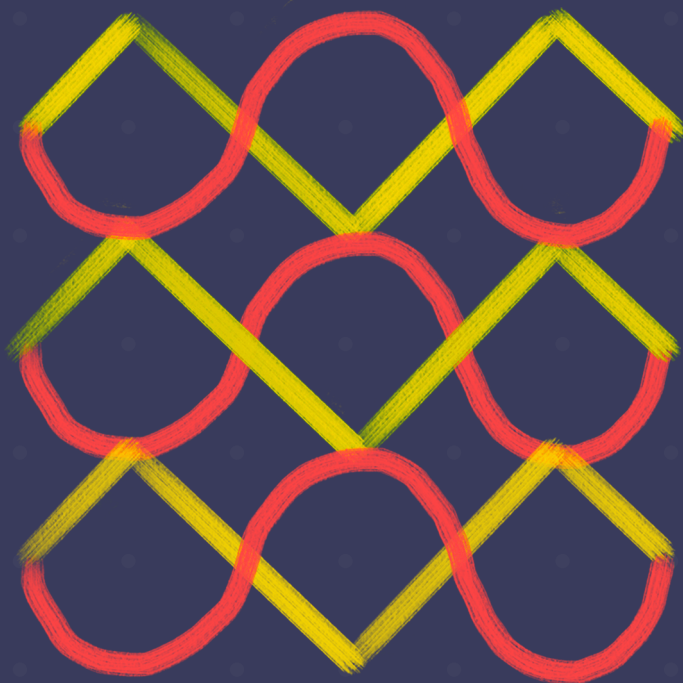


---

# Tradução em diálogo

deslocamentos, fronteiras  
e poéticas plurais





**Tradução em diálogo:  
deslocamentos, fronteiras e poéticas plurais**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## **Gestão 2020-2021**

### **Presidente**

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### **Vice-Presidente**

Andrei Cunha — UFRGS

### **Primeira Secretária**

Cinara Ferreira — UFRGS

### **Segundo Secretário**

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

### **Primeiro Tesoureiro**

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

### **Segunda Tesoureira**

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

### **Conselho Deliberativo**

#### **Membros efetivos**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

#### **Membros suplentes**

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Tradução em diálogo:  
deslocamentos, fronteiras  
e poéticas plurais**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2021 da organização:

Leonardo Antunes e Bruno Palavro.

Copyright © 2021 dos capítulos: suas autoras e autores.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Projeto gráfico**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius

Larissa Rezende (estagiária)

**Diagramação**

Mário Vinícius

**Equipe de revisão**

Leonardo Antunes

Bruno Palavro

**Como citar este livro (ABNT)**

ANTUNES, Leonardo; PALAVRO, Bruno (org.). *Tradução em diálogo: deslocamentos, fronteiras e poéticas plurais*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.

**BESTIÁRIO**



Rua Marquês do Pombal, 788/204

CEP 90540-000

Porto Alegre, RS, Brasil

Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223

[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

T673

Tradução em diálogo, deslocamentos, fronteiras e poéticas plurais [recurso eletrônico] / organizado por Leonardo Antunes, Bruno Palavro. - Porto Alegre : Class, 2021.

660 p. ; PDF ; 4,1 MB.

Inclui bibliografia e índice  
ISBN: 978-65-88865-77-4 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Antunes, Leonardo.
- II. Palavro, Bruno. III. Título.

CDD: 869.94

CDU: 82-4(81)

2021-3521

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

---

## Sumário

- 7 **Apresentação**  
Leonardo Antunes  
Bruno Palavro
- 9 **As diferentes moradas do exílio: dois poemas de Rose Ausländer em relação**  
Luiz Carlos Abdala Junior
- 28 **Brasil 1943 – A natureza estrangeira à espreita em um poema de exílio de Paula Ludwig**  
Mariana Holms
- 50 **Migração e tradução em *In Other Words* de Jhumpa Lahiri: escrevendo em uma língua emprestada**  
Andréa Moraes da Costa
- 69 **Os Guardadores: trânsito cultural, migração e pertencimento – a ficção como estratégia de sobrevivência**  
Pedro de Freitas D. da Rocha
- 86 **Puro cuento? Observações sobre *Caramelo*, de Sandra Cisneros**  
Adriana Macedo Nadal Maciel
- 100 **A *Commedia* dantesca no Brasil do século XX**  
Fernanda Moro Cechinel
- 118 **Entre milagres e chumbos: os escritos jornalísticos de Pasolini e Callado**  
Cláudia Tavares Alves
- 133 **Escritas de si e do outro em *Natalia Ginzburg*, *Igiaba Scego* e *Donatella Di Pietrantonio***  
Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva
- 148 **Identidades em poesia: *Manuel Bandeira* e *Aldo Palazzeschi***  
Égide Guareschi
- 158 **Os diversos paradigmas do real em *Tarchetti*, *Moravia* e *Benni***  
Gisele de Oliveira Bosquesi
- 176 **Sobre cinzas e fragmentação: a imagem que queima em *Claudio Parmiggiani***  
Monique Bione Silva
- 191 **As Tendências Deformadoras, de Antoine Berman, aplicadas na tradução da obra *Rouge Brésil*, de Jean-Christophe Rufin, para o português.**  
Laís Crepaldi Henriques
- 207 **Sobre *The Purple Land*, de Guillermo/William Hudson: questões de língua, identidade nacional e tradução**  
Leila Cristina de Melo Darin
- 230 **Tradução e romantismo na França do século XIX**  
Lia Araujo Miranda de Lima
- 253 **As traduções de *Páu-Brasil*, de Giuseppe Ungaretti**  
Amanda Bruno de Mello
- 269 **Traduzindo William Carlos Williams: cortes que abrem novas opções de leitura**  
Amarílis Lage de Macedo
- 284 ***Un étrange affaire*: as traduções francesas do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa**  
André Luiz Moraes Simões  
Elvis Borges Machado
- 299 **A tradução (inter)cultural de *Uma vida em segredo*: representações da identidade cultural mineira em *A hidden life***  
Daniela de Azevedo

- 319 **A tradução da atonia em *Esperando Godot***  
Tereza Cristina Damásio Cerqueira
- 337 **A tradução de *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, na poesia de Manuel Bandeira**  
Sylvia Tamie Anan
- 354 **Amazônia em tradução: as línguas indígenas se fazem presente no romance *Belén***  
Lilian Cristina B. P. Nascimento
- 375 **De Proust a Czapski: da tradução à obra**  
Francisco Renato de Souza
- 398 **Dimensões da alteridade em duas traduções de *A Pornografia* de Witold Gombrowicz**  
Janina Rodas
- 411 **Os objetos na poesia, o poema-objeto e a tradução: o caso de William Carlos Williams**  
João Moura Fernandes
- 431 **Ritmo e poesia traduzida: princípios de expressão em “Mesmerism”, de Ezra Pound**  
Guilherme de Oliveira Delgado Filho
- 451 **Traduzir Maurice Blanchot: uma proposta ética de tradução em relação ao outro estrangeiro**  
Davi Pimentel
- 471 ***A Ilha de Sacalina* e *Os Sertões*: ciência, literatura e a violência do Estado**  
Lia Nogueira Marques
- 485 **A representação da sociedade ideal desde *Utopia*, de Thomas More, até o quarto sonho de Vera Pávlovna, de Nikolai Tchernykhévski**  
Camilo Domingues
- 502 **Roman Jakobson na Tchecoslováquia: emigração, linguística, espionagem?**  
Valteir Vaz
- 519 **Lendo Púchkin à luz de Schlegel: ironia romântica no romance em versos *Evguêni Oniéguin***  
Gabriella de Oliveira Silva
- 541 **Narrativa e tempo em crise: uma análise sobre a escrita de Svetlana Aleksiévitich**  
Rebeca Alexandre Magno
- 553 **O Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou eo Sistema de Stanislávski: influência e desdobramentos no Brasil**  
Daniela S. Terehoff Merino
- 578 **Um jornalista no exílio: a Imprensa Livre Russa de A. Herzen**  
Giuliana Teixeira de Almeida
- 595 **Desafios da formação leitora do tradutor de literatura: experiências com os contos *Las medias de los flamencos*, de Horacio Quiroga, e *Não se esqueçam da rosa*, de Giselda Laporta Nicoletis**  
Lucie Josephe de Lannoy  
Gislene Maria B. L. Felipe da Silva
- 614 **Leituras críticas do feminicídio no Brasil e Argentina**  
Carlos Magno Gomes
- 631 **Reescritas de Machado de Assis na América Hispânica: a função dos paratextos em duas traduções da Biblioteca Ayacucho, *Cuentos e Quincas Borba*.**  
Débora Garcia Restom
- 657 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**



## Apresentação

Leonardo Antunes  
Bruno Palavro

É com muita honra e alegria que abrimos este volume plural, voltado para a compreensão do lugar da tradução nas relações entre as culturas, considerando as diversas tensões e ambiguidades envolvidas nos deslocamentos humanos e nas fronteiras que separam e ao mesmo tempo unem os povos pelo constante jogo dialético de identidades e diferenças.

Em um período tão conturbado e incerto como o que vivemos hoje, é sempre um alento poder unir-se com pessoas que ainda prezam pelo pensamento matizado, discutir os trânsitos culturais entre os povos e as literaturas do mundo e afirmar as humanidades como lugar do discurso cambiante e do livre pensamento, destituído do fantasma do utilitarismo tecnicista. Esperamos que, em meio às trevas de uma época que preza pela homogeneidade bruta e excludente, possamos colaborar com um pouco mais de iluminação pelo prisma multifacetado deste volume.

Estão aqui reunidos trabalhos acerca das culturas, tradução e migração sob o prisma dos deslocamentos literários; acerca da tradução literária tanto no que se refere às formas do outro quanto aos diálogos transdisciplinares potencializados nesse campo; acerca do ensino e tradução de literaturas brasileira e latino-americana sob a perspectiva da literatura comparada e dos estudos culturais; sobre a cultura brasileira em interface com contextos estrangeiros específicos, como as fronteiras e inter-relações nas literaturas italiana e brasileira e os trânsitos plurais nos diálogos Brasil-Rússia.

Essa miscelânea é fruto de uma postura filosófica e política que não se prende à busca pelo uniforme, mas tem como seu horizonte o pensamento variegado, no intuito de não apagar, mas positivar a diferença e os diálogos que potencializam novos contatos. O uso recorrente da noção de pluralidade não aparece aqui por estar na moda entre os acadêmicos, mas justamente por refletir essa postura que defendemos em nossas produções, e que agora se concretiza também neste volume. Em vez da homogeneidade, da estagnação,

do fechamento definitivo, a pluralidade, o trânsito e o diálogo, a abertura ao indefinido.

Por isso, esta publicação é também a enunciação de cada autora e de cada autor em prol das humanidades e do diálogo com a diferença. A todas e todos que participaram deste livro, com seus textos, com suas reflexões, com suas vozes e com seus afetos, deixamos nossos sinceros agradecimentos, na esperança de que nosso trabalho de revisão faça jus aos textos aqui reunidos.

---

## As diferentes moradas do exílio: dois poemas de Rose Ausländer em relação

Luiz Carlos Abdala Junior (UFPR)<sup>1</sup>

### Introdução

Nascida no antigo Império Austro-Húngaro, a vida da poeta Rose Ausländer foi marcada por constantes dissoluções, transformações e trânsitos. Já bastante nova experienciava a dissolução da geografia de sua origem: com o fim da Primeira Guerra Mundial, é desfeita a unidade do Império Austro-Húngaro, e com isso a região plurilíngue de Bucovina, onde nasceu e viveu até ali na cidade de Chernivtsi (Czernewitz, em alemão), torna-se parte da Romênia. Tal transformação política não passa incólume às populações locais, sobretudo aquelas de língua alemã e iídiche, que foram submetidas às políticas linguísticas impostas pelo governo romeno. A população judaica foi abertamente oprimida pelo novo governo. Tal situação, acrescentada pela penúria financeira que sua família atravessava após a morte de seu pai, impelem Ausländer a emigrar aos Estados Unidos já no início dos anos de 1920. A partir deste momento, a poeta passa a transitar entre Europa e América do Norte, em uma sucessão de idas e vindas motivadas por razões diversas. Não conseguindo permanecer nos Estados Unidos a partir de 1939, sobrevive à Segunda Guerra Mundial e à ocupação nazista em Chernivtsi, vivendo no gueto judeu da cidade. Em 1946, já com o fim da guerra, retorna a Nova York, e desta vez para lá residir por cerca de 20 anos. Desde a primeira estadia nos Estados Unidos a poeta já vinha produzindo no país estrangeiro, escrevendo em alemão e publicando seus poemas em jornais de língua alemã de Nova York. Agora, porém, Ausländer irá escrever seus poemas em inglês, e por cerca de 10 anos esta será sua principal língua no fazer poético. Além disso, também traduz poemas de Christian Morgenstern<sup>2</sup> ao inglês, poeta alemão de versos cômicos

1. Graduado em Letras – Português/Alemão pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente mestrando em Estudos Literários na mesma universidade.
2. As traduções de Ausländer foram recentemente reunidas e publicadas por Martin A. Hainz (2012).

e gráficos da geração anterior, revelando, assim, um aprofundado manejo da língua estrangeira. O trabalho poético em inglês resulta em poemas de temáticas diversas, mas que em comum possuem a construção de imagens da cidade de Nova York, as reflexões sobre a condição da vida em exílio, as referências à poesia norte-americana e também questões que tangem a relação com a língua materna e a língua estrangeira, entre outras coisas. É só a partir de 1964 que a poeta retorna a Europa e, também com isso, passa a escrever, quase que exclusivamente, em alemão. Mas a experiência deste exílio mais prolongado e a poesia de e em língua inglesa tornaram-se parte do repertório posterior da poeta.

Neste artigo abordo criticamente dois poemas de Ausländer, ambos intitulados “New York”, porém um escrito em inglês, durante os anos de exílio estadunidense, e outro em alemão, muito provavelmente após 1956. Ambos os poemas parecem projetar imagens da cidade de Nova York, de modo que em minha análise procuro apontar para essas articulações imagéticas e discursivas que as produções poéticas parecem compartilhar. Com a ajuda dos Estudos da Tradução penso tais articulações em termos de relação, a partir do que Maurício Cardozo Mendoça (2009) chama de *poésis da relação* na tradução, com o objetivo de atentar para os entre lugares habitados pelos diálogos desta escritura entre-línguas.

### **A poeta e os mundos-línguas**

Já fazia cerca de dez anos que a poeta Rose Ausländer vivia nos Estados Unidos e escrevia em inglês quando, em 1956, participa do *New York City Conference at Staten Island* no *Wagner College*. O evento, que reuniu uma série de escritores residentes dos Estados Unidos, seria o que chamaríamos hoje de workshop, como afirma seu biógrafo Helmut Braun (2006). Entre os presentes encontrava-se Marianne Moore, reconhecida poeta do modernismo norte-americano. A partir deste primeiro contato com Moore inicia-se uma das mais importantes interlocuções literárias de Ausländer, que se estenderá pelos próximos anos através de uma rica troca de cartas<sup>3</sup>. Segundo nos informa Braun (2006), Moore se impressiona com os poemas

3. Sobre a amizade entre Ausländer e Moore, ver Melini (2008, p. 187-200).

de Ausländer e pede para que ela também a mostre seus poemas em alemão, e disso conclui que a poeta “só poderia escrever seus melhores poemas na língua materna”<sup>4</sup> (p. 91-92). O comentário de Moore incentiva Ausländer a voltar a escrever em alemão, porém a mudança do fazer poético em língua estrangeira para a língua materna não se dá bruscamente, mas através de um complexo e relativamente lento processo de reescrita entre as duas línguas, resultando em autotraduções e manuscritos que testemunham este viver entre-línguas que marcou a obra da autora no momento. Sobre isso, afirma Helmut Braun:

No entanto, durante alguns anos ela “pulou” entre poemas em alemão e poemas em inglês; escreve poemas em ambas as línguas, começa poemas em alemão para terminá-los em inglês e vice-versa. Apesar disso, esses “períodos das línguas” decorrem separadamente. No texto citado ela afirma: “Desde então, com menores ou maiores intervalos, tenho escrito poemas em inglês, e durante meus ‘períodos ingleses’ eu, com poucas exceções, sou incapaz de escrever em alemão, e vice-versa. No que diz a esse respeito, me tornei uma ‘personalidade dividida’, mudando de um plano linguístico para outro”. Isso, no entanto, não significa que esse processo de mudança é indolor. Embora tenha vindo de maneira bastante natural e pouco intencional, estava e ainda está conectado a grandes dificuldades, problemas e dúvidas. Mas devo aceitá-lo como um fato psicológico (situação), o qual eu não posso mudar. (BRAUN, 2006, p. 92, tradução minha)<sup>5</sup>

