bastante inteligente. Si tuviera medios, podría ganar mucho con él. Siempre fue muy astuto, dedicado, muy dedicado en sus tareas de la escuela, pero después que perdió a toda su familia, por último, la tan querida Rosa, el chico se entregó a la nada. Se disgustó de la vida y de sí mismo.

D. Sebastián hizo cara de desinteresado y le dijo:

– ¡Bueno! Yo no digo que el chico no sea valioso, pero ahora hay que ganarse el pan. Cada día que pasa, la vida está cada vez peor.

El maestro, sin saber lo que decir para convencer a su amigo sobre las cualidades del chico, dijo que sí, afirmando con la cabeza y siguió:

– ¿Pido otra botella de vino y unas costillas de cerdo con papas chorreadas?

Martín llegó a El Pasto, y hablando con un tono de voz más alto se juntó con Ramón el Bravo. El hombre era completamente retrasado y durante toda su vida, desde los once años, pastoreaba para D. Sebastián. Ya tenía casi sesenta años y nunca había salido de El Pasto y sus límites. Los dos, aprovechando las copas de algunos árboles, durmieron en la misma y única carpa que habían llevado. En la minúscula casa cabían solamente sentados, estirados o inmóviles como dos cadáveres. Sin embargo, aunque fuera verano, las noches estaban bastante frescas y agradables. El verano se fue y luego vino el otoño y el invierno. En estos periodos, los pastores nunca bajaban de las montañas hasta el pueblo, excepto en los días de fiesta para homenajear la protectora del pueblo: “La Virgen

de Cristo.” A cada siete días un joven pastor, a mando de otro pastor mayor, subía a las montañas para llevarnos: pan, maíz, mate, cecina, sebo, ajos y por veces una u otra bota de vino para alejar la soledad causada por el aislamiento. Las cumbres de El pasto eran tan verdes e inmensas que no se podía saber dónde empezaban y por donde terminaban. El cielo en aquella altitud era tan azul que dolían los ojos. El sol, alto y brillante durante el día, por la tarde se ponía redondo y rosado como una gran pupila en llamas. Por las noches, casi era posible tocar las estrellas con los dedos. En los amaneceres, imantados por la neblina, cuando los miles de pájaros dormían y aún se oía el zumbido de los grillos y las montañas continuaban a dormir, yo despertaba, con la cara en la techumbre de la carpa. Me quedé paralizado por un rato, sintiendo el mal olor que venía del cuerpo de Ramón el Bravo; el pobre olía a carcasa podrida de gado que sirven de alimentos para los buitres. Luego, arrastrándome como una culebra, ganaba alas, y, libre otra vez, me ponía a mirar aquel gigante cerradero. En el firmamento, teñido con el azul más lindo que mis ojos ya habían visto y pintado con estrellas dormilonas brillantes y otras amarillas y despiertas, el cambio de buenos días entre ellas se confundía con el despertar de todas las vidas existentes en aquella inmensidad de verde vida protegida por un enorme abrazo de las montañas más delgadas que ya conocí. Tal cual las estrellas que se escondían tras la luz del día, caso hubiéramos gritado en aquella altitud, supiera Dios [caso él existiera] dónde las estrellitas, y nuestro grito, y las piedras, y la alegría, y la libertad y los años: un año, dos, cinco, veinte o una vida entera sin tanto trabajo y sufrimiento caerían, nacerían y volverían a renacer otra vez. Los años pasaron y Martín ya no era más aquel joven flaco, sin pelo y de cabeza grande. Un día al mirarse en el espejo encontró a un hombre de barba y bigote, brazos peludos, alto y sano. Entonces, percibió que el tiempo se había pasado y él estaba crecido y fuerte como las raíces de un árbol. Laura se había casado y tenía cuatro hijos pequeños. Como de costumbre, todos los domingos la heredera de D. Sebastián llevaba a sus hijos para jugar con otros niños en la plaza [como su esposo estaba siempre viajando a negocios] Martín siempre estaba cerca para ayudarlo con algo, si era necesario. Además, los niños estaban muy encariñados al muchacho. Cierta vez, un chico todo sucio y mal vestido se acercó a él y le pidió una moneda para comprar una hogaza. En segundos sus pensamientos salieron del presente, volvieron al pasado y por unos instantes el pequeño necesitado hizo a Martín recordar los incontables días y las numerosas noches que caminó por las calles del poblado pidiendo cualquier migaja para matar su hambre para después acostarse en cualquier hueco. En ese espacio corto de tiempo entre lo que le pasó y lo que estaba pasando el pendiente Martín avistó a Juan Pablo Álvarez, un antiguo compañero de la época que aún frecuentaba la escuela. Los dos