O texto citado por Braun chama-se “The Poet in Two Worlds” e

4. “Sie macht klar, daß sie ihre besten Gedichte nur in ihrer Muttersprache schreiben könne, und verhilft ihr so in ihr “Mutterland Wort”.
5. “Allerdings ‘springt’ sie noch mehrere Jahre zwischen Gedichten in deutscher und englischer Sprache hin und her; verfaßt Gedichte, die sie in beiden Sprachen schreibt, beginnt Gedichte in deutschen Fassungen fort und umgekehrt. Trotzdem verlaufen diese ‘Sprachperioden’ getrennt. In dem bereits zitierten Text schreibt sie auch: ‘With shorter or longer intervals, I have been writing English poetry ever since, and during my ‘English periods’ I am – with a few excessions – unable to write in German, and vice versa. I have become, in this aspect, a ‘split personality, shifting from one language plane to the other. This, however, does not imply that this shiftingprocess is a painless procedure. While it came to me quite naturally and not at all deliverately, it nevertheless, was and still connected with great difficulties, problems and doubts. But I must accept it as a psychological fact (situation) witch I cannot change’”.

foi preparado por Ausländer para uma entrevista em uma pequena rádio em Nova York. O tema do ensaio é o escritor que vive nos Estados Unidos, mas que cresceu em outra língua. O texto, que não foi publicado, recebeu uma apreciação crítica de Matthias Bauer (2008), que nele sublinha passagens importantes para compreender como a própria poeta encarava seu fazer entre-línguas. Ausländer define em três categorias os escritores de língua estrangeira nos Estados Unidos: aqueles que escrevem na língua materna e só utilizam a estrangeira em situações cotidianas, aqueles que, normalmente chegando muito cedo no país estrangeiro, adotam o inglês como primeira língua, e aqueles que levam uma “vida dupla”, entre os quais a própria Ausländer se reconhece. Para estes, afirma a poeta:

Enquanto permanecem tão profundamente enraizados em sua língua original, eles absorveram a nova língua, o inglês, o seu sabor idiomático [sic], ritmos, imagética, mágica da palavra a ponto de se identificarem com esse mundo-língua. Como resultado natural, o poeta é movido a expressão sua experiência poética também em inglês. (BAUER, 2008, p. 215, tradução minha)<sup>6</sup>

O trecho recortado e transcrito por Bauer (2008) oferece coordenadas importantes para pensar o fazer poético de Ausländer quando no exílio estadunidense. Vendo a si mesma como alguém que leva uma “vida dupla” e, por isso, está “profundamente enraizada na língua original” e que “absorveu a nova língua”, escrever nesta nova língua não é meramente uma mudança de registro instrumental, mas significa ter absorvido “o sabor idiomático, ritmos, imagética, mágica da palavra” do inglês e identificar-se “com esse mundo-língua”. A vida dupla implicaria, então, duas vidas que convivem em relação no mesmo eu, formando uma vida atravessada por experiências e expressões distintas, cada uma pertencente a uma “mundo-língua”, numa perspectiva filosófica que sugere que a base apreensão e articulação da realidade está na própria língua.

6. “While they remain deeply rooted in their original language, they have also absorbed the new language, English, its idiomatic [sic] flavor, rhythms, imagery, word-magic to the extend of identifying themselves with this language-world. As natural result, this poet is moved to express his poetic experiences also in English.”

## A poeta em dois mundos

Mesmo que não tenhamos acesso direto ao ensaio, a apreciação de Bauer (2008) nos oferece informações suficientes para afirmar que “The Poet into Two Worlds” documenta, entre outras coisas, como questões psicológicas e metapoéticas do fazer literário entre-línguas não escaparam a Ausländer. Em termos de produção literária, a teorização oferecida pela poeta se traduziu, no período em que, para usar a formulação de Braun (2006), “pulou” entre o alemão e o inglês, poemas em que ambas as línguas aparecem misturadas e também autotraduções. Para ilustrar, poderia-se citar os poemas “Song” (2007, p. 139), em que o alemão aparece misturado com substantivos e expressões idiomáticas e pronominais do inglês, o poema “Die Tür”, publicado no livro *Blinder Sommer* (1965) e dedicado a Marianne Moore, que é uma tradução de um poema anterior chamado “The Door”<sup>7</sup>, e também o poema “Bekanntnis”, publicado em 1975 e traduzido ao inglês pela autora sob o título “Confession”<sup>8</sup>.

Mesmo em casos menos explícitos a presença relacionável entre o inglês e o alemão pode ser observada na obra da autora. No mesmo artigo em que apresenta o texto “The Poet into the Worlds”, Matthias Bauer (2008) analisa o poema “Variation on a Theme by E.E Cummings”. No próprio título do poema há a referência explícita à literatura estadunidense, mais precisamente ao poeta e.e cummings. Na leitura de Bauer, o poema de Ausländer encena uma relação entre o poeta estadunidense e um eu-poético estrangeiro, baseada no som e na escuta. Bauer reforça o diálogo que o eu-poético estabelece com e.e cummings e com a língua de cummings, as referências à literatura de língua inglesa e também os germanismos que aparecem no texto, como expressões do alemão traduzidas “literalmente” ao inglês *out your ear* (*aus dem Ohr*), certo eco de fundo da sonoridade da língua alemã nos versos ingleses e o nome do instrumento musical *Glockenspiel* no último verso, que demarcaria a presença do próprio (alemão) na relação com o estrangeiro. Para o crítico, tais presenças latentes do alemão no inglês são uma forma de enriquecer

7. Retiro esta informação de Nauroski (2007).
8. Matthias Bauer (2008) oferece uma interessante análise desta autotradução. O poema em inglês não foi publicado e encontra-se hoje no espólio da autora, no Instituto Henrich-Heine em Düsseldorf, Alemanha.

a língua estrangeira através da relação entre as duas línguas. Algo parecido com isso aponta o próprio Bauer (2003) em outro texto, no qual arrisca a dizer que o título do poema “Mutterland”, publicado em 1978, foi influenciado pela vivência, escrita e pensar de Ausländer em inglês e é uma tradução direta da palavra inglesa *motherland*, pois em alemão o termo seria de contexto bastante restrito, não sendo o uso sugerido pelo poema.

Entre outros, os exemplos acima fornecem embasamento suficiente para afirmar que, a partir de uma perspectiva crítica de leitura, assumir que as produções poéticas em alemão e em inglês de Ausländer são absolutamente autônomas e totalmente independentes entre si não é suficiente para adentrar nos meandros desse fazer poético. Naturalmente, não é de meu interesse deslegitimar essas produções subordinando-as umas às outras, e nem defender uma perspectiva que diminuía a autonomia poética dos poemas alemães ou dos poemas ingleses. Porém, parece possível supor que, ao aproximar essas produções, encontramos camadas de leituras possíveis da obra da autora, que permitem articulações entre suas diferentes facetas e a exploração do espaço poético-linguísticos entre o alemão e o inglês, sem reduzi-lo dicotomicamente. Pensando nisso, proponho a aproximação de dois poemas que, a princípio, não são autotraduções, e nem poemas em que as línguas, concretamente, estão misturadas, mas que tem seus títulos espelhados e compartilham questões parecidas. Para isso, vejamos primeiro o poema de língua inglesa:

**New York**

*With music of machines,  
trains, planes*

*and other iron organs in our brain,*

*black-whiteness of tall factories,  
with sky-*

*scrapers and neon rainbows in  
your eyes:*

**Nova York<sup>9</sup>**

Com a canção da máquina,  
trem, avião

e outros órgãos de ferro em você,

preto-branco das fábricas altas,  
com arranha-

céus e arco-íris neon em  
sua visão:

9. Tradução minha.



<i>Whether your love or hate it: it is yours,</i>	É seu: se ama ou odeia tanto faz.
<i>molding your language to the swift contours</i>	Moldando sua língua ao contorno fugaz
<i>of staccato tempo rhythmic rush:</i>	do tempo staccato rush rítmico
<i>New York – harsh North with tou- ches of South’s lush.</i>	Nova York – duro Norte e Sul com toques de viço.
<i>This blend is yours, racing with speed of planes</i>	A mescla é sua, correndo tal avião veloz
<i>in ecstasies and terrors through your veins.</i>	em ecstasy e terror pelos seus nervos.

Para além da língua, é difícil caracterizar, sem correr o risco de cair em reducionismos, os poemas em língua inglesa de Ausländer, dado a diversidade notável de temas, estilos e formas que os atravessam. Ainda assim, algumas linhas de força podem ser elencadas, sendo uma delas os poemas que, de algum modo, tratam da própria cidade de Nova York ou a têm como pano de fundo espacial: “Columbus Avenue”, “Girls in Battery Park”, “Manhattan”, “November Noon in Battery Park” são alguns dos exemplos que podem ser citados<sup>10</sup>. “New York”, como o próprio título já indica, pode ser considerado como um desses poemas, no qual a paisagem urbana, signo da metrópole moderna e estrangeira, torna-se matéria poética advinda da experiência exílica da própria autora.

O poema oferece uma imagem da cidade de Nova York compatível com as narrativas de modernização das grandes cidades mundiais, sobretudo ao longo dos séculos XIX e XX. Nele há uma voz poética dirigida a um tu que apresenta e narra as singularidades da cidade. Tal movimento inicia-se a partir dos sentidos de escuta e visão, onde o som da música é descrito como aquele produzido pelas máquinas e meios de transporte e, junto a visão de prédios e fábricas, o arco-íris é de neon, uma possível referência às placas e propagandas

10. Todos poemas, inclusive “New York”, estão publicados em *The Forbidden Tree* (2008).

de neon, normalmente encontráveis nas noites de grandes cidades. Além disso, aqui a arte musical (*ars*, técnica e saber) é resultado da sinfonia de símbolos da industrialização e progresso, ao passado em que o fenômeno natural do arco-íris é gerado pelas luzes artificiais.

Na segunda estrofe, a paisagem cinzenta e artificial, porém experienciada sensivelmente, é imposta ao tu-lírico, gostando ele ou não: “Whether you love or hate it: it is yours/ molding your language to the swift contours of staccato tempo rythimic rush” [“Tanto faz se ama ou odeia: é seu/ e molda sua língua ao ágil rodear/ do tempo staccato rítmico rush”], o que os versos sugerem é que a própria paisagem provoca transformações na língua do tu estrangeiro, a “molda”; ela é, assim, influenciada pela cidade de Nova York. O tempo apressado da grande cidade molda esta língua em tempo staccato, que pode ser ouvido no próprio poema, com versos, em geral, de sílabas curtas. Lembrado-se das palavras de Ausländer em “The Poet In Two Worlds” ao falar sobre escritores que vivem uma vida dupla: “eles absorveram a nova língua, o inglês, o seu sabor idiomático [sic], ritmos, imagética, mágica [...]” (BAUER, 2008, p. 215).

Por fim, a terceira e última estrofe, formada por um dístico único, volta afirmar que a “mistura” propiciada pelos elementos da cidade e absorvida em língua staccato pertence ao tu do poema e faz parte do seu próprio corpo, na medida em que atravessa (em velocidade comparável a de um avião, novamente a referência a este objeto da modernidade), em ecstasies e terrores, suas veias: “This blend is yours, racing with speed of planes/ in ecstasies and terrors through your veins.” [“A mescla é sua, correndo tal avião veloz/ em ecstasy e terror pelos seus nervos.”]. A mistura também pode ser compreendida como não apenas a heterogeneidade da população nativa, formada por pessoas de diferentes lugares do país, mas também como resultado da diversidade de populações de imigrantes alemães, judeus, irlandeses, italianos, latinos, entre outros, que habitavam a cidade na metade do século XX e continuam a habitando.<sup>11</sup>

11. Ao longo da história, Nova York foi o principal ponto de entrada de imigrantes nos Estados Unidos. Estima-se que, só entre 1982 a 1924, cerca de 12% de imigrantes europeus tenham passado pela cidade. Ver mais em: NOVA IORQUE. In: WIKIPÉDIA, *a enciclopédia livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Nova\\_Iorque&oldid=59751471](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Nova_Iorque&oldid=59751471)>. Acesso em: 08 nov. 2020.

Para pensar isso em tradução, procurei recriar a instância sonora-visual do poema, privilegiando palavras de até 3 sílabas e sons oclusivos (“preto-branco das fábricas altas”, “É seu, se ama ou odeia tanto faz”, “do tempo staccato rush rítmico”), de modo que não apenas algo do staccato pudesse ecoar, mas que também a própria visualidade do poema, sob o ângulo semiótico da forma do original, pudesse ser transplantado ao português. Busco me aproximar, assim, daquilo que Haroldo de Campos (2015, p. 85-86), em suas considerações sobre a iconicidade e tradução, entende como “fiscalidade” ou “materialidade mesma” do poema, isto é, as “formas significantes”, a partir da qual as formas semânticas tornam-se “baliza demarcatória” da operação tradutória. Nesses termos, o staccato ecoado pela instância sonora dos versos emula, em certo sentido, a “canção da máquina, trem, avião”, isto é, os próprios sons entrecortados, secos e ruidosos da metrópole.

Vejam os agora o poema em alemão, do qual infelizmente não possuo a data precisa, mas que, pelo estilo composicional, deduz-se que seja posterior ao segundo exílio estadunidense<sup>12</sup>.

**New York**<sup>13</sup>

*Fieberndes  
schneehohes Babylon  
schwarz-weiß*

*Zwei fließende Parallelen*

*Im Hexenkessel  
acht Millionen Mensch*

*Die Statue ruft  
Freiheit*

**Nova York**

Febрил  
neviałta Babilônia  
preto e branca

Duas paralelas fluídas

No caldeirão  
oito milhões de pessoas

A estátua clama  
Liberdade

12. Diferentes críticos da obra de *Ausländer* apontam como, após o exílio de 1946, a obra da autora passa por transformações consideráveis. Se antes, seus poemas eram marcados pelas formas tradicionais, rimas regulares e métrica fixa, o contato com a literatura modernista norte americana e também com a poesia pós-guerra de língua alemã a leva a alterações substanciais nas formas poéticas, baseando-se formas não-fixas e versos reduzidos. Sobre isso, ver, por exemplo, Braun (2006) e Klein (2013).

13. Poema retirado de *Rose Ausländer – Gedichte* (2012). A tradução é minha.

*Freie Kunst  
das große Spiel*

Artes livres  
o grande jogo

*Freie Laster  
Krebsgeschwüre*

Vícios livres  
carcinomas

*Augenzeuge  
schleif deine Zunge zum Messer*

Testemunha  
lapide sua língua à faca

*leg ein Lied auf deine Lippen  
rühm das gespaltene Herz  
dieser Stadt*

ponha uma canção em seus lábios  
louve o coração dividido  
desta cidade

Anota Leslie Morris no posfácio à edição dos poemas em inglês de Ausländer:

Pode-se ler esses poemas – e Rose Ausländer escreveu muitos poemas em inglês – como poemas de preparação, isto é, exercícios para os poemas em alemão, que a partir de 1965, após seu “retorno à língua materna”, ela publicou e os quais, mais tarde, trouxeram-lhe fama. (MORRIS, 2008, p. 221, tradução minha)<sup>14</sup>

Ainda que passível de problematização, pois desconsidera a autonomia destes poemas, a presunção de que os poemas em inglês são “exercícios para os poemas [posteriores] em alemão” está dentro de um olhar sobre a obra da autora que percebe o quanto seu estilo poético transforma-se após a experiência literária criativa em inglês. Se os poemas pré-1940, boa parte reunidos no livro *Der Regenbogen* (1939), são marcados pela versificação tradicional, de métricas e rimas fixas, a variedade de formas dos poemas em inglês projeta, para a segunda fase em alemão, poemas abertos e sem métrica fixa. Parece caracterizar essa fase da obra da autora uma constante redução dos poemas, com versos mais curtos, poucos adjetivos e formas lapidares. Disso deduz-se que o poema “New York”, na versão de língua inglesa, é posterior ao exílio norte americano.

14. “Man kann diese Gedichte – und Rose Ausländer hat viele Gedichte auf englisch geschrieben – als Vorbereitungsgedichte lesen, d. h. als Übungen zu den Gedichten auf deutsch, die sie ab 1965 nach ihrer ‘Rückkehr in die Muttersprache’ veröffentlichte und die ihr später Ruhm gebracht haben.”

Pode ser observado no poema versos curtos e lapidares, com um estilo silábico que lembra a sonoridade do staccato, mas distancia-se do poema de língua inglesa pela redução no tamanho dos versos e das estrofes e a nominalização. Com 8 estrofes, inicia-se e encerra-se em tercetos, contendo em seu interior mais 5 dísticos e um verso único. Especificamente entre a penúltima e a última estrofe percebe-se uma cisão sintática, pois o verbo no imperativo *legen* [colocar] que inicia a última estrofe é ainda complemento verbal do vocativo *Augenzeuge* [“Testemunha”], da penúltima estrofe. Outra presença notável no poema é a de um adjetivo composto não convencionalizado da língua alemã (*schneehohes*), traço marcante na poesia de língua alemã da autora, que, a partir de um gesto fértil de criação verbal, articula recursos linguísticos para compor neologismos e palavras compostas não-convencionais.