eran inseparables. Juan vestía un traje de fino tejido gris y llevaba corbata azul de seda. Pasó muy cerquita a Martín y le saludó a él y a Laura con una de las manos.

Laura comentó:

– ¡Esto se dio bien en la vida! Para tener una buena carrera, su padre le mandó estudiar en una universidad europea. Ya es casi un juez.

Cerca de la iglesia volvieron a encontrarle. De pronto, Martín quiso llamarle. Pero se le quedó el grito atado a la garganta.

– ¡Eh! – fue todo lo que dijo.

Juan volvió a mirar y rápidamente le reconoció. Parecía fantasía: le reconoció. Luego le apareció una larga sonrisa en la cara.

– ¡Martín! ¡Hombre, Martín...! ¿Nadie podía entender lo que decía? ¡Qué acento raro tienen los hombres, qué extrañas palabras salen por los huecos de sus bocas!

Una sangre caliente llenaba las venas de Martín, mientras escuchaba los insultos de su amigo de infancia. Juan abrió una billetera de cuero, de color negra, grabado con las iniciales JP en dorado, sacó una tarjeta con la ubicación de su oficina y se la entregó a Martín. La luz del sol hizo que aquellas letrillas relucieron al otro lado de la plaza. Martín agarró la tarjeta y prontamente avanzó su mano para agradecerle. Entonces pudo percibir cómo su mano era áspera, gruesa y mal tratada. Dura como una roca. Sus dedos, sufridos por tanto trabajo pesado, casi no doblaban y en poco tiempo no serviría para nada. Al contrario del pobre huérfano, que rara mano tenía Juan Pablo: fina como seda, sus dedos más parecían a los de una doncella que jamás tocó en algo que no en libros, en las pétalos de las rozas en el jardín o en los pelos suaves de los Mastín españoles. Que mano suave, delicada, blanca como cera. Las uñas eran perfectas; limpias y brillaban como el sol. Mano igual que aquella, ni las princesas la tenían igual. Martín, sin saber dónde esconder su torpe mano, cogió la tarjeta con sus extraños, flacos, amazacotados dedos y la metió en el bolsillo de su pantalón vieja y harapienta. En este momento, la sangre que hervía en sus venas, subió a la cabeza y se transformó en una rabia incontrolable que se podía notar entre sus cejas. Parecía que Martín tenía toda la sangre de su fuerte cuerpo todo en la cara: fermentada como un pastel. Él se despidió de Juan y se dio media vuelta. Mal podía prever lo que le sucedería luego después. Si hubiera sabido, jamás desearía haber encontrado a su rico y elegante colega de escuela. Sin embargo, frente a todo que la vida y D. Sebastián lo hubiera hecho; ni siquiera podría haber predicho, ni tampoco cambiado lo que sucedería en los minutos siguientes. Ni mismo la presencia inocente de los hijos de Laura, que gritaban uno a uno, sin parar:

¡Martín! ¡Martín!