Visualmente distantes e compostos em períodos diferentes, ainda assim é perceptível a semelhança entre certas imagens, discursos e efeitos produzidos pelos poemas em inglês e alemão. A começar pelo título, também “New York”, tem-se um índice relacional entre ambos os poemas, que se desdobra em suas matérias poéticas. Temos na primeira estrofe do poema em alemão o terceto: “Fieberndes/ schneehohes Babylon/ schwarz-weiß” [“Febreil/ neviaalta Babilônia/ preto e branca”]. Nela, a referência a Babilônia ativa o imaginário existente sobre a cidade antiga, no qual é associada a uma cidade de proporções gigantescas e com uma das maiores populações do mundo. Tal remissão não é fortuita, dado às próprias associações imaginativas e discursivas de Nova York como uma das grandes metrópoles dos séculos XIX e XX. Não apenas, Babilônia também associa-se ao mito da Torre de Babel, que permite traçar uma ligação imagética com os *skyscrapers* [“arranhas-céus”] da primeira estrofe do poema de língua inglesa. Aqui, essa Babilônia desmistificada é adjetivada como *scheenehohes* [“neviaalta”] e *schwarz und weiß* [“preto e branca”], sublinhando o caráter atmosférico cinzento desta paisagem vertical, já assim apresentada no poema em inglês pelos versos “black-whiteness of tall factories” [“preto-branco das fábricas altas”]. O *Fieberndes* [“Febreil”], do primeiro verso do segundo poema, ecoa passagens do poema em inglês, podendo-se referir a sensação causada pelo tumulto e a velocidade da grande cidade, expressas em versos como “of staccato tempo rhythmic rush” [“do tempo staccato rush rítmico”] e “This blend is yours, racing with speed of planes” [“A mescla é sua,

correndo tal avião veloz”]. A ideia de “mescla” [*blend*] liga-se também ao *Hexelkessel* [“caldeirão”] da passagem “Im Hexelkessel/ acht Millionen Mensch” [“No caldeirão/ oito milhões de pessoas”], na qual o eu-poético compara a cidade ao caldeirão, sinônimo de efervescência e mistura. O elemento musical, repercutido pela cidade ao tu-poético do poema em inglês, aparece novamente no poema em alemão, desta vez como ordem dirigida pelo eu-poético: “Augenzeuge/ [...]/ leg ein Lied auf deine Lippen” [“Testemunha/ [...]/ ponha uma canção em seus lábios”]. A ideia de canção que tu-poético deve colocar no lábio (como metonímia para a língua e a fala) para louvar o coração dividido da cidade de Nova York não deixa de se aproximar àquela de uma cidade que molda a língua de um tu-poético em tempo staccato.

Além de imagens, temas e formulações que podem ser associadas, nota-se no plano formal as duplicidades que ambos os poemas compartilham. Presente na segunda estrofe do primeiro poema, há a dicotomia entre “amar” ou “odiar”: “Whether your love or hate it: it is yours” [“É seu: se ama ou odeia tanto faz”] e também, na última estrofe, a ambiguidade entre “ecstasy” e “terror” em “in ecstasies and terrors through your veins” [“em ecstasy e terror pelos seus nervos”], dado que ecstasy pode ser tanto um estado de euforia que leva ao bem-estar, quanto um estado de ansiedade associado a angústia e ao medo. Ambos os versos, que parecem funcionar como registros das contradições e ambiguidades da cidade, se refletem, ou se quisermos, se duplicam nos dísticos “Freie Kunst/ das große Spiel” [“Artes livres/ o grande jogo”] e “Freie Laster/ Krebsgeschwüre” [“Vícios livres/ carcinomas”], que aparecem espelhados. Estes versos, por sua vez, questionam em sutil ironia o que se esconderia por trás dos valores da denominada “liberdade” estadunidense e também, na esteira da interpretação de Matthias Bauer (2008) sobre a palavra “*sameness*” do poema “Variation on a Theme By E.E Cummings”, lembra uma das “verdades evidentes” da Declaração de Independência dos Estados Unidos<sup>15</sup>, além de funcionarem como referência

15. “We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.” DECLARATION of Independence: A Transcription. *National Archives*, 2020. Disponível em: <<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>>. Acesso em: 8 dez. 2020.

a própria Estátua da Liberdade, metáfora e metonímia da cidade de Nova York. Assim, é sob a concepção da “liberdade” que o eu-poético projeta seu olhar e julga a própria cidade. De certa maneira, os poemas operam entre si como “duas paralelas fluídas” (curiosamente o verso destacado do poema alemão), ocupando espaços autônomos que (in)fluem uns no outro num constante jogo de atravessamentos significativos e criticamente frutíferos.

Como no primeiro poema, nesta tradução busquei por recriar o nível formal-semântico do poema, atentando-me à estrutura em dísticos, tercetos e verso único, além dos versos espelhados e as expressões repetidas dentro do poema e também em relação ao poema em inglês (como o preto e branco e também o próprio título). Procurei que o tamanho dos versos fosse semelhante, de modo que a semiótica mesma do poema pudesse estar manifesta. Além disso, tentando não descaracterizar a poética da autora, optei pela criação da palavra-valise “neviaalta” para traduzir *schneehohes*, de modo a reproduzir no português o fértil gesto de criação verbal da poesia da autora e também explorar as possibilidades estilísticas da nossa língua.

### Poemas e(m) relação

As similaridades já apontadas entre ambos os poemas permitem, não apenas o cotejo e aproximações que aqui propus realizar, mas também, com auxílio dos estudos da tradução, especular o que poderia haver de tradução entre as duas obras. Assume-se, a primeira vista, que os poemas não são autotraduções, pois não há evidência disso e as já citadas semelhanças não são mais que associações possíveis, sem regularidades de nível semiótico, sonoro-rítmico e significante. De todo modo, não é de meu interesse decidir se os poemas seriam ou não autotraduções, mas apontar certa dinâmica *relacional* entre eles, que diz respeito ao próprio processo composicional da autora, no qual, segundo seu editor Helmut Braun, além das autotraduções também era frequente a presença de mais versões de um mesmo poema<sup>16</sup>.

16. Sobre isso, anota Helmut Braun (2012, p. 292): “No espólio encontram-se poemas com até 25 versões, às vezes é atestado um espaço de edição de até três anos entre a primeira versão e a versão final aprovada pela autora. A

Em seu estudo sobre a tradução em Vilém Flusser, Cláudia Santana Martins (2011) sublinha o quanto a autotradução e a retradução eram, para o filósofo, método de trabalho e de reflexão. Na medida em que na concepção de Flusser não haveria uma distinção real entre realidade e língua, e a língua mesma seria uma produtora de mundos, a autotradução e a retradução “permitiria[m] que o mesmo tema fosse analisado e expresso sob diversos ângulos linguísticos” e também que “diversos ângulos de um mesmo objeto fossem agregados por meio da pluralidade oferecida pelas diferentes línguas” (p. 155). Poliglota e exilado, Flusser dedicou ensaios ao tema da autotradução, deles concluindo o enriquecimento informacional e estético do procedimento. Segundo Martins:

Flusser descreve como, pela autotradução, seu pensamento assume não apenas uma forma diferente, mas também novas direções. Para exemplificar, ele supõe um texto originalmente escrito em alemão e traduzido em seguida para o português. À medida que ele tenta reformular o texto na língua portuguesa, descobre que não só o seu pensamento muda como recebe o influxo de associações radicalmente diferentes. Embora ainda seja, em certo sentido, o mesmo pensamento, agora ele se refere a uma situação inscrita em um universo totalmente diferente do primeiro. Para traduzir, Flusser descobre que não é suficiente recorrer ao texto inicial em alemão, mas que também é necessário retornar àquilo que inicialmente inspirou a redação do texto. Nesse processo, o texto é reformulado, mas de um modo que incorpora os passos anteriores. Como um palimpsesto, o texto em português conterá, de alguma forma, o texto em alemão e as associações alemãs eliminadas de dentro dele pela necessidade de adequação à outra língua. (MARTINS, 2011, p. 157)

O que Martins mostra sobre o método de autotradução em Flusser é uma espécie de repetição pela diferença, na medida em que

publicação de um poema, porém, não significa que o trabalho com o texto acabou. Até mesmo de impressão em impressão alguns poemas são retrabalhados” [“Im Nachlass liegen Gedichte mit bis zu fünfundzwanzig Fassungen vor, manchmal ist ein Bearbeitungszeitraum von bis zu dreißig Jahren zwischen dem Erstennotat und der letztlich von der Autorin gebilligten Endfassung nachweisbar. Die Veröffentlichung eines Gedichtes bedeutete aber nicht, dass damit die Arbeit am Text aufhörte. Selbst von Druckfassung zu Druckfassung wurden manche Gedichte noch überarbeitet”].



um mesmo texto, ao ser autotraduzido, torna-se outro, porém sem deixar possuir uma relação intrínseca com o mesmo, isto é, com o primeiro texto. Algumas formulações lembram o texto de Ausländer, como a ideia de que línguas diferentes promovem associações diferentes (ou seja, de que a língua não se reduz a um instrumento de comunicação transparente, pelos quais os objetos da realidade são transformados em signos e transmitidos sem a implicação subjetiva, mas é, na verdade, ela mesma articuladora da realidade dos sujeitos) e a afirmação de que a língua estrangeira inscreve o pensamento em outro mundo, ao qual ele deve se adequar. Em “The Poet in Two Worlds”, a poeta afirma que o escritor estrangeiro que escreve em inglês absorve a língua a ponto de identificar-se com seu mundo, seu mundo-língua. Além disso, relata, também, ter tornado-se uma “personalidade dividida”, mudando de um plano linguístico para o outro”<sup>17</sup>. Tem-se, aqui, uma relação colocada entre as línguas, na medida em que, em suas diferenças e (in)completudes, atravessa o escritor que nelas habita e nelas realiza o fazer literário. Sendo cada uma um mundo, como parece dar a entender Ausländer, não são somente meros instrumentos técnicos, mas estão implicadas no sujeito falante e são implicadas por ele. O que a autotradução realiza, então, seria a aproximação de línguas-mundos, que sendo diferentes, promovem uma espécie de encontro entre si.

Pensando este encontro como uma forma de relação, abre-se margem para compreendê-lo dentro do que Maurício Cardozo chama de *poiesis da relação* na tradução:

Nesses termos, entender a tradução como *poiesis da relação* significaria entender a prática de tradução como um *modo de relacionar*, de construir uma relação, de pôr em relação e, portanto, também como um *modo de equacionar* uma relação. E se, na linguagem, diferenças e semelhanças não se dão a priori – de modo essencial ou monolítico –, mas, antes, manifestam-se tão somente *na relação, a partir da relação*, a prática da tradução surgiria, então, como ocasião e como modo privilegiados de formar e transformar a própria dimensão de alteridade daquilo e daqueles que se colocam em relação. (CARDOZO, 2009, p. 106)

17. Valeria anotar, em mais uma camada do jogo de semelhanças, o quanto a noção de uma “personalidade dividida” expressa por Ausländer em seu texto lembra do “coração dividido” da cidade de Nova York no poema em alemão.

Para Cardozo, a prática da tradução se dá como modo de relacionar, como forma de colocar em relação e também o que se constrói a partir da relação. Não se trataria, então, de uma prática estanque, mas de um movimento intertextual de textos que existem, como tradução, a partir do momento em que o gesto tradutório é flagrado. Se a tradução “leva ao extremo sua relação de intertextualidade com um texto em particular” (segundo afirma Cardozo, 2009, em outro texto<sup>18</sup>), como um caso *radical de intertextualidade*, o que ela pressupõe, então, seria que “todos os textos são, em alguma medida, engendrados a partir da relação com outros textos” (2009, s. p.). Partindo da noção de tradução como relação construída e em construção, como movimento que articula diferenças e semelhanças que não se dão a priori, é possível observar a intertextualidade entre ambos poemas de Ausländer como uma relação entre textos e línguas, que deslocadas de seus contextos iniciais para serem colocadas em perspectiva conjunta, relevam continuidades e descontinuidades, flagrando assim o movimento poético plurilíngue de uma relação que “se dá apesar de tudo que em um não é mais do que uma forma de descontinuidade no outro” (2009, s. p.).

## Conclusão

Sendo a autotradução um gesto que, ao provocar a reescrita em outra língua promove “influxo de associações completamente diferentes” (MARTINS, 2011, p. 157) tem-se um ganho na leitura do texto, na medida em que as diferentes línguas expandem as camadas interpretativas possíveis a partir de movimentos de continuidade e ruptura, repetição e diferença. Apesar de não ser possível assumir os poemas de Ausländer como autotraduções, pode-se observar materialmente as continuidades e descontinuidades entre ambos os poemas, as quais as reflexões de Flusser sobre autotradução e de Cardozo sobre a tradução como relação ajudam a equacionar. Nesse

18. Trata-se do artigo “Tradução e o trabalho de relação: notas para uma poética da tradução”, publicado em: PETROLUONGO, M. A. (Org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. Na página do academia.edu do autor encontra-se uma versão do texto, sem paginação. Disponível em: <<https://cutt.ly/bhF4y3V>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

sentido, aproximar os poemas representa também uma forma de crítica, pois atenta e comenta, a partir dos modos de comparação que estão presentes em qualquer procedimento tradutório, a ordem discursiva do que se analisa.

Ao colocar os poemas e as línguas da qual são matéria em relação, tem-se uma possibilidade de olhar crítico para a própria obra de Rose Ausländer, que, como comenta seu editor, tinha a constante reescrita de seus próprios textos como método de composição. Mostra-se assim, concretamente, como a poesia de língua inglesa e a prática de uma escrita bilíngue e entre-línguas influi sobre a obra da autora, composta por meio de um contato íntimo e dialógico entre a língua materna e a língua do exílio, como nomeia Leslie Morris (2006), ultrapassando suas respectivas fronteiras geográficas e nacionais. Como afirma Morris (2006), se um dos temas mais importantes da obra de Ausländer é a língua e o próprio fazer poético, o inglês não é exceção. Assim também parece entender Matthias Bauer (2003):

A “irrestível urgência” de Rose Ausländer em direção à língua inglesa a levou a descobrir, assim, em seus diálogos com a poesia estadunidense, sua *Mutterland Wort* [mátria-palávra]: isto é, paradoxalmente, o som e vocabulário específico da língua estrangeira que a fez viver nas e com as e pelas palavras, pela língua, e não apenas aquelas do alemão. (BAUER, 2003, p. 57, tradução minha)<sup>19</sup>

Ademais, se a aproximação que realizo entre ambos os poemas permitem-me comentar as relações que podem ser articuladas entre eles, traduzi-los ao português pode ser também entendido como um modo de relacioná-los nesta terceira língua estrangeira. Assim, aqui parece haver, além das continuidades e descontinuidades entre original inglês/alemão e suas respectivas traduções ao português, também as de ordem das traduções mesmas dos poemas, isto é, aquelas fruto da tensão relacional entre ambos os poemas em português.

19. “Rose Ausländer’s ‘irresistible urge’ towards the English language thus led her to discover, in her conversation with American poetry, her *Mutterland Wort*: it is, paradoxically, the specific sound and vocabulary of the foreign tongue that made her live in and with and by words, by language, and not just the German ones.”

Dessa forma, procuro nutrir tal tensão na tradução, espelhando os títulos do poema e recriando, no nível semântico e formal do português, as afinidades e atravessamentos entre os signos e as imagens neles presentes.

Ainda que reafirme a inexistência de algo concreto que possa confirmar que um poema seja (auto)tradução ou reescrita de outro, cabe finalizar este artigo com um questionamento. Se segundo Rainer Guldin (*apud* MARTINS, 2011, p. 156), importante comentador de Flusser, a autotradução “altera o próprio conceito de tradução e reconfigura seu objetivo”, pois ela está “borrando a fronteira entre tradução, paráfrase e reescrita”, isto é, se a autotradução coloca em questão a primazia do “original” sobre a “tradução”, pois sendo ambas do mesmo autor, original e tradução seriam equivalentes em termos de “verdade” (como entendem concepções tradicionais de tradução), qual poderia ser o estatuto crítico das traduções ao português de poemas autotraduzidos ou reescritos de *Ausländer*? Traduções de um original? Traduções de traduções, ou traduções via mediação de outro texto? Ou ainda a tradução de um não-original, na medida em que se assuma impossibilidade de determinar qualquer origem do texto a ser traduzido? Que se possa manter o questionamento para trabalhos futuros.

## Referências

- AUSLÄNDER, R; BRAUN, H. (Ed.). *Rose Ausländer: Gedichte*. Frankfurt am Main: Editora Fischer Verlag, 2012.
- AUSLÄNDER, R; BRAUN, H. (Ed.). *Die Musik ist zerbrochen: Gedichte 1957-1963*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2007.
- AUSLÄNDER, R; BRAUN, H. (Ed.). *The Forbidden Tree: Englische Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2008.
- BAUER, M. Rose Ausländer's American Poetry. In: MENGEL, E; Schmid, H; STEPPAT, M. (Orgs.). *Anglistentag: 2002 Bayreuth*. Tréveris: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, p. 49-59.
- BAUER, M. Traum oder Rettung: Rose Ausländer und die Englische Sprache. In: BIRKMAYER, Jens (Ed.). *„Blumenworte welken“: Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008, p. 201-222.