Parecía que los pequeños predecían la tragedia que se pasaría en aquel lindo domingo de septiembre de 1952. D. Sebastián acabara de llegar a la plaza. Dentro del Kaiser Carolina, último modelo, se encontraban: Dolores, su esposa, y el maestro D. Fernando. D. Sebastián bajó del coche y en mangas de camisa, puso a mirar el cielo, mientras hablaba, viendo a su nieto mayor jugar. Relajado, seguía con un cigarrillo en una de las manos y una botella de champagne al alcance. De repente, Martín dispara en dirección a D. Sebastián, mira a sus ojos fríos y grises y oye a su voz fuerte y dura, dándole órdenes por la última vez:

– ¡Zagal, vete! Vuelve a las montañas, aquí no es tu lugar, ya es hora de volver a luchar por su pan. Yo no te rescaté de las calles para mantenerte, la vida es muy difícil... Continuó D. Sebastián, en tono bastante irónico.

Martín, ya con los nervios de punta, agarró la botella de vino, la partió en dos y furiosamente golpeó el cuello de D. Sebastián. La sangre del pobre hombre brotó con tanta fuerza que Martín, Dolores y D. Fernando tuvieron sus ropas todas teñidas de rojo. Caído en la calle con los ojos muy abiertos, quietos y casi sin respirar, D. Sebastián susurró sus últimas palabras:

– ¡Muchacho, cometiste el mayor de los pecados, pues, un hijo jamás debe matar a su padre!

Con los ojos abiertos y pálido como cera el hombre dio el último suspiro y se murió. Martín, de un hombre hecho, pasó a llorar como un niño. Sin creer en lo que había acabado de hacer con su propio padre, cayó de rodilla al lado del cuerpo y repetidas veces decía:

– ¡Papá, perdóname! ¡Papá, por favor, no se vaya! ¿Papá, por qué me abandonó?

El trágico asesinato cometido por el hijo bastardo a su indiferente padre marcó aquel día, a la plaza y a la vida de todos que presenciaron su sufrimiento ante la tragedia. Mientras la policía arrestaba a Martín, que lloraba sin parar, parte de la gente, muy furiosa, le querían pegar con palos y piedras. Mujeres iban detrás de él con mantos negros alzados sobre las cabezas; algunas en señal de luto e indignación y otras demostraban pena de un buen hijo que acabara de matar a su padre por cuenta del abandono.

Descalzo, de cabeza baja, marcado en el cuerpo y en el alma con la sangre de mi padre, seguí de la plaza hasta la comisaría cercado por la furiosa multitud y por un montón de policías rabiosos. Con mis gruesas y descuidadas manos esposadas y mi corazón lleno de remordimientos para siempre, lo único que podía hacer en aquel momento era llorar. Hoy, cincuenta años después, libre de la cárcel física, pero cautivo de mi culpa; aún sueño con aquellas mujeres diciendo:

– ¡Dios mío! Matar a un hombre que le había recogido.
– ¡Dios mío! Por qué un hombre tan rico no educó a su hijo como hizo con Laura.
– ¡Dios mío! Asesinar fríamente al hombre que le dio casa, trabajo y le trajo muchas bendiciones.

– ¡Dios mío! Martín siempre fue una buena persona. ¡Qué injusticia!
– Dios mío! Si no fuera por manos del bondoso D. Sebastián, el muchacho se habría muerto de hambre, de frío o acabaría perdido en la vida.

Hasta el día de su muerte física el hijo bastardo se preguntaba:

¿Por qué un niño estudioso que pasó de un joven que dormía en las calles a un ejemplar trabajador, se transformó en un hombre que nunca fue amado y tampoco amó?
¿Será que soy el único culpable o fue el secreto que en un asesino me transformó?

FIN

As mulheres de peneda

Angelita Guesser¹

Universidade Federal de Pelotas

Amália

O rapaz de trinta e poucos anos, cabelo negro jogado para o lado direito não tirava os olhos de Amália, exceto para rabiscar algo no caderno em suas mãos. Olhava com tanto encantamento que até a constrangera. Ela já tinha o corpo preparado para a dura realidade de quem carrega a história de seus antepassados. Negra de olhos bem azuis, parecido com as penas de um pássaro azul da montanha, cujo canto a seduzia quando criança, sentia-se atrelada à ignorância daqueles que tentam voar sem sequer saber andar. Com o mesmo cuidado que sua falecida mãe lhe ensinara, Amália lentamente sentou-se ao lado do rapaz. Como em uma nova novela, que conta uma história de amor e juventude, ela imigrante angolana, persistente como as raízes de uma árvore na aridez do deserto, tremeu ao ver seus grandes olhos azuis nos rabiscos no caderno do rapaz.