- BRAUN, H. *Rose Ausländer: Zu ihrer Biographie*. Estugarda: Radius Verlag, 2006.
- CAMPOS, H. de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória: In: Tápia, M.; NÓBREGA, T. M. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 77-104.
- CARDOZO, M. M. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. *Tradução e comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, n. 18, 2009, p. 101-117. Disponível em: <https://seer.pgsskroton.com/index.php/traducom/article/view/2044>. Acesso em: 08 dez. 2020.
- CARDOZO, M. M. Tradução e o trabalho de relação: notas para uma poética da tradução. In: PETROLUONGO, M. A. (Org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, 181-188.
- HAINZ, M. A. *Rose Ausländer: Christian Morgenstern-Translations – Kommentiert und herausgegeben von Martin A. Hainz*. Hamburgo: Verlag Dr. Kovač, 2012.
- KLEIN, A. *Rose Ausländer: Ein Tag im Exil (1968), Le Cháim (1967), Mutterland (1978)*. In: BANNASCH, B; GERHILD, R. *Handbuch der deutschsprachige Exilliteratur: Von Henrich Heine bis Herta Müller*. Berlim/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013, p. 220-225.
- MARTINS, C. S. *Vilém Flusser: A tradução na sociedade pós-histórica*. São Paulo: Humanitas, 2011.
- MELINI, F. “Fliegend/ Auf einer Luftschaukel/ Europa America Europa” Marianne Moore und Rose Ausländer: Chronik einer Freundschaft. In: BIRKMEYER, J (Org.). *Blumenworte welkten – Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008.
- NAUROSKI, S. A. *Caminho poético e experiência do Holocausto na obra de Rose Ausländer*. 2007. 207f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2007.

## **Brasil 1943 – A natureza estrangeira à espreita em um poema de exílio de Paula Ludwig**

Mariana Holms (USP)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Paula Ludwig, poeta e artista plástica austríaca exilada no Brasil entre 1940 e 1953, algumas vezes foi caracterizada como uma poeta “quase esquecida” que sofreu uma “perda da voz poética” a partir dos anos de exílio (Cf. QUANDT, 2016; BECHTER, 2018; 2019). Trabalhos recentes sobre a poeta são imprescindíveis para ser tornar a poeta visível mais uma vez e incentivar novas pesquisas sobre alguém que permaneceu por décadas à sombra do mercado literário, do cânone acadêmico e sob outras categorias sobrepujantes. A quantidade da produção literária de Ludwig foi relativamente limitada pelas dificuldades de publicação impostas pela circunstância do exílio, também por conta do distanciamento da Europa e dos intelectuais e artistas influentes de quem foi amiga antes e depois da guerra. Porém, nenhuma dessas condições exteriores, que impactaram profundamente a poeta em sua experiência humana, subjetiva e artística, justificaria um olhar que subestima seus escritos deste período. A poeta não perdera sua voz, mas tampouco teve à disposição os meios favoráveis para alçá-la e se fazer ouvir. Por isso, a pesquisa literária que se debruça sobre casos de poetisas e artistas como Ludwig é fundamental para que elas recebam a devida escuta e atenção. Esta é uma das preocupações que norteia este trabalho.

No poema apresentado e debatido a seguir, encontramos uma voz lírica que se deixa permear pelo vocabulário e pela sonoridade da língua portuguesa. Longe de considerarmos estas palavras ruídos intrusos no corpo do texto alemão, observamos a representação de uma polifonia, de uma possível autorrepresentação sob a ótica do outro, de outra ambiência geográfica e linguística. A natureza brasileira é atuante e contracenada com o eu discretamente articulado

1. Doutoranda com bolsa CAPES e mestra em Língua e Literatura Alemã (USP). Bacharelada em Letras, com habilitação em português e alemão (USP). Integra o grupo de estudos RELLIBRA, da USP.

no poema. Encontramos aqui uma voz que narra a experiência de um estrangeiro, perdido em meio a um ambiente rural e tropical e, na sua estranheza, torna-se semelhante a ele.

### Paula Ludwig para além do currículo

Para contextualizar a trajetória da autora, é válido observarmos a forma bastante sintética como a própria Paula Ludwig sintetiza sua vida em 1958 para o seu editor na época, como indica Christiane Quandt (2016, p.21) em nota de rodapé:

Por favor: dispense o currículo! Minha vida foi (relativamente) incrível demais para que eu pudesse resumi-la em formas breves. Nascida: 5.1.1900; morta já cem vezes! Emigrada de Berlim em 1933! Fugida do Tirol em 1938! Fugida de Paris em 1940! 13 anos no Brasil; 1953: “retorno ao lar” – fatal! (WACHINGER *apud* QUANDT, 2016, p.21, tradução minha).<sup>2</sup>

Deste excerto, saliento particularidades tais como o apelo à rejeição do *curriculum vitae* (gênero textual característico do mercado de trabalho em que se privilegia informações acadêmicas e profissionais), a brevidade das sentenças, quase todas finalizadas com sinais de exclamação. Também encontramos aqui verbos no particípio passado sem o verbo auxiliar conjugado e, conseqüentemente, sem a identificação de um sujeito gramatical – à exceção do pronome possessivo *mein* em *mein Leben war* (minha vida foi) – e sua desinência de gênero. Nesse texto, é marcado o início da vida imediatamente subvertido pela indicação das várias mortes que equivaleriam às rupturas na vida da poeta. Enumeradas na sequência do texto, as frases estanques organizam-se como uma estrutura de currículo, introduzidas pelos anos dos acontecimentos mais marcantes na vida de Paula Ludwig. Em “Aus Berlin emigriert 1933!”, observa-se que a emigração é um movimento considerado pela poeta como

2. “Bitte: auf Lebenslauf verzichten! Mein Leben war viel zu großartig (verhältnismäßig), als daß ich es in kurze Formeln bringen könnte. Geboren: 5.1.1900; gestorben hundertmal voraus! Aus Berlin emigriert 1933! Aus Tirol geflohen 1938! Aus Paris geflohen 1940! 13 Jahre Brasilien; 1953 „Heimkehr“ – fatal!”.

algo que se deu já no ano de instauração do regime nazista na Alemanha e não apenas com a partida da Europa ou da Áustria anexada em 1938, mas reitera-se o caráter de fuga nestas ocasiões tanto do Tirol (Ehrwald) como de Paris. A lembrança do desconforto de Paula Ludwig diante da Berlim dos anos 1930 corrobora essa colocação: *Berlin wurde mir unheimlich* [“Berlim fez-se infamiliar para mim”] (LUDWIG *apud* HELWIG, 2002, p.132). Quanto aos 13 anos de exílio no Brasil, nenhum verbo empresta qualquer particularidade a essa experiência, de modo que haveria, nesse sentido, algo de indizível sobre o período ou, ao menos, não categorizável.<sup>3</sup> O desfecho é irônico quando se refere entre aspas à “volta para casa” e expressa certa tragicidade com o emprego da palavra “fatal” que, depois de uma suspensão no ritmo da escrita sugerido pelo travessão, culminaria em um clímax, uma última morte exclamativa.

Paula Ludwig foi uma poeta e artista plástica ligada aos movimentos vanguardistas das décadas de 1920 e 1930 em Munique e Berlim (Kestler, 2003, p.127). Começou seu envolvimento com as artes plásticas aos 14 anos, ao trabalhar como modelo e auxiliar em um ateliê de pintura, e sua relação com a literatura é anterior a esse período. Em suas memórias, sua mãe, avó e tia foram mulheres que mediaram o contato de Paula com a poesia e a música, sobretudo canções folclóricas e baladas de Schiller, além da importância que uma professora teve no estímulo de Ludwig à escrita de poemas e peças teatrais quando criança (LUDWIG, 1990). Entre 1916 e 1917, no ateliê de Breslau, fez amizade com as alunas de pintura e estabeleceu contato com o irmão de uma delas, um editor e oficial prussiano. Em paralelo, integrou uma escola de poetas (*Breslauer Dichterschule*) e pôde dar vazão à sua escrita. Aos 18 anos e mãe solo de

3. Essa ideia está presente em outro poema de Paula Ludwig, também do exílio brasileiro sem título, que se inicia com o verso “Frei noch immer fließen”. Ele retrata um sujeito entregue aos fenômenos da natureza e seus movimentos expansivos em oposição ao estreitamento geopolítico e destrutivo da humanidade. Chamado de “*der strömende Mensch*”, esse “indivíduo torrencial” seria alguém que escapa às classificações redutoras dos conflitos bélicos “*er – der Befreite –/ der strömende Mensch/ dem niemals gerecht wurde/ ein Maßstab –*” [“ele – o libertado –/ o sujeito torrencial/ a quem jamais fez jus/ uma categoria –”]. Essa condição inclassificável remetia à condição dos refugiados submetidos às instâncias burocráticas que lhes concediam os documentos de identificação necessários ao trânsito migratório.



um menino, Friedel Ludwig, mudou-se para Munique, onde esperava construir uma carreira artística longe dos julgamentos morais das províncias. Lá, trabalhou para Grete Weisgerber, artista que conheceu também como modelo vivo em um ateliê. A senhora Weisgerber mantinha o círculo expressionista fundado também por seu falecido marido, Albert Weisgerber (1878-1915), e a partir de então teve contato com diversos escritores, dramaturgos e diretores de teatro, músicos, pintores e escultores. Apesar de uma jornada dura como trabalhadora em cafés e restaurantes ou como babá, Ludwig conquistou atenção e algum espaço para publicar seu primeiro livro *Die selige Spur* (1919) e participar de coletâneas, revistas literárias em Munique e, posteriormente, em Berlim (BECHTER, 2019). Publicou ainda *Der himmlische Spiegel* (1927) [O espelho celeste], *Dem dunklen Gott* (1932) [Ao deus sombrio], *Traumlandschaft* (1935) [Paisagem de sonho], *Buch des Lebens* (1936) [Livro da vida]. Além disso, Ludwig contou com a amizade e a colaboração de, entre outras e outros, Lotte Pritzel, Bertolt Brecht, Yvan Goll, Erika Mann, Klaus Mann e Nina Engelhardt. Esta última foi a responsável por sua “emigração” de Berlim e pelo refúgio no Brasil.

Nos dois anos entre a partida definitiva de Ehrwald e o embarque no navio Cabo de Horno em novembro de 1940, Lisboa, em direção ao Brasil, a poeta enfrentou internação no campo de refugiados francês em Gurs, onde Hannah Arendt também esteve. Ludwig atravessara a cadeia montanhosa dos Pirineus a pé em direção a outro campo de refugiados em Miranda de Ebro na Espanha, onde se encontrava seu filho. Nina Engelhardt merece destaque, pois, nascida no Brasil, a atriz, dançarina e pintora desenvolveu-se como artista também em Munique e Berlim e recebeu em sua casa em Ehrwald parte das personalidades citadas. Reconhecendo o acolhimento e o cuidado de Nina E., Paula Ludwig dedicou à amiga seu livro de memórias. A documentação e a passagem de Paula Ludwig ao Brasil foi custeada por Nina Engelhardt, que novamente acolheu a poeta e amiga, no seu Sítio Azul, em Mury (município da região serrana do Rio de Janeiro), de dezembro de 1940 até 1944. Ludwig mudou-se para Santo Amaro, região que, à época, não era urbanizada, já que as fronteiras da metrópole paulistana ainda não se haviam estendido até lá. Hospedou-se com sua irmã mais velha, Martha Ludwig, que viera ao Brasil clandestina e incógnita em um navio cargueiro em 1936. Não é definido quando a poeta encontraria lugar na capital paulistana, onde

residiu em diversas acomodações, algumas provisórias. Encontrou no bairro Sumaré, um novo círculo de pessoas de famílias imigrantes alemãs ou exiladas, ligadas à cultura e às artes. Elisabeth Nobiling, artista plástica e ceramista brasileira que, assim como Engelhardt, havia estudado na Alemanha, promovia encontros literários junto de seu esposo, o tradutor austríaco Hubert von Schönfeldt. Destas reuniões germanófonas participaram Paula Ludwig, Louise Bresslau-Hoff, Carl Fried e Hugo Simon; tal atividade, no entanto, poderia até ser considerado um ato de resistência, pois “após o rompimento das relações diplomáticas do Brasil com a Alemanha, a Itália e o Japão em janeiro de 1942, [...] a utilização em público das línguas alemã, italiana e japonesa foi proibida a partir de 1942” (KESTLER, 2003, p.55). Nesse contexto também, Nobiling e Schönfeldt promoveram uma exposição de pinturas em aquarela de Ludwig, ao que a venda de quadros e artesanatos com flores prensadas em vidro se fizeram um meio de sobrevivência no Brasil. Ainda existem muitas lacunas consideráveis quanto à vida de Ludwig no Brasil, sabe-se até o momento, que ela enfrentou dificuldades financeiras, sobreviveu de trabalhos variados e da venda de artesanatos e quadros. Seu filho, nascido em 1917, que havia ficado detido em campo de refugiados na Espanha até 1943, teve oportunidade de lá formar-se como escultor em 1946 e tornou-se, além disso, fotógrafo. Nesse ano, Friedel Ludwig viaja ao encontro da mãe e juntos permanecem no Brasil até 1953, após Paula obter a cidadania brasileira, já que seu registro de estrangeira constava apátrida devido aos entraves de reaver a cidadania austríaca.

O retorno à Europa não foi um reencontro feliz, como vimos no excerto biográfico acima. A Áustria e a Alemanha nazificadas demorariam muito para reconhecer os crimes contra a humanidade e engajar-se numa política de transformação social e educacional de conscientização e elaboração das memórias traumáticas. A maioria das pessoas queridas, companheiras de Ludwig nas décadas de 1920 e 1930, não retornariam do exílio ou haviam falecido. O desamparo, a solidão, a dificuldade de publicação e de readaptação teriam sido fatais; apesar disso, a poeta sobreviveu até janeiro de 1974, recebeu apoio de uma jovem escritora e foi contemplada com dois prêmios de literatura: Prêmio Georg Trakl, em 1962, e o Prêmio da Associação de Escritores Austríacos, em 1972.

## Sobre o poema “Brasil 1943”<sup>4</sup>

### Brasil 1943

*Geduldig stampft Daruga – der  
dunkle Zugstier  
sein Leid in die rote Erde –*

*Nicht mehr schreckt Jararaca –  
die tödliche Schlange  
ein Herz – das von tieferen Schrecken  
gebannt ist –*

*Wohltätig wecken aus schweren 5  
Träumen  
grelle Gewitter den dumpf versunke-  
nen Schläfer*

*Regen trommelt auf Wellblech  
den Rhythmus auf wahnsinniger  
Zeit –*

*Wieviel grünende Saat ging auf vor  
den Augen des Sehenden!  
Wieviel Frühlinge beschämten die 10  
Seele des Wartenden!  
Wieviel Sommer trugen vorbei an  
ihm  
auf schwarzen Schultern die goldene  
Frucht!*

*Dürr rauscht die Jahrzahl im Gedächtnis  
des Verbannten –*

*Mit welchen Händen greift das herbstliche  
Maisfeld  
nach des Menschen verwandter 15  
Gestalt –*

### Brasil 1943

Paciente repisa Daruga – o boi  
sombrio  
seu sofrer na terra vermelha –

Não mais aterroriza Jararaca –  
a cobra mortífera  
um coração – arrebatado por mais  
profundos terrores –

Benfazejas tempestades estridentes  
despertam  
de sonhos pesados o imerso no  
surdo sono

A chuva sobre calha de lata  
tamborila ao ritmo do tempo  
desatinado –

Quanta semente verde brotou aos  
olhos do que vê!  
Quantas primaveras acanharam a  
alma do que espera!  
Quantos verões passaram por ele  
portando  
sobre ombros negros o fruto  
dourado!

Áridos farfalham os anos na memó-  
ria de quem foi banido –

Com magras mãos outonais o  
milharal agarra  
a aparentada silhueta da  
gente –

4. Apresento uma proposta de tradução literária do poema “Brasil 1943”, em que se observa as nuances de significado das palavras alemãs, buscando uma construção análoga de rimas internas, ainda que, desse modo, se possa diferir do sentido primeiro dos vocábulos. A sonoridade neste poema propiciaria uma certa experiência estética a partir da atmosfera criada pela autora. Em determinados de análise detida do poema, forneço traduções mais literais dos versos.