Laura

Laura levantou com o pé esquerdo. Firmou não só o pé, mas o corpo inteiro na beira da cama. Com o coração arraigado, estriado, não queria saber de conselhos. Tereza, que não percebia os recados da irmã, ligava religiosamente todas as manhãs. O telefone tocou, mas naquela manhã de julho, não se preocupou em atender. Talvez há uns dois meses e meio ou três, não saberia precisar, viu o rasante de uma águia e ficou fascinada pela sensação de liberdade que o deslizar do animal pelo céu lhe trouxe. Suas asas pareciam tocar a lua, mesmo à luz do dia. Mas a vida não lhe trouxe um terço do fascínio descrito naquele voo, ou nos filmes que zapeava no catálogo do streaming, e a verdade era que Laura ainda estava imóvel, sentada na beirada da cama, e nada, absolutamente nada lhe vinha à mente. Observava o pó escorrer pelos móveis, o assoalho descascando e um pequeno raio de luz que invadia o retângulo escuro. Colocou a ponta do dedo na

¹ Pseudônimo de Tania Angelita Iora Guesser, doutoranda em Letras/Literatura na Universidade Federal de Pelotas – PPGFL/UFPEL. Psicóloga, bacharel em Direito e mestre em Política Social pela UCPel, tem dois livros de poesia publicados: *Foda-se* (Ed. Autora, 2020) e *Entre um Eco e Outro* (Ed. Letramento, 2020). E-mail: taniaiora.guesser@gmail.com.

linha amarela que desenhava tons de luz em sua pele. Iluminada a carne, deixou aparente os traços da idade. Laura já tinha esquecido sua própria aparência. Cambaleando foi até o corredor, já fazia sete anos que quebrara o último espelho da casa — repetiu isto tantas vezes que até começou a acreditar em azar.

Lagares

Quando Lagares saiu de casa naquela madrugada gelada de dezembro, carregava apenas as roupas do corpo. Depois do fim da vida de sua irmã, sem a menor vontade ou possibilidade de mergulhar novamente, semelhante a uma sombra quando se apagam as luzes, sumiu. Além dos trapos colados ao corpo, levava também, uma dúzia ou mais de cicatrizes. A maioria, não era aparente. Íntimas. Algumas não chegavam a medir um centímetro, mas sua profundidade ultrapassava de longe o cerne de sua alma. Dia após dia, com passos lentos enquanto seguia o caminho, a mulher tocava-as. Senti-las de baixo para cima e, logo depois, de cima para baixo, era como sentir-se em casa, sentir-se colada ao corpo da irmã que tanto amava. Os dias e os anos foram passando, assim como as cicatrizes, que aos poucos foram desaparecendo sem que Lagares percebesse. Certo dia, com seus pés cansados de tanto voar, sentou-se em um banco roto na praça para apreciar um casal de meninas que brincava perto do lago de peixes dourados. De súbito, lembrou--se de suas cicatrizes e num frenético desespero por não as sentir mais, como só conhecia o cinza, voltou para casa, a fim de recuperar suas memórias.

Poemas

Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa¹

Paisagem

Devagarinho
Bem devagarzinho as
Nuvens vão roçando as
Barrigas molhadas
Gordas
Gordas e pesadas
Pelas
Montanhas arredondadas
As gotas no
Canal vaginal
Apertadas à
Nascença o
Berçário terreal
Empapado sem
Vaga
Pingo abandonado é
Descalabro