<p><i>Stumme Tiere kreuzen seinen Weg wechselnd in der Wildnis monotones Schicksal</i></p>		<p>Bichos mudos cruzam seu caminho mudando o destino monótono na mata</p>
<p><i>Urwald wuchert über wehrlose Schwelle erstickend am eigenen Dickicht</i></p>		<p>A floresta prolifera por cima do limiar desprotegido sufocando-se na própria brenha</p>
<p><i>Üppig im Schatten gedeiht die giftig duftende Callas gesättigt im kahlen Gezweig hockt Urubu der fett glänzende Geier – Bambus sticht mich mit spitzen Bajonetten In die unschuldige Bläue des Himmels –</i></p>	20	<p>Na penumbra viceja o venenoso copo-de-leite perfumado Saciado nas ramagens calvas empoleira-se Urubu o engordurado abutre – Bambus me espetam com baionetas bicudas No inocente azul do céu –</p>
<p><i>Aber wenn in schüchternen Frühe der namlose Vogel der Rôca sein Lied singt dann auch er – in der tiefen Stille des Hauses lauscht und lächelt der fernhin verlorene Fremdling</i></p>	25	<p>Mas quando no tímido amanhecer o pássaro anônimo da roça canta sua canção então ele também – no profundo silêncio da casa sonda e sorri o errante estrangeiro a esmo</p>
<p>(LUDWIG, 1986, p. 261-262)</p>		<p>(Tradução minha)</p>

“Brasil 1943” é um poema de língua alemã que apresenta desde o seu título uma quebra de expectativas: o título não é *Brasilien neun-zehnhundertdreiundvierzig*. O nome do país, grafado na sua própria língua oficial, localiza o leitor (de língua alemã), convidando-o a experimentar uma espécie de deslocamento tanto geográfico como linguístico. Este deslocamento é justificado pela autora ainda no título que indica o ano de 1943: plena Segunda Grande Guerra, período de banimento e perseguição de poetas, artistas, intelectuais, socialistas, pessoas de origem judaica, eslava, cigana e de tantos outros grupos na Europa ocupada por tropas e regimes nazifascistas. No Brasil do regime Vargas, os que vinham refugiados também aqui foram estigmatizados, assim como os imigrantes chegados há mais tempo.

Há 4 esboços do poema, que datam de 1942 (N10:A:1:34, 35, 26 e 37), de acordo com os metadados do catálogo do Felder-Archiv na

Vorarlberger Landesbibliothek, em Bregenz, Áustria, onde está situado o espólio da poeta e pintora austríaca. A primeira versão não tem título, a segunda leva como título *Brasilien*, a terceira, “Brasil” e a quarta, “Brasil 1942”. Verifica-se do desenvolvimento das escolhas do título do poema que a autora optou por dar visibilidade do contexto de sua composição, informando o país, a língua e o momento histórico em que se encontrava ao redigi-lo. Considerando-se a amplitude do país a que o poema se refere, seria importante nos perguntarmos em qual “Brasil” ou em qual região do país Paula Ludwig se encontrava ao compor este texto e que tipo de retrato do país é configurado. Lembramos que nos primeiros anos de 1940 a poeta hospedou-se no Sítio Azul, pertencente à Nina Engelhardt, em Mury (RJ).

No poema “Brasil 1943”, a fauna e a flora remetem a uma localização imprecisa, entretanto, rural e interiorana: o boi de tração, a cobra jararaca, o campo de cultivo de milho. Há imagens abstratas como selva, floresta, mata e brenha. Mencionam-se plantas e outro animal como a flor Callas,<sup>5</sup> chamada popularmente de copo-de-leite, o urubu, um bambuzal. Por fim, volta-se ao desconhecido e genérico: um pássaro anônimo da “Rôca”, vocábulo que em uma nota da pesquisadora e tradutora Christiane Quandt seria uma forma com que a poeta designa “roça” (QUANDT, 2016, p.40), desse ambiente do campo e do cultivo. Tão imprecisa como a referência a esses seres vivos, animais ou vegetais, é a menção ao estrangeiro distante e perdido que encerra o panorama descrito no poema analisado em detalhe a seguir.

### **Imagens do poema: motivos e cenas representados**

Neste poema, a dimensão das estrofes varia de modo irregular. Encontramos quatro dísticos iniciais, seguidos de um quarteto, um verso único, três dísticos e dois quintetos finais. A primeira e a segunda estrofe tratam-se de dois animais (o boi e a jararaca), relacionando-os a sentimentos negativos: sofrimento (*Leid*) e pavor (*Schreck*), respectivamente. As estrofes três e quatro introduzem as imagens de

5. Flor originária da África do Sul, chamada informalmente “Callas ou Aróides” há 400 anos e designada como pertencente ao gênero *Zantedeschia* em 1826 (MUÇOUÇAH, 2002, p.7).

tempestade (*Gewitter*) e chuva (*Regen*), associadas à interrupção de um sono profundo, atordoado pelo ritmo sonoro do vento e da água que precipita. Emulando um compasso frenético, dito louco (*wahnsinnig*), tem-se uma margem para compreender a palavra alemã *Zeit* em seu duplo sentido: como dimensão temporal e como uma determinada época histórica (sobretudo à época a partir de 1933 ou à de 1939 a 1945, em que se insere a composição do poema). Ou seja, os terrores e a tempestade não se restringem a causas objetivas, mas também serviriam de representação a um momento histórico, político e social de terror e perda de referencialidade.

Esses dísticos iniciais dão lugar a um único quarteto de versos exclamativos que evocam lembranças, enfatizando-se a quantidade inumerável de fases de uma certa vida; da vida de alguém que observa (*der Sehende*), espera (*der Wartende*), alguém não-nomeado a quem se refere até então somente na terceira pessoa e representado por suas ações (*ver/sehen*, *esperar/warten*) que talvez coincida com o sujeito que dorme (*der Schläfer*) e é despertado pela tempestade. Os índices da passagem do tempo nesta estrofe são também da ordem dos fenômenos naturais e cíclicos: a germinação das sementes plantadas e as estações do ano (primaveras e verões) que se associam à vida, ao florescimento, à luminosidade e ao calor. Essas exclamações ainda compõem um contraste com as imagens de tempestade e chuva, que implicam as ideias de umidade, desconforto, frio e também medo. Essas exclamações digressivas serviriam como um recuo, um momento de distensão ante os sentimentos de angústia descritos nas estrofes anteriores. A instância lírica parece fazer da memória indefinida das vivências positivas um refúgio para o sujeito amedrontado e deslocado.

Especificamente no verso sobre os verões, “Wieviel Sommer trugen vorbei an ihm/ auf schwarzen Schultern die goldene Frucht!” (“Quantos verões passaram por ele portando/ sobre ombros negros o fruto dourado!”), consta a imagem de “ombros negros”, uma metonímia – figura de linguagem recorrente neste poema – do trabalho rural. Ela pode ser lida como uma referência aos trabalhadores descendentes da população trazida escravizada do continente africano ao Brasil entre os séculos XVI e XIX. Esta imagem dos ombros negros remete também à atividade árdua sob o sol, ao aspecto sofrido do trabalho rural, em que os corpos são submetidos ao transporte de um alimento que será consumido por outros, afinal levam sobre

si o fruto dourado (não especificado, mas marcado por um artigo definido). A cor dourada sugere a ideia de um fruto desejável, que apetece aos olhos, mas alude também a um sentido mitológico, ao pomo de ouro nas lendas gregas de Hipomene e dos 12 trabalhos de Hércules, ao pomo “da discórdia” da divindade Éris ou àquele cultivado pela deusa Iduna na cultura nórdica. É notável que as palavras maçã (fruta prototípica na tradição do pomo dourado) e laranja derivem da mesma palavra. A laranja seria um fruto associado à cor dourada sobretudo no grego<sup>6</sup> e que, em língua alemã, chama-se também *Apfelsine* (contendo a palavra maçã, *Apfel*, no seu interior), além de ser abundantemente produzido na região sudeste do Brasil. Retornando ao poema de Ludwig, os adjetivos dos ombros e do fruto criam um contraste cromático em uma imagem fragmentada dos corpos no campo, tomados por uma parte (os ombros) destinada exclusivamente ao transporte desse bem e não por outras que permitam o toque, o olhar ou o saborear desse fruto.

Após esse momento expressivo da voz lírica, um verso único provoca uma cisão estrutural na sequência de estrofes: “Dürr rauscht die Jahrzahl im Gedächtnis des Verbannten –” (“Áridos farfalham os anos na memória de quem foi banido –”). A forma deste verso, que atravessa o poema, conflui com o sentido de uma fronteira imposta pela condição de banimento do indivíduo em questão. A memória passa a ser dividida em dois momentos: as lembranças dos anos que a voz cantava na estrofe anterior seriam mais nítidas antes da expulsão do sujeito, mas tornam-se difusas a partir deste momento; enfraquecem-se as recordações das vivências passadas, de quando o sujeito estava integrado a um contexto de pertencimento, elas apenas farfalham, produzem ruídos surdos e indistintos. O banimento inaugura uma fase de aridez no poema, inclusive separando também as estações quentes do ano (as primaveras e os verões) das demais.

Introduz-se na sequência deste verso o outono com a imagem do milharal antropomorfizado: não são as mãos dos trabalhadores rurais a colher os alimentos, mas o próprio campo possui mãos murchas (*welken Händen*), traduzidas, por extensão, como “magras”.

6. Cf. *chrisomilia* [χρυσομηλιά]. Orange (*Citrus sinensis* [L.] Osbeck). Disponível em: <[http://gernot-katzers-spice-pages.com/engl/Citr\\_sin.html?spicenames=pt#etym](http://gernot-katzers-spice-pages.com/engl/Citr_sin.html?spicenames=pt#etym)>. Acessado em: 26 out. 2020

Elas agarram o vulto dos trabalhadores com os quais compartilham o traço da falta de viço, fragilidade e desidratação. A partir daí, as atividades humanas deixam de ser o foco das cenas descritas no poema. A floresta e os animais assumem o protagonismo, agindo de forma independente e tornando-se o foco da observação da instância lírica. Somente no verso 23, torna-se visível um eu articulado no poema: “Bambus sticht mich mit spitzen Bajonetten” (“Bambus me espetam com baionetas bicudas”). A primeira pessoa do singular aparece na forma de pronome pessoal oblíquo, objeto da ação da vegetação que investe contra ele, e não desempenha função de sujeito ativo. Outra figura humana surgirá no último verso do poema, novamente na condição de objeto da natureza, mas desta vez, observado por um pássaro sem nome: um estrangeiro perdido e vindo de longe. A natureza ataca o ser humano nas ocasiões anteriores: o milharal agarra os camponeses, o bambuzal fere o eu... já o pássaro espia o estrangeiro e, enigmático, sorri.

Assim como o pássaro agiria de modo estranho, a dinâmica entre natureza e ser humano é complexa e ambígua, pois envolve a alienação das pessoas e suas ações (assumidas pela natureza) e suscita também fascínio na adjetivação dos animais, vegetais e fenômenos naturais: tempestades benfazejas (v.5), primaveras que constroem ou acanham (v.10), a mudez dos bichos e a monotonia da mata (v.16,17), a floresta que se sufoca (v.18,19), o copo-de-leite que é exuberante (*üppig*), perfumado e também venenoso (v.20), o urubu brilhante com aspecto gorduroso (*fett glänzende*). Já o trecho dos bambus, assim como a chuva que tamborila no tempo insano, funciona como remissão também ao horror da guerra naquele período histórico. A semelhança entre as palavras nas línguas alemã e portuguesa *Bambus*/bambu e *Bajonetten*/baionetas tem uma força de aproximação súbita, leva o sujeito lírico a superar a distância geográfica por meio da forma linguística e, assim, ele entraria em contato com aquilo que há de familiar (mesmo que lastimável) na realidade da Segunda Grande Guerra e da língua do local de onde a poeta foi banida. Nota-se o sentimento de vulnerabilidade do sujeito que se sente atacado pela natureza, relembrando (de alguma forma vivenciando de modo subjetivo) a guerra que se passa em outro continente. A construção desse verso demonstraria o quanto as pessoas no exílio teriam se sentido afetadas pela guerra na Europa, ainda que estivessem “a salvo” e distantes das zonas de perigo.



Em suma, essa instância lírica, que observa e nomeia objetos inanimados no início do poema, em dado momento, sofre diretamente as ações desses objetos que se rebelam contra o ser humano a ponto do sujeito ser reduzido a objeto do olhar da natureza, do pássaro que ele próprio não é capaz de identificar. Existiria ainda mais um movimento importante na relação entre a natureza e o ser humano. O segmento “dann auch er” (“então, também ele”) do verso 27 pode se referir tanto ao pássaro como ao estrangeiro, em simultâneo, ele (pássaro e estrangeiro) “lauscht und lächelt” (v.28), espia e sorri. Os dois verbos justapostos dão continuidade ao retrato do pássaro, mas também podem ser relidos a partir do verso seguinte e final: “der fernhin verlorene Fremdling” (o perdido estrangeiro de longe). Este está registrado, agora sim, no caso nominativo e, por isso, habilitado a desempenhar a função de sujeito gramatical dos verbos anteriores. Desse modo, há dois referentes para o pronome pessoal “ele” na última estrofe do poema: o pássaro canta e (também) espia e sorri [*der namlose Vogel [...] singt/ [...] auch er [...] lauscht und lächelt*] ou (também) o estrangeiro espia e sorri [*auch er [...] lauscht und lächelt/ der fernhin verlorene Fremdling*]. Verifica-se aqui um traço de espelhamento entre pássaro e estrangeiro, animal e humano, familiar (da roça, pertencente ao ambiente rural descrito) e estrangeiro.

O verso mais conciso do poema condensa o drama do percurso de sentido do texto poético, em que a tensão entre a proximidade sonora e a distância entre os significados das ações que se realizam juntas. A primeira definição do verbo *lauschen*<sup>7</sup> é olhar pelo buraco da fechadura, espionar, mas também ouvir atentamente, apurar os ouvidos. A ação de “espionar” pressupõe desconfiança, uma observação à distância ou às escondidas, sem envolvimento direto na cena. Um pássaro que espia parece algo bastante insólito, assim como um pássaro que sorri. Nessa situação *infamiliar*,<sup>8</sup> a natureza se

7. “horchen, um heimlich, unbeobachtet über, zu erfahren. Beispiel[]: am Schlüsselloch, an der Tür (heimlich) lauschen”, Lauschen. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Disponível em: <<https://www.dwds.de/wb/lauschen>>. Acessado em: 26 out. 2020.
8. Faz-se referência aqui à palavra-conceito *unheimlich* usada por Sigmund Freud (2020) e traduzida como “infamiliar” por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Para se evitar grandes desvios do escopo definido para este artigo, a análise do aspecto *unheimlich/infamiliar* no poema de Paula Ludwig consiste em um trabalho a ser desenvolvido futuramente.

humaniza novamente e, mais uma vez, de forma ambígua, ameaçadora e bela. “Sorrir” seria um gesto de gentileza e prazer, de receptividade daquilo que provocou o sorriso (seja externo, alguém ou algo a quem se sorri, seja interno, uma disposição emocional como contentamento). No contexto do poema, o sorriso poderia ser provocado pelo canto que se ouve (no caso do estrangeiro, sorrir ao ouvir o pássaro) ou pelo que se vê (o pássaro sorri, ao espiar o estrangeiro; o estrangeiro sorri, ao ver o pássaro cantar e observar a natureza de dentro do ambiente seguro da casa). Contudo, levando-se em conta tais ambiguidades ao longo do poema, o jogo entre beleza e ameaça permitiria a leitura desse sorriso (no caso do pássaro) também como um gesto malicioso (quando esse observa o estrangeiro deslocado).

É preciso ainda lembrar que o motivo do pássaro teria ainda um sentido metapoético, sobretudo porque esse animal não emite um som qualquer, mas produz algo melódico como uma canção (*der Vogel [...] [singt] sein Lied*). Isso enseja outra identificação no poema, além da poeta exilada com o estrangeiro, entre o pássaro e a poeta.

### **Tensão entre palavras brasileiras e alemãs: imagens sonoras**

Pode-se pensar que o olhar do início do poema corresponde ao olhar do estrangeiro ao final do poema, pois os motivos (os animais em determinadas cenas ou relações com a voz do poema) são referidos pelos nomes em uma língua que difere do idioma predominante na composição. Os versos em alemão são interrompidos por palavras em língua portuguesa, que surgem como signos estranhos e inesperados ao leitor exclusivamente de língua alemã. Percebe-se neste poema que, além de identificar animais e plantas da terra estrangeira e aprender como se chamam nesta terra, o gesto da instância lírica seria o de traduzir seus nomes em sua própria língua (e para o leitor). Há uma sequência: primeiro o nome em língua estrangeira (portuguesa) e depois o nome em alemão, utilizando travessões para introduzir esses apostos dos substantivos (Daruga – *Zugstier*/boi de tração, Jararaca – *tödliche Schlange*/cobra mortífera, Urubu – *Geier*/abutre). A voz do poema estaria encenando a surpresa e o estranhamento com a palavra portuguesa, ao lançar os nomes brasileiros dos animais e da vegetação como sujeitos das orações, para depois informar respectivamente seus nomes e atributos em alemão. Esse

gesto remete a um jogo de aprendizagem da língua estrangeira, do encontro abrupto com o estranho e da aproximação que visa torná-lo familiar, situando-o na própria língua. O uso dos travessões é irregular, mas aparece tendencialmente de duas formas: antecedendo os nomes em alemão correlatos aos nomes em português, explicando-os, ou marcando a suspensão temporal ao final de versos, como ocorre nos versos 2, 4, 8, 13, 15, 22 e 24. Uma exceção a esses usos acontece no verso 27 “dann auch er – in der tiefen Stille des Hauses” (“então ele também – no profundo silêncio da casa”), aqui a cesura no interior do verso intensifica a dúvida a respeito de quem estaria no interior da casa, se o pássaro ou a figura que surgirá nos versos posteriores, porque ao longo do poema tem-se a impressão de que as descrições são todas no ambiente exterior, como cogitado, da roça.

Três são os pares principais nessa operação: Daruga/*Zugstier*, Jararaca/*Schlange*, Urubu/*Geier*. Os substantivos sozinhos em alemão parecem não dar conta da tradução, são incluídos adjetivos acompanhados de artigos definidos: *der dunkle Zugstier*, *die tödliche Schlange*, *der fett glänzende Geier*. As demais ocorrências: a flor Callas ou copo-de-leite e os bambus são casos que dispensaram explicações, provavelmente por serem vocábulos utilizados em alemão, os atributos de Callas evidenciam se tratar de um vegetal: *üppig*, *giftig*, *duftend* (exuberante, venenosa, perfumada), enquanto Bambus tem uma sonoridade semelhante nos dois idiomas.

Paula Ludwig, logo no primeiro verso, cria um estranhamento inclusive para o leitor brasileiro: o que ela quer dizer com “Daruga”? A palavra, que ressoa como se fosse portuguesa, existe em outros idiomas, mas possui acepções muito distantes do campo semântico da agricultura e pecuária. A dificuldade de encontrá-la no contexto da língua portuguesa e no contexto rural, leva-nos pensar que talvez a poeta pudesse ter transcrito uma palavra como ela a teria ouvido ou, então, seria “Daruga” o nome dado a determinado boi de uma fazenda que Ludwig tivesse visitado nos anos iniciais de seu exílio no Brasil. Importa que o efeito dessa palavra, tanto em alemão como em português, é o de encontro com um nome estranho, cujo sentido permanece distante, ainda que possa soar familiar ao leitor de língua portuguesa. Caso *Zugstier* fosse traduzido por “touro de tração”, seria reforçado o estranhamento, já traduzindo-se por “boi”, estaríamos privilegiando o movimento de aproximação no poema alemão:

ir da palavra estranha à palavra familiar; afinal, touro nos remeteria ao contexto exótico das touradas e não ao boi da roça (motivo este carregado de afetos na literatura de Manuel Bandeira e de Guimarães Rosa, por exemplo).

“Daruga” e “urubu”, “bambu” são palavras em que se nota a predominância da vogal /ú/ em posição tônica. Esta, no livro *O ser e o tempo da poesia* (2000), de Alfredo Bosi, é analisada como um som cuja articulação fonética estaria ligada à expressão das sensações de solidão, vazio, luto, como no exemplo dado com a palavra “tumba”:

é possível verificar uma intersecção constante de um fonema em posição tônica, /ú/, com uma certa área de significados: a escuridão, o fechamento, a angústia, a doença, a morte. [...] Estamos diante de um processo pelo qual se associam, no *corpo-que-fala*, dois movimentos: a) a sensação (e, às vezes, o sentimento) que o objeto é capaz de provocar; no caso, a escuridão e a angústia que a imagem de uma tumba produz, em geral, no ser humano; e b) a *sensação interna, que o mesmo sujeito experimenta* quando articula uma vogal fechada, velar e escura, principalmente quando em posição de força: túm/ba.” (BOSI, 2000, p.61, grifos meus).

É interessante pensar no “corpo-que-fala” uma língua, sobretudo quando, no caso de Ludwig, trata-se de um corpo formado e habituado a outro sistema fonológico e passa a experimentar sons e signos de outra língua. Mesmo havendo exceções e contrapartidas, essa relação entre o som e sensação corpórea na produção da palavra seria análoga à tensão entre forma e conteúdo observada nesse poema. Vemos no primeiro verso: “Geduldig stampft Daruga – der dunkle Zugstier” (há quatro ocorrências da vogal /u/ em posição tônica e uma delas, inclusive, formando a palavra “*dunkel*”, “escuro”). Na tradução deste verso não foi possível valorizar este som, mas em outros versos no interior do poema, encontrei uma abertura para a recuperação desta sonoridade na tradução de “Stumme Tiere kreuzen seinen Weg/ wechselnd in der Wildnis monotones Schicksal” (v.16 e 17) como “bichos mudos cruzam seu caminho/ mudando na mata o monótono destino”. Vale notar que *stumme* e “mudo” têm a mesma vogal tônica /ú/, cuja articulação arredondada dos lábios se dá num movimento de estreitamento, e também apresentam, respectivamente, fonemas de um mesmo par consonantal, as plosivas alveolares /t/ ou /d/, com a diferença de a primeira ser desvozeada

(surda) e a segunda, vozeada (sonora). Além disso, as duas palavras relativas à mudez têm muito próxima à vogal fechada /ú/ uma consoante nasal em que os lábios se fecham completamente /m/, reforçando também na experiência corporal da articulação dos sons a ideia de emudecimento ou murmúrio pouco audível.

Os sons das palavras em língua portuguesa parecem se espalhar pelos versos em que elas estão inseridas, como se reverberassem no contexto da sentença em língua alemã. Exemplos disso encontram-se nas primeiras estrofes do poema. No primeiro verso (mencionado logo acima), as plosivas velares /g/ e /k/ se impõem como os passos pesados do boi que arrasta o rastelo sobre a terra. Os sons vocálicos são obstruídos por esses sons, sobretudo pela consoante vozeada /g/ que se mostra abundante ao longo do texto (com atenção especial nos versos 1, 9, 20, 21, 22), criando-se uma atmosfera sonora de quase sufocação, algo como se alguém engasgasse, ou de tentativa frustrada de pronúncia dos sons vocálicos. Na segunda estrofe, o som da fricativa pós-alveolar vozeada /ʒ/ de “jararaca”, inexistente em língua alemã, se deixa cercar por seu par desvozeado /ʃ/ em *Schreck* e *schrecken*, inclusive pode-se considerar a combinação dessas consoantes fricativas com a consoante vibrante alveolar do nome da cobra brasileira e com a vibrante uvular /ʁ/ nas palavras alemãs para susto ou pavor.

Nos versos alemães “Wohltätig wecken aus schweren Träumen” (v.5), “Stumme Tiere kreuzen seinen Weg/ wechselnd in der Wildnis monotones Schicksal” (v.16, 17) e “Urwald wuchert über wehrlose Schwelle” (v.18) encontramos a recorrência da fricativa labiodental vozeada /v/ que faz par com a consoante desvozeada /f/ também recorrente ao longo do poema, mas que culmina no último verso “der fernhin verlorene Fremdling” (v.29). A sensação provocada por essas consoantes, que forçam a passagem estreita do ar, produzem um som que pode ser associado ao ruído do vento ou a uma fresta num ambiente não completamente fechado. Se nos permitirmos considerar a concentração de fricativas desvozeadas /f/ no último verso, que retrata o forasteiro, esses sons que antes eram vozeados passam a carecer de fonação, de vibração da laringe, distanciando, soprando para longe, expulsando os sons da boca de quem os articula.

Os aspectos fonéticos apontados aqui foram observados a partir da sua repetição e dos possíveis sentidos que a articulação dos sons

pode desdobrar (performar?) em termos de experiência do falante. Especialmente, nesse poema, que tem um forte apelo para a experiência do contato com uma língua estrangeira, o estranhamento da própria língua e a “contaminação” entre as línguas materna e estrangeira se tornam uma chave possível de leitura. O próprio crítico citado anteriormente sugere a abertura de significações possíveis dos sons e a abertura para as significações de sons naturalizados, sendo que aqui os vemos desnaturalizados pelo contraste, pela fricção destes com os sons da língua estrangeira – seja ela o alemão ou o português.

Mesmo quando um signo linguístico nos parece mais colado à coisa (o que acontece, tantas vezes, na fala poética), o que se dá é uma operação expressiva organizada em resposta à experiência vivida e, o quanto possível, análoga a um ou mais perfis dessa experiência. Nessa operação o som já é um mediador entre a vontade-de-significar e o mundo a ser significado (BOSI, 2000, p.62)

O gesto tradutório da instância lírica neste poema parece, em um primeiro momento, forçar o descolamento (pensando na proposição de Bosi) do signo linguístico em relação à coisa designada por ele e, em um segundo momento, considerando-se o espraiamento desses sons para os versos, uma tentativa de apreensão dos signos linguísticos pela via do significante de outras palavras, da associação entre sons não só de diferentes palavras em uma mesma língua como entre palavras de diferentes línguas.

### **Imagens de des/re/construção**

Um traço da escrita no exílio, como Marcia Sá Cavalcante Schuback (2011, p. 9) propõe, seria a perspectiva “do longe” e da “vida-entre”. No jogo entre as línguas, a diferença entre os gêneros gramaticais das palavras alemãs e portuguesas, por exemplo, costuma ser especialmente desafiadora no contexto de aprendizagem do idioma como língua estrangeira. Esse aspecto não está ausente em “Brasil 1943”. Na sua composição, a poeta austríaca incorpora substantivos do português enquanto sua língua estrangeira, e ela omite os artigos das palavras brasileiras: não há indícios do gênero gramatical de “Daruga”

(à exceção de “sein Leid”, mas que poderia referir-se a “der dunkle Zugstier”), “Jararaca” ou “Urubu”. Ainda que não seja possível interpretar o motivo das elipses dos artigos, estes teriam propiciado uma melhor acomodação das palavras do português na sentença de língua alemã: “Geduldig stampft [?] Daruga”, “Nicht mehr schreckt [?] Jararaca”, “gesättigt im kahlen Gezweig hockt [?] Urubu”. Por isso também, a sensação é de um aparecimento brusco dessa língua outra, no texto poético. Seria válido, então, atentarmos para mais um detalhe nesta operação: integrada (mas nem tanto) à sentença em alemão, a palavra portuguesa desempenha a função de sujeito, sem nunca ocupar a primeira posição na frase. Ela aparece apenas depois de advérbios e do verbo, logo antes da tradução fornecida como aposto explicativo da do signo desconhecido. Observa-se essa operação no texto de Ludwig como um gesto tradutório da instância lírica, um glossário poético de uma voz estrangeira que identifica e memoriza elementos do ambiente desconhecido, para torná-lo conhecido.

As formulações não obedecem necessariamente à ordem direta do discurso: sujeito – verbo – predicado, bem como a hierarquia com relação aos elementos do predicado. Nos versos 5 e 6 do poema, por exemplo, lê-se: “Wohltätig wecken aus schweren Träumen/ grelle Gewitter den dumpf versunkenen Schläfer” (“Benfazejas despertam de sonhos pesados/ tempestades estridentes o imerso no surdo sono”) que, em ordem direta, estaria assim disposta: “grelle Gewitter wecken wohltätig aus schweren Träumen den dumpf versunkenen Schläfer” (“Benfazejas tempestades estridentes despertam o imerso no surdo sono de sonhos pesados”). Em algumas frases, os advérbios estão deslocados, ou em primeira posição na frase ou entre os artigos e adjetivos na condição de complementos nominais que se espalham pela sentença, cercando os verbos. Também chama a atenção a carga semântica positiva desses advérbios que abrem as sentenças, criando-se uma certa expectativa a ser frustrada: *geduldig* (paciente/mente) no verso 1, *wohltätig* (benevolente e benéfica/mente) no verso 5, *üppig* (exuberante) no verso 20, para depois enxergarmos o restante das cenas: o sofrimento do boi, o pavor e a ameaça de morte pela jararaca, o veneno da planta. Com a condensação e a contraposição dos atributos de modo sinestésico, são criados quadros como que por sobreposição paulatina desses elementos, de modo que o leitor é convidado a imaginar-se no ambiente do poema, observando, ouvindo, sentindo o aroma evocado nas cenas descritas.

O poema propõe ao leitor que ele também sinta o ambiente antes que constitua a imagem do motivo lírico, preenchendo aos poucos o cenário com o objeto a ser introduzido em vez de apresentá-lo de forma estanque. Esse efeito teria a ver com uma forma de recriação poética da circunstância do estrangeiro que caminha desorientado pela mata, tentando captar as sensações do exterior, ao passo que vai compreendendo e traduzindo aquilo que vê para si mesmo. O percurso não linear diz respeito também ao movimento da memória, à imbricação das experiências de diferentes tempos e lugares que, mesmo tentando organizá-las pelo discurso, entrecortam o presente de modo abrupto. Isso fica explícito no verso “*Bambus sticht mich mit spitzen Bajonetten*” (Bambus me espetam com baionetas bicudas) (v. 23), em que mesmo o sujeito lírico, banido (*Verbannte*) e distante de seu lugar familiar, vivencia no lugar estrangeiro (bambuzal) algo que o remete ao cenário da guerra (baionetas). A potência desse verso é notável por três razões: a sonoridade semelhante dos pares de palavras, a forma comprida e pontiaguda compartilhada pelos objetos a que as palavras se referem, o tempo presente *sticht* (fere) que une o sujeito deslocado em terra estrangeira ao contexto simultâneo daquele momento histórico em outro continente. Neste verso exclusivamente, surge o pronome oblíquo em primeira pessoa (*mich*), introduzindo um eu-lírico na cena poética. Aqui, o “ele”, o estrangeiro caminhante caracterizado sempre na terceira pessoa (observador, paciente, banido), sujeito/objeto do poema, passaria a corresponder a um “eu”. A estranheza da vegetação, dos animais e do clima úmido da floresta tropical, assim como a estranheza do sujeito lírico não identificado, encontram agora algum traço de familiaridade com a voz que diz – não eu, mas – *mich*.

Ao final do poema “Brasil 1943”, acontece uma aproximação, como sugerimos anteriormente, entre o pássaro anônimo daquele lugar e o estranho anônimo vindo de longe. A ambiguidade faz despontar uma dúvida: quem é o “ele” que está no interior da casa? O pássaro? Numa gaiola? O estrangeiro, também preso ou protegido dos perigos do exterior? O pássaro poderia observar o estranho que se aproxima depois dessa caminhada pela noite, o estranho poderia observar o pássaro lá fora cantando, desde o interior silencioso da casa. De todo modo, no último verso, encontramos um sujeito deslocado que parece solto, em um único verso nominal, sem estar claramente vinculado a nenhuma outra sentença; ainda que esteja



próximo ao pássaro por participar da mesma estrofe. Ele está relativamente próximo ao pássaro inclusive pelo fato de não ser nomeado. Avançando-se um pouco mais na interpretação, se o pássaro canta e com ele o estrangeiro se identifica, ouvindo-o ou observando-o e sorrindo, o poema em si corresponderia à canção do estrangeiro diante da natureza desconhecida e ameaçadora e, do mesmo modo, esse pássaro à espregueira faz parte dessa canção e canta a sua própria, como em uma construção em abismo (*mise en abyme*).

### **Reflexões entre dentro e fora**

Considerando-se essa sobreposição de imagens ou jogo de espelhamentos, haveria ainda mais um passo aproximativo, não apenas entre dentro e fora da casa, canto e poema, mas também entre dentro e fora do poema: o pássaro – animal comumente associado aos poetas por seu canto – apresentando uma relação com o estrangeiro que, por sua vez, tem relação com a voz lírica do poema – também remete à autora que se encontrava anônima na região interiorana do sudeste brasileiro, enquanto a guerra acontecia nos países europeus, onde cresceu e viveu metade de sua vida, a saber Áustria e Alemanha. Desse modo, uma proposta de leitura da trajetória e da construção deste poema seria a de que o exterior e o interior estão em relação dinâmica e espiral (não só o exterior e o interior figurados no poema, mas o exterior e o interior da composição lírica – o mundo exterior e o mundo criado no poema). Pode-se formular, a partir desse poema, que cenário e os diferentes elementos deste cenário podem compartilhar características, irmanando-se, aparentando-se uns aos outros justamente na sua estranheza, na sua ambiguidade.

Seria impossível não pensar na obra *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), em que Julia Kristeva, filósofa, psicanalista e crítica literária búlgara radicada na França, evidencia haver em cada um de nós algo de estrangeiro. Na expressão poética de uma estrangeira, forçada a exilar-se, Paula Ludwig assumiu o traço da diferença como algo constitutivo da experiência subjetiva em “Brasil 1943”, manifestando o medo, a evanescência da memória, o anonimato e também a beleza que há no olhar que parte de uma desnaturalização do entorno e do próprio sujeito. Este se lança em um percurso de des/aprendizado da língua e da visão de mundo da primeira língua e

reaprendizagem de um novo mundo, amalgamando língua estrangeira e materna, de modo que a própria língua materna seja estranhada e contaminada com as novas sensações e experiências com e na língua estrangeira. Tensões que, na contemporaneidade, outras poetisas estrangeiras, como Ann Cotten (1982-) e Yoko Tawada (1960-), configuram e discutem em suas obras em língua alemã.

Encontramos neste poema a tradução como um exercício que nada tem de simples transposição, mas consistindo, ao contrário, em um processo de apre(e)ndizado, de reconexão com a língua materna, no sentido de recuperar, abordar de forma oblíqua as experiências passadas, traumáticas, que retornam ou se impõem no presente. Nas palavras estrangeiras, nos motivos da fauna e da flora (caros à poeta Paula Ludwig que serão investigados na minha tese e em outras oportunidades) culminam vivências a serem estranhadas e a serem revistas, reconhecidas. Encontramos nessa composição da poeta e pintora austríaca exilada no Brasil uma experiência de descentramento do vocabulário, dos sentimentos e de si própria dentro de um contexto social maior, que reflete a conjuntura política daquele momento histórico, e também íntimo, de autorreflexão.