¹ Pós-doutora (Teoria Literária e Literatura Comparada - USP/Uni. Köln); doutora (Literatura Alemã - USP/Uni. Köln); mestre (Literatura Alemã - USP); bacharel e licenciada (Língua e Literatura Alemã, Língua e Literatura Inglesa, Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa - USP). Pesquisadora visitante do “Deutsches Literaturarchiv Marbach” em Marbach-am-Neckar e da “Stiftung Preussischer Kulturbesitz” em Berlin. Professora visitante na Universidade de Bielefeld. Bolsista do DAAD, do Goethe Institut, da FAPESP, da CAPES e do CNPQ. Professora sênior do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo, que coordenou em 1996 e 1997. Fundou e coordena o GP - REL-LIBRA (www.rellibra.com.br), credenciado na USP e no CNPq, onde desenvolve, entre outros, o projeto “Literatura Brasileira de expressão alemã” (<http://martiusstaden.org.br/conteudo/detalhe/69/rellibra>). Pesquisadora do GT “Literaturas Estrangeiras” da ANPOLL, que coordenou de 2004 a 2008, e do GP “Tempo, memória e pertencimento” do IEA-USP. Parecerista da FAPESP, da CAPES, da HUMBOLDT STIFTUNG entre outros. Tem experiência em literaturas de língua alemã e literatura comparada (imagologia, recepção, literatura de imigração, estudos culturais). E-mail: celeste@usp.br.

Café Brasil

Flores brancas
Branças flores de café
Maduraram no inverno
Sem saber por quê
Veio no verão o
Mercado e não
Comprou o
Ouro se esgotou os
Brilhantes não brilharam o
Açúcar amargou o
Petróleo afundou à
Ordem à ordem o
Progresso hesitou
Mas o
Verde
O verde
Ficou
Ficou
F I C O U U U...

Fechadura

Na porta
A fechadura
Oxímoro do
Tempo e do
Espaço
Do lado de cá um
Ninho
Pequenino de
Asas quentes
Do lado de lá um
Céu estrelado
Galáxias abertas
De par em par
Universos
Sóis
Outras gentes
Olhar pela
Fechadura
Perigo de morte
E de vida
Barba Azul e
Alice à
Partida

Autorretrato

Traço um risco
Vou riscando um
Perfil da
Testa egípcia ao
Nariz reto
Lábios finos e
Pescoço
Pincelo o espaço atrás de
Cobre aguado uns
Cabelos risco emaranhados
Risco
Olho
Esfinge
Fechado em
Cavalgada
Busto sem forma de
Ar e vento inflado uma
Moldura com fio d'oiro ao
Retrato aplico e assim
Moderna
Estilizada
Eterna
Fico

Entrevista.

Um artista qualquer.

Um jornalista qualquer.

Jornalista — Obrigado por me receber!

Artista — (Silêncio)

Jornalista — Para começar, o Sr. poderia contar um pouco da sua história e da sua carreira como artista?

Artista — Não.

Jornalista — (Ligeiramente assustado)

— Tudo bem!

Jornalista — Afinal, para que serve a arte?

Artista — Para nada.

Jornalista — (Consternado)

— Pode explicar?

Artista — Não.

Jornalista — (Breve suspiro)

— Tem uma água, por favor?

Artista — Não.

Jornalista — (Suspiro ligeiramente demorado)

— Gostaria de tirar uma foto para colocar na matéria, pode ser?

Artista — Dos trabalhos?

Jornalista — (Um riso sutil)

— Não, do Sr.

Artista — Não.

Jornalista — Ah! Por que não? O Senhor deve fotografar bem!

(Diz isso de maneira amabilíssima)

Artista — Eu preferiria não.

Jornalista — É uma citação, é?

(Risos acima do recomendado)

Artista — Não.

Jornalista — O Sr. tem imagens dos trabalhos para publicarmos na revista?

Artista — Não.

Jornalista — Sem problema, a gente fotografa agora.

Artista — A gente quem?

Jornalista — Quero dizer, eu.

(Riso amarelo)

Jornalista — Bem, o Sr. tem aí alguma obra fácil para que eu possa fotografar?

Artista — Toda a minha obra é fácil.

Jornalista — Não é isso que eu quis dizer.