Conclui-se esta análise e reflexões sobre o poema “Brasil 1943” com um trecho do ensaio “A língua do começo”, de Márcia Schuback (2011, p.101), com que se pode pensar a expressão poética (e suas reverberações subjetivas, culturais e estéticas) na sua relação estruturante e pulsante entre línguas e a condição do exílio:

A língua do entre vibrante na lírica contemporânea [e aqui cabe também à lírica do século XX] tornou-se, de certo modo, a língua materna dos expatriados, dos banidos da superficialidade desse mundo, dos exilados e estranhados, esses aprendizes do desaprender, capazes de serem na incerteza e no mistério [...].

## Referências

BECHTER, Claudio. *Die Lyrik Paula Ludwigs in Kunst- und Literaturzeitschriften: Texte, Kontexte und Relationen*. Institut für Germanistik; Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. Innsbruck: Innsbruck Universität, 2019.

- BECHTER, Claudio; Paula Ludwig. Aus dem Leben einer (fast) Vergessen. *Feldkirch Aktuell*, v. 4, 2018. p.59-61.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. 1.ed. 2.reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura*. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Trad. Karola Zimber. São Paulo, Edusp, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAUSCHEN. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Disponível em: <<https://www.dwds.de/wb/lauschen>>. Acessado em: 26 out. 2020.
- LUDWIG, Paula. *Buch des Lebens*. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1990.
- LUDWIG, Paula. *Gedichte*. München: Langewiesche-Brandt, 1986.
- MUÇOUÇAH, Fernando Juabre. *Indução floral do copo de leite colorido (Zantedeschia sp) com ácido giberélico (GA 3) aplicado via irrigação foliar e imersão, nas condições de Botucatu/SP*. Tese. Faculdade de Ciências Agrônômicas da UNESP, 2002.
- ORANGE (*Citrus sinensis* [L.] Osbeck). Disponível em: <[http://gernot-katzers-spice-pages.com/engl/Citr\\_sin.html?spicenames=pt#e-tym](http://gernot-katzers-spice-pages.com/engl/Citr_sin.html?spicenames=pt#e-tym)>. Acessado em: 26 out. 2020.
- QUANDT, Christiane. Paula Ludwig: “Aus Berlin emigriert 1933! 13 Jahre Brasilien; 1953 Heimkehr – fatal!” *Pandaemonium Germanicum*, v. 19, n. 28, p. 20, 2016. DOI: 10.11606/1982-8837192820.
- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *Olho a olho: ensaios de longe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

## Migração e tradução em *In Other Words* de Jhumpa Lahiri: escrevendo em uma língua emprestada

Andréa Moraes da Costa (UNIR)<sup>1</sup>

### Primeiras palavras

Migração e tradução evocam sentidos próximos, uma vez que ambos os termos estão intimamente ligados à ideia de viagens entre mundos estabelecidas por meio das ações de migrar e traduzir. Enquanto o primeiro se ocupa do fluxo (viagem) humano realizado entre culturas, o segundo, por sua vez, atende ao fluxo (viagem) textual – seja ele verbal ou não verbal. E nesse fluxo, estabelecido por tais ações, se caracterizam como inevitáveis cenários marcados por fronteiras como as de ordem geográfica ou linguística/cultural atreladas respectivamente à migração e à tradução. Diante disso, dentre outras possibilidades, é possível direcionar o pensamento em direção à tradução enquanto prática migratória que movimenta significados de um contexto significativo ao outro e à tradução como ação praticada por migrantes em suas narrativas de vida (KARPINSKI, 2012) ou, ainda, à escolha pela não tradução por parte de autores migrantes.

Com base nisso, reunindo as duas temáticas, migração e tradução, este artigo apresenta uma análise da obra *In Altre parole* (2015), de Nilanjana Sudeshna Lahiri – conhecida por Jhumpa Lahiri – a partir de sua tradução para a língua inglesa, isto é, da obra *In Other Words* (2016). Assim, a discussão proposta aqui considera, sobretudo: a) a decisão de Lahiri, sendo uma escritora nascida em Londres, filha de indianos e naturalizada norte-americana, de escrever diretamente a obra objeto deste estudo em língua italiana; b) o fato dessa autora optar pela não autotradução de *In Altre parole* para a língua inglesa e c) a ideia de “língua emprestada”, amparada pelos estudos de Eva C. Karpinski (2012).

1. Doutora em Teoria da Literatura (UNESP), é docente do Departamento de Línguas Estrangeiras e do Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, na Área de Estudos Literários (PPGMEL) da Universidade Federal de Rondônia – UNIR e Líder do Grupo de Estudos da Tradução da Amazônia – GETRA, credenciado pelo CNPq.

Face a tais considerações, este estudo objetiva apontar, por meio de *In Other Words*, possíveis implicações culturais deflagradas a partir da escrita de imigrantes, como Jhumpa Lahiri, em uma “língua emprestada”. Então, esta discussão está organizada de modo a apresentar, primeiramente, um breve panorama das produções dessa autora, as quais enfocam, com frequência, as complexidades das relações humanas decorrentes de intercâmbios culturais, assim como de processos migratórios. Na sequência, em busca de atingir o objetivo proposto, é apresentada uma reflexão acerca dos ensaios presentes em *In Other Words*, os quais evocam, de maneira especial, as novas experiências culturais da autora em terra italiana, seus relatos sobre sua escrita em italiano – uma “língua emprestada” – e, ainda, os desafios enfrentados por Lahiri ao escrever nesse idioma.

### **Lahiri: uma breve retrospectiva literária**

Domenico Starnone (1943), escritor, jornalista e roteirista italiano, ao prefaciar a tradução brasileira da obra *Interpreter of Maladies*<sup>2</sup> (1999), de Lahiri, sublinha que “contos não nascem necessariamente para serem reunidos, cada um poderia ter uma vida solitária e autossuficiente” (LAHIRI, 2019a, p. 8). A existência dos primeiros contos da escritora anglo-bengali não se manteve solitária. Após a publicação isolada de nove contos em diferentes revistas, tais como *Harvard Review* e *The New Yorker*, Lahiri os reuniu em *Interpreter of Maladies* (1999), sua primeira obra publicada.

Essa obra apresenta histórias de sentimentos que se deparam com barreiras culturais, tradições indianas, imigração, relações familiares, dentre outras, e são ambientadas nos Estados Unidos e na Índia. No ano seguinte à sua publicação, a seleção de contos conquistou importantes prêmios literários dos Estados Unidos, como o Prêmio *Pulitzer* (2000) e o Prêmio *PEN / Hemingway* (2000).

O romance *The Namesake*<sup>3</sup> (2003) é a segunda obra lançada pela escritora. Novamente, no enredo, podemos perceber a temática da imigração, desencadeando questões de identidade, a partir de um grupo familiar de protagonistas que saem da Índia para viver nos

2. *Intérprete de males* (LAHIRI, 2019a).

3. *O Xará*. (LAHIRI, 2017b)

Estados Unidos. Três anos depois de sua publicação, *The Namesake* ganhou as telas do cinema em uma produção norte-americana, sob a direção de Mira Nair. Em 2008, Lahiri publicou outra obra, *Unaccustomed Earth*<sup>4</sup>. Trata-se de uma reunião de oito contos, que trazem, mais uma vez, referências à imigração ao centro de suas narrativas.

Após um intervalo de cinco anos, a autora lançou o romance *The Lowland*<sup>5</sup> (2013), tendo como protagonistas dois irmãos nascidos em Bengala, Udayan e Subhash Mitra, cujos caminhos se delineiam de maneiras distintas ao longo da narrativa, em um fluxo entre os Estados Unidos e a Índia. *The Lowland* expõe o encontro cultural entre indianos e nativos de língua inglesa, evidenciando o processo histórico que constituiu a Índia.

Em 2015, a escritora foi agraciada com o mais relevante reconhecimento dos Estados Unidos a artistas, a Medalha Nacional de Humanidades, referente ao ano de 2014, recebida diretamente das mãos de Barack Obama. Foi também em 2015 que *In Altre Parole* foi publicada, reunindo uma série de ensaios que fazem referência, sobretudo, aos desafios de Lahiri como aprendiz de italiano. É com essa obra que Lahiri estreia como escritora em língua italiana, língua com a qual ela tem um forte relacionamento cultural e emocional. E, como objeto deste estudo, *In Altre Parole* receberá maior atenção na próxima seção.

Ainda em 2015, Lahiri proferiu uma palestra no *Festival degli Scrittori*, na Itália, a qual foi publicada na sequência, em inglês e italiano, intitulada *The Clothing of Books*<sup>6</sup> (2016). Na obra, sem tradução no Brasil, a autora alude a capas de livros, relacionando-as à arte, pois expressa que “Encapar um livro, sem nenhuma dúvida, é uma arte”<sup>7</sup> (LAHIRI, 2016, p. 25, tradução minha). Nas setenta e quatro páginas da obra dedicadas a essa temática, é possível conferir comparações entre texto e imagem, entre autor e designer, reflexões sobre o propósito de uniformes, dentre outras suscitadas a partir de capas de livros.

*Dove mi trovo*<sup>8</sup> (2018), seu primeiro romance na língua italiana,

4. *Terra descansada*. (LAHIRI, 2009)

5. *Aguapés*. (LAHIRI, 2014)

6. *A roupa dos livros* (Tradução nossa).

7. “Dressing a book is an art, there’s no doubt”. (LAHIRI, 2016, p. 25)

8. *Onde me encontro* (Tradução nossa).

relata a história de uma mulher solteira, na faixa dos quarenta anos, que reluta em criar laços com o lugar onde reside e que a encanta. Nessa narrativa, Lahiri registra diversos acontecimentos da vida cotidiana da protagonista, suas experiências e interações com as pessoas que ela conhece. E “o que mais impressiona na redação desse romance é a capacidade, requintadamente poética, de observar o cotidiano, seja ele composto por pessoas, animais ou coisas”<sup>9</sup> (VESCONVI, 2018, p. 366, tradução minha).

*The Penguin Book of Italian Short Stories*<sup>10</sup> (2019b) também leva a assinatura da escritora. Nessa obra, Lahiri organiza e edita uma coleção, em língua inglesa, de quarenta contos de destacados autores italianos, dentre os quais, mais da metade foram traduzidos para o inglês pela primeira vez. O livro, sem tradução no Brasil, apresenta reescrituras de textos canônicos, reunidos com as primeiras traduções de textos literários menos conhecidos. Constam nessa coleção, nomes como Luigi Pirandello, Italo Calvino, Dino Buzzati, Giovanni Verga, Alberto Moravia, Alba de Céspedes e Anna Maria Ortese, para citar alguns.

As publicações de Lahiri não se esgotam aqui e é importante observar que essa escritora tem suas obras traduzidas para vários idiomas, além do italiano. Esse é o caso da obra *In Altre Parole*, que foi traduzida para línguas como espanhol, francês, alemão e inglês. No entanto, a referida obra ainda não se encontra traduzida no Brasil, razão pela qual optamos por investigar os aspectos mencionados anteriormente, a partir de *In Other Words* (2017a), sua publicação em língua inglesa.

### ***In Other Words*: escrevendo em uma língua emprestada**

Após uma significativa e reconhecida produção literária escrita em língua inglesa, Lahiri lança *In Other Words*, sua primeira publicação em italiano, em que a autora reúne dezessete ensaios escritos em Roma posteriormente à sua mudança para essa cidade. Trata-se de

9. “Ciò che più colpisce della scrittura di questo romanzo è la capacità, squisitamente poetica appunto, di osservare il quotidiano, sia esso fatto di persone, animali o di cose”. (VESCONVI, 2018, p. 366)
10. *O Penguin Book de contos italianos* (Tradução nossa).

registros que abordam, sobretudo, temáticas relacionadas ao seu movimento migratório para Itália, ocorrido em 2011. Esses registros incluem também alguns desdobramentos ocorridos a partir desse movimento, como mencionamos anteriormente e que pretendemos explorar nesta seção. Dentre tais desdobramentos, interessa-nos, de modo especial, o contato de Lahiri com a cultura e a língua italiana e os desafios, decorrentes de sua relação com essa língua.

Migrar para Roma, cidade pela qual a autora sente grande afinidade e fascínio desde a sua infância, foi um processo de sua livre escolha. Lahiri (2017a, p. 35) relata que, em 2003, quando esteve lá pela primeira vez, teve certeza de que estava destinada a viver nessa cidade, e como uma das atitudes para preparar-se para isso, seis meses antes de sua partida dos Estados Unidos para Itália, tomou a iniciativa de interromper suas leituras em língua inglesa, propondo-se, assim, a realizá-las apenas em língua italiana. É claro que abandonar, mesmo que intencionalmente, seu principal idioma resultou em algumas implicações para Lahiri, conforme ela descreve em “The Renunciation”<sup>11</sup>, um de seus ensaios. Vejamos:

Parece certo, desligar-me da minha língua principal. Eu considero uma renúncia oficial. Estou prestes a me tornar uma peregrina linguística para Roma. Acho que devo abandonar algo familiar, essencial. De repente, nenhum dos meus livros é útil mais. Eles parecem objetos comuns. A âncora da minha vida criativa desaparece, as estrelas que me guiavam desaparecem. Vejo diante de mim uma nova sala vazia. Sempre que posso, em meu estudo, no metrô, na cama antes de dormir, mergulho no italiano. Eu entro em outra terra, inexplorada, escura. Já me sinto em outro lugar. Lendo, sinto-me uma convidada, feliz, mas desorientada. Lendo, não me sinto mais em casa<sup>12</sup>. (LAHIRI, 2017a, p. 35-37, tradução nossa)

11. “A renúncia” (Tradução nossa).

12. “It seems right, to detach myself from my principal language. I consider it an official renunciation. I’m about to become a linguistic pilgrim to Rome. I believe I have to leave behind something familiar, essential. Suddenly none of my books are useful anymore. They seem like ordinary objects. The anchor of my creative life disappears, the stars that guided me recede. I see before me a new room, empty. Wherever I can, in my study, on the subway, in bed before going to sleep, I immerse myself in Italian. I enter another land, unexplored, murky. I already feel elsewhere. Reading, I feel like a guest, happy but disoriented. Reading, I no longer feel at home” (LAHIRI, 2016, p. 35-37).



A escolha por essa ação linguística, a adoção do italiano, expõe a autora, no mínimo, a duas situações conflitantes, como podemos perceber por meio de suas palavras, ou seja, a ausência de criatividade e o afastamento cultural. Sua criatividade, balizada pela sua apropriação da língua inglesa, é afetada mediante seu distanciamento desse idioma e à sua aproximação do italiano. O afastamento cultural, por sua vez, parece lhe impor uma espécie de exílio, o que pode ser ratificado em seu ensaio “Exile” (LAHIRI, 2017a, p. 19-25). Nesse ensaio, a autora menciona que sua relação com o italiano ocorre em meio ao exílio, mediante um estado de separação, algo que faz parte de sua vida, pois isso já é provocado a partir de uma das línguas de seu convívio, o bengali, língua de sua mãe, pois é uma língua estrangeira nos Estados Unidos (LAHIRI, 2017a, p. 19), onde seus pais vivem.

Pressupostos que orientam a definição de exílio, comumente, apontam para uma relação direta entre o distanciamento não voluntário da terra natal – um ato decorrente de expulsão – e a impossibilidade de retorno a ela. Portanto, nesse contexto, exílio não implicaria em um movimento que compreende escolhas, tendo suas origens, segundo Edward W. Said (2003, p. 54), “na velha prática do banimento”. Contudo, o distanciamento da terra de origem pode ser provocado também por uma decisão voluntária, o que nos conduz a outros termos, como expatriado e emigrado, embora, assim como exilado, aludem também a distanciamento de casa.

Said (2003, p. 54) compreende que o termo expatriado se refere àquelas pessoas que “moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais”, citando Ernest Hemingway e Francis Scott Key Fitzgerald como exemplo dessas pessoas, uma vez que seus deslocamentos para a França não foram realizados sob imposições. No que diz respeito a emigrado, o teórico dispõe que “do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país”, destacando que “os emigrados gozam de uma situação ambígua”, mas que “há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar (SAID, 2003, p. 54).

Nesse viés, talvez ao trazer à tona a ideia de exílio, Lahiri – não se encontrando na condição de banida de sua terra natal – esteja fortemente atingida pelos reflexos causados pelo seu afastamento cultural de suas raízes. São reflexos que parecem lhe provocar sensações muito próximas àquelas sentidas por pessoas expulsas de

seus países de origem, as quais são expostas ao desconforto de sentirem-se estrangeiras. Normalmente, essas pessoas vivem em frequente estado de solidão, de separação cultural, enfim, elas vivem experiências típicas do exílio, e suas realizações passam a ser “permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, p. 46).