(Riso sem graça)

Artista — E o que você quis dizer?

Jornalista — (Olhar distante)

— Ah! Deixa pra lá!

Artista — (Silêncio)

Jornalista — O Sr. pode falar um pouco sobre os seus trabalhos, as principais influências, conceitos, enfim...?

Artista — Não.

Jornalista — O Sr. está de brincadeira comigo, não é?

(Um tom semiáspero acompanhado de um pequeno riso enfurecido)

Artista — Não.

Jornalista — Quer saber? Olha só...

(Pequena pausa para evitar os vitupérios)

Artista — Não.

Jornalista — Acho que terminamos por aqui.

Artista — Sim.

Jornalista — Até logo!

Artista — Até!

(cláudio trindade – 2022)

Claudiotrindade.sc@gmail.com

Privatização das Universidades

Cristóvão José dos Santos Júnior¹

Querem privatizar nossa ciência...

Querem privatizar nossa cultura.

São vozes que despejam truculência
no Estado que destrói e desfigura!

Empurram-nos pra cova da demência
de nossa liberdade na fratura
que zomba da pesquisa e da docência,
impondo o fanatismo que perjura...

Enterram nossa crítica e maiêutica
com *fake news* que cativam nessa espúria
estupidez que cria sua hermenêutica.

Seus rasgos já conspurcam nosso povo,
seduzido por cânticos de fúria,
em sons que querem seu temor de novo...

¹ Doutor e mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).



REPÚBLICA FEDERATIVA DAS BANANAS
ATA Nº 1 DA REUNIÃO MEGAORDINÁRIA MINISTERIAL
GIGANTE PÁTIO VERDE AMARELO COM PISCINA
AO REDOR DO CHAFARIZ MODERNO DE NARIZ RETORCIDO

Ata da reunião megaordinária com Ministros do Desgoverno e o Presidente Minto Messias Júnior para tratar das reclamações populares, realizada em 22 de abril de 2020, às 23 horas, na Casa das Canetas Bic.

Aos vinte e dois dias do mês de abril, do ano dois mil e vinte, às vinte e três horas, reuniu-se o Presidente Minto Messias Júnior, na Casa das Primas, com a presença dos seguintes ministros: Doutor Pedes pra Sair, do Dinheiro, Só Queimada, do Meio Ambiente, Abram Fora, da Educação, Oix Lazarentos, do Desemprego, respeitável Lucrecia Silva, dos Direitos para Desatinados do Mal e Excelentíssimo Servo Turvo, da Injusticia. Tratava-se das reclamações populares contra as medidas antidemocráticas do desgoverno, bordão, Arma pra todos. Deus sumiu. O intuito é que deveriam contratar um ministro das Aeronaves para possível fuga. O presidente disse que não tem cabimento a deidade desaparecer após dois anos bloqueando mandados de prisão. Só Queimada alterou o tom de voz e mudou o rumo da reunião. Disse que por ocasião da COVID-19, como ainda há muita pastagem na Terra Brasilis, a boiada deveria passar. Chegou a mugir e com os dedos fazer sinal de chifres em sua cabeça. A senhora Lucrecia Silva desejava espalhar mais boatos sobre o kit gay. O ministro dos pilas então tratou da inflação e o crescimento do comércio exterior. Não sabia como nem quê. Não gosta de pobres. Oix Lazarentos apresentou uma estratégia para salvar o povo da fome. Que vão plantar banana. Servo Turvo franziu a testa. Não disse nada e saiu escaldado. Digo, calado. Discutido tudo sem ordem alguma, nenhuma resolução. Nada mais havendo a tratar, o presidente agradeceu a presença de todos e encerrou a reunião, da qual, para constar, eu, Piada sem Graça, lavrei a presente ata, que, se reprovada, será assassinada, rasgada, pelos membros presentes. Em tempo: Na segunda linha, onde se lê Casa das Primas, leia-se Casa das Canetas Bic. Brasilândia, 22 de abril de 2020.

[Evandro Rodrigues, Mestre em Literatura UFSC]