Assim, refletindo, em particular, acerca das realizações de Lahiri no campo literário, é visível que suas escritas são “minadas” por tais perdas. Na maioria de suas obras, a escritora conta com personagens ficcionais para trazer ao debate essas perdas como um dos efeitos que circundam as experiências de ser estrangeiro. A título de ilustração, em *The Namesake* (2003), temos Gogol, o personagem deslocado, assim como a autora, dividido geográfica e culturalmente entre Estados Unidos e Índia. Filho de uma família de origem indiana, ele não se reconhece em nenhuma cultura, sentindo inclusive a perda de seu próprio nome de origem bengali, Nikhil, dando lugar a Gogol, um nome com o qual ele não se identifica.

Entretanto, em *In Other Words*, nessa perspectiva, o debate surge como depoimentos autobiográficos, interligados à questão linguística e ao seu próprio fazer literário. Esse conjunto de ensaios, portanto, ao concentrar relatos reais deflagrados pelo exílio, estimula o repensar sobre diferentes deslocamentos migratórios, suas razões e suas implicações, como os conflitos mediante confrontos culturais.

Como afirma Said (2005, p. 55), fazendo referência à deportação nos tempos pré-modernos, “o exílio é um dos destinos mais tristes”. Para esse teórico, a deportação representava um castigo, visto que “significava não apenas anos de vida errante e desnordeada longe da família e dos lugares conhecidos”, mas também “uma espécie de pária permanente, alguém que nunca se sentia em casa, sempre em conflito com o ambiente que o cercava, inconsolável em relação ao passado, amargo perante o presente e o futuro” (SAID, 2005, p. 55).

Por certo que na discussão em questão, não estamos tratando de um caso de deportação, no entanto, isso não exclui a possibilidade do sentimento de exílio da autora, suscitado pela sensação de não pertencimento à cultura italiana, à época de sua decisão de distanciar-se do inglês. Essa sensação ganhou maior relevo a partir da materialização desse distanciamento ocorrida após sua migração para a Itália, pois, para Lahiri (2017a, p. 19, tradução nossa), “quando

você vive em um país onde sua língua é considerada estrangeira, você pode sentir-se em um sentido contínuo de afastamento. [...] falta qualquer correspondência com o ambiente”<sup>13</sup>.

Experiências como essas são recorrentes na vida da autora, pois sendo filha de pais indianos, tendo nascido em Londres e crescido nos Estados Unidos, desde cedo teve fomentada essa falta de correspondência com seu entorno. Sobre isso, Lahiri (2017a, p. 111) revela que durante sua infância, nos Estados Unidos, tentou falar bengali perfeitamente, sem sotaque estrangeiro, para satisfazer seus pais e, principalmente, para sentir-se completamente filha deles, mas conta que isso foi impossível. Seu dilema linguístico estava posto, uma vez que também desejava “ser considerada americana, apesar de falar inglês perfeitamente, isso também era impossível”, o que desencadeou ansiedade na autora, devido ao seu “sentimento de inadequação, de ser uma decepção”<sup>14</sup> (LAHIRI, 2017a, p. 111-113, tradução nossa).

Diante da tentativa frustrada da escritora em comunicar-se em bengali sem interferência de um sotaque estrangeiro, é plausível conjecturar que haja também uma disjunção, um distanciamento entre Lahiri e a própria cultura indiana. Para além disso, verificamos ainda sua necessidade de aceitação, mediada pela linguagem, no interior de sua própria família. Logo, de muitas maneiras, segundo a autora, como ela não domina a leitura ou a escrita ou fala em bengali, essa língua é para ela igualmente uma língua estrangeira (LAHIRI, 2017a, p. 21).

No que se refere ao italiano, o exílio apresentou-se de um modo distinto do que ocorre com o bengali, porque sua relação com a língua italiana se deu primeiramente em um contexto de distanciamento. Nesse sentido, Lahiri (2017a, p. 21, tradução nossa), referindo-se ao período anterior à sua migração para Itália, questiona-se: “Como é possível sentir-me exilada de uma língua que não é minha?

13. “When you live in a country where your own language is considered foreign, you can feel a continuous sense of estrangement. [...] lacking any correspondence to the environment” (LAHIRI, 2017a, p. 19).
14. “I wanted to be considered an American, yet, despite the fact that I speak English perfectly, that was impossible, too. [...] The anxiety I felt, and still feel, comes from a sense of inadequacy, of being a disappointment” (LAHIRI, 2017a, p. 111-113).

Que eu não conheço? Talvez por eu ser uma escritora que não pertença a nenhuma língua”<sup>15</sup>.

Cabe salientarmos que, em um aspecto mais amplo, esses fatos abordados pela autora estão intimamente relacionados a questões identitárias, pois recordemo-nos que em jogo há uma tríade cultural que envolve a identidade de Lahiri, isto é, a cultura indiana (associada à sua família), a inglesa (relacionada ao seu nascimento) e a americana (a qual ela foi exposta desde a sua infância à sua vida adulta). Lahiri (2017a, p. 111), ciente disso, aponta que devido à sua identidade dividida considera-se uma pessoa incompleta, cogitando que a possível razão para essa percepção de incompletude esteja atrelada ao fator linguístico, já que ela não possui uma língua para se identificar.

Nesse seguimento, não configuraria exagero pensarmos que, na busca de Lahiri pela apropriação da língua italiana, esteja envolvido algo além de seu fascínio por essa língua. Talvez seu empenho nessa direção tenha relação com a busca por um modo de sentir-se completa, pelo pertencimento a algum lugar, alguma cultura, em suma, por uma identidade que lhe dê o conforto de não se sentir dividida. É preciso ainda observarmos que o aprendizado do italiano, metaforizado pela escritora como a “travessia de um pequeno lago” (LAHIRI, 2017a, p. 3), em certa medida, conferiu uma nova identidade literária aos escritos da autora, com destaque para aqueles realizados nesse idioma.

Parece propenso e inevitável que os novos recursos linguísticos, ao serem absorvidos por seus aprendizes, sejam incorporados em seu emprego na prática. Em outras palavras, uma vez que Lahiri tenha se proposto a empenhar-se na produção literária em italiano, conforme o fez a partir de seus ensaios em tela, ou por meio de seu romance *Dove mi trovo* (2018), é natural que essa produção venha acompanhada não só de traços linguísticos e culturais do idioma em questão, mas também de um novo olhar acerca do mundo. Sob esse prisma, a autora declara que sempre teve “vontade de aprender novos idiomas, mas aprender italiano teve um impacto radical, definitivo”, mudou sua maneira de viver, pensar, ler e escrever, pois

15. “How is it possible to feel exiled from a language that isn’t mine? That I don’t know? Maybe because I’m a writer who doesn’t belong completely to any language” (LAHIRI, 2017a, p. 21).

entende que “aprender uma nova linguagem fornece distância da própria cultura e de seu ponto de vista e, assim, uma nova perspectiva” passa a existir (LAHIRI, *apud* GRABUSKA, 2020, p. 7).

Para adentrarmos nesse cenário, denominaremos o italiano, empregado pela autora nas produções citadas, como “língua emprestada”, expressão empregada pela canadense Eva C. Karpinski, em *Borrowed Tongues: Life Writing, Migration, and Translation*<sup>16</sup> (2012). Nessa obra, considerando teorias da tradução, pós-coloniais, pós-estruturalistas e feministas, Karpinski debruça-se sobre narrativas autobiográficas – as quais ela compreende como escritas de vida – produzidas em língua inglesa por mulheres migrantes. Em seus estudos, discutindo sobre conceitos relacionados à imigração, tais como linguagem, identidade, tradução, exílio, diáspora, ela tenta compreender representação, subjetividades diaspóricas, dentre outros aspectos. Para ela, a metáfora de “língua emprestada” refere-se à segunda língua ou outra língua que não a materna, usada por migrantes, imigrantes ou pessoas deslocadas para se comunicar ou mesmo trabalhar, a qual tem sido presença constante em narrativas autobiográficas escritas em língua inglesa por mulheres americanas e canadenses imigrantes (KARPINSKI, 2012, p. 2).

As investigações de Karpinski acenam para a “língua emprestada” como uma forma de resistência aos preconceitos das culturas dominantes, por exemplo, sobre questões de identidade, pois determinadas línguas se impõem perante outras, estabelecendo-se relações hierárquicas, desencadeando, assim, problemáticas culturais, sociais e políticas. Logo, essa expressão também é empregada em contextos em que se alude a autores, ou pessoas comprometidas com a desconstrução de debates ideológicos dominantes, referentes à classe, racismo, gênero, dentre outros, as quais, por essa razão, escrevem na língua do colonizador.

No entanto, o que nos motiva a empregar a expressão “língua emprestada” associada à escrita dos ensaios de Lahiri, os quais nos propusemos a analisar, não tem a ver com fatores de resistência ou com alguma espécie de engajamento ideológico da autora, mas sim com o fato de que seus ensaios se constituem como relatos próximos à escrita autobiográfica, pois são relatos que abordam experiências de vida da autora. Somando-se a isso, eles foram elaborados

16. *Língua Emprestada: Escrita de vida, migração e tradução* (Tradução nossa).

mediante um processo de deslocamento, migração geográfica e cultural da escritora.

Para alguns autores, a circulação de suas obras em línguas distintas à sua língua materna ou principal possibilita ampliarem o contexto de recepção, atingindo, assim, um público leitor mais amplo, como ocorreu com Khalil Gibran. O poeta árabe, por meio de sua escrita em língua inglesa, uma “língua emprestada”, ganhou notoriedade mundial. Escritores africanos empenhados em divulgar, em suas obras, fatos e consequências resultantes do processo de colonização e pós-colonização também recorrem com frequência ao inglês, a língua do colonizador, como é o caso dos escritores nigerianos Chimamanda Ngozi Adichi e Chinua Achebe. Podemos notar isso na obra *Half of a Yellow Sun*<sup>17</sup> (2006), em que Adichi relata problemas enfrentados por seus personagens durante o período da Guerra de Biafra, na Nigéria. Com essa narrativa, ela procura estimular “seu povo a questionar, discutir, olhar para seu passado, considerando os registros de suas memórias – o que pode ser interpretado como um recurso literário da autora para refletir o resultado do encontro entre a sua cultura e a cultura do colonizador europeu” (COSTA, 2020, p. 87).

Por seu turno, Achebe, um dos nomes de maior projeção da literatura africana moderna, e, conseqüentemente, um dos principais contribuintes para a literatura mundial, escrevendo em língua inglesa, deixou um legado literário composto por obras como *Things Fall Apart*<sup>18</sup> (1958). Trata-se de uma obra que evidencia a chegada de europeus às terras africanas, marcando, assim, tempos de conflito e violência eclodidos a partir desse encontro, devido ao choque cultural entre esses povos. O título consta como leitura essencial nas escolas africanas, bem como em instituições de ensino em diferentes países do mundo. É relevante registrar que Achebe migrou em vários momentos de sua vida para os Estados Unidos, onde atuou como professor.

O autor irlandês Samuel Beckett é um dos mais conhecidos escritores que integra também o quadro de autores que têm obras escritas em outra língua que não na sua materna. Sua produção literária, além de escritos em língua inglesa, conta, ainda, com obras em

17. *Meio sol amarelo* (ADICHIE, 2008).

18. *O mundo se despedaça* (ACHEBE, 2009).

francês. O irlandês deslocou-se por diversas vezes para a França, durante as décadas de 1920 e 1930, e, algum tempo depois chegou a residir em Paris por alguns anos. Beckett teve uma fase significativamente criativa entre os anos de 1945 a 1951, passando a escrever em francês. *En attendant Godot*<sup>19</sup> (1952), por exemplo, criada originalmente na língua francesa, destaca-se como sua principal peça. Devido a essa proximidade com o francês, muitos estudiosos têm se ocupado em compreender sua relação com o francês, não apenas no que tange à sua criação literária, mas também à sua tarefa de autotradução envolvendo a referida língua.

Quanto à criação em outro idioma, os estudos de Ana Helena Souza (2006, p. 120-121), por exemplo, indicam que Beckett declarou ao crítico John Fletcher duas motivações para sua “transição literária do inglês para o francês”, quais sejam: vontade e estímulo, sendo que este último estaria relacionado à mudança estilística da literatura beckettiana, pois o autor, que teve James Joyce como mestre, aspirava o afastamento da tradição literária inglesa.

Para finalizar as ilustrações, nesse contexto, e sem a intenção de esgotá-las, convém lembrarmos o nome do italiano Antonio Tabucchi, autor, particularmente referenciado por Lahiri (*apud* GRABUSKA, 2020, p. 6) como sendo sua inspiração, devido ao autor também “escrever em um segundo idioma”. Nascido na Toscana, Tabucchi, estimulado em grande medida pelo trabalho de Fernando Pessoa, era encantado por Portugal e sua cultura, chegando até mesmo a viver durante alguns anos nesse país. Uma de suas mais destacadas produções, *Afirma Pereira* (1994), teve sua primeira publicação em língua portuguesa. Essa narrativa, de cunho sócio-político, é contextualizada em um momento histórico do século XX, a luta contra o fascismo opressor do regime português.

Como podemos conferir, na breve seleção de autores elencada aqui, as motivações que instigam autores a escreverem em outro idioma são de diversas ordens. Para Lahiri, escrever *In Altre Parole* em italiano foi também uma escolha espontânea, assim como o fora para Achebe, Ngozi, Beckett e Tabucchi. Mas, em nosso ponto de vista, quando o assunto é o emprego de “uma língua emprestada”, entendemos que há uma afinidade maior entre Beckett, Tabucchi e Lahiri. Arriscamos dizer que, de algum modo, aquilo que

19. *Esperando Godot* (BECKETT, 2017).

impulsionou Beckett – a vontade e a busca por um novo estilo literário – e Tabucchi – a afinidade com outro contexto cultural –, também poderia ser tomado para explicar a decisão de Lahiri em escrever em outra língua. Esse entendimento está baseado, dentre outros relatos, naquele em que a autora revela que antes de sua migração para a Itália, estava à procura de uma direção diferente para sua escrita, pois queria encontrar uma nova abordagem e não sabia que a língua que havia estudado durante muito tempo, nos Estados Unidos, lhe indicaria essa direção (LAHIRI, 2017a, p. 57).

Todavia compreendemos, em termos gerais, que a indicação de um rumo novo no âmbito profissional pode proporcionar mudanças, transformações permanentes ou não. Em se tratando do empreendimento literário de Lahiri, a mudança de direção – a escrita em italiano – parece não ter se configurado como algo que tenha alcançado a completa metamorfose. Vemos, então, na incompletude dessa metamorfose, pontos de contato com a identidade da autora, pois, como citamos antes, ela percebe-se constituída por identidade incompleta.

No fragmento a seguir, podemos averiguar a compreensão da escritora a respeito de sua metamorfose literária:

Acho que o poder da arte é o poder de nos despertar, nos atingir até o fundo, nos mudar. O que buscamos quando lemos um romance, vemos um filme, ouvimos uma música? Procuramos, através de uma obra de arte, algo que nos altera, que antes não tínhamos consciência. Queremos nos transformar, assim como a obra-prima de Ovídio me transformou. No mundo animal a metamorfose é esperada, natural. Significa uma passagem biológica, incluindo várias fases específicas que levam, em última instância, ao desenvolvimento completo. Quando uma lagarta se transforma em borboleta, ela não é mais uma lagarta, mas uma borboleta. O efeito da metamorfose é radical, permanente. A criatura perdeu sua forma antiga e ganhou uma nova, quase irreconhecível. Tem novas características físicas, uma nova beleza, novas capacidades. Uma metamorfose total não é possível no meu caso. Posso escrever em italiano, mas não posso me tornar uma escritora italiana. Apesar de estar escrevendo esta frase em italiano, a parte de mim condicionada a escrever em inglês perdura. Penso em Fernando Pessoa, um escritor que inventou quatro versões de si mesmo: quatro escritores separados, distintos, graças aos quais conseguiu ultrapassar os seus limites. Talvez o que estou a fazer, por meio do italiano, se assemelhe à sua tática. Não é possível



que eu me torne outra escritora, mas pode ser possível tornar-me duas<sup>20</sup>. (LAHIRI, 2017a, p. 171, tradução nossa)

Logo, por meio do excerto acima, podemos inferir que para Lahiri não há expectativas de troca do casulo por asas – o apagamento identitário total para dar lugar à outra identidade. Ao invés disso, há consciência, por parte da autora, de que sua imersão linguística e cultural, promovida por seu afeto pela Itália e pelo seu fazer artístico, resulta em sua fragmentação enquanto escritora. Entretanto, em nosso entendimento, a duplicidade mencionada pela autora não se restringe ao campo de sua arte. Os diversos depoimentos, registrados nos ensaios em análise, apontam que a nova experiência cultural da escritora atingiu sua identidade como um todo. Isso porque sua identidade, que já era dividida, agora é também atravessada pela cultura italiana, além da bengali e da americana, ou, como ela denomina, por um triângulo, uma estrutura complexa, uma figura dinâmica (LAHIRI, 2017a, p. 153).

Nessa lógica, retomamos o reflexo que isso tem causado em suas produções, especificamente no que diz respeito à autotradução. Como mencionamos no início desta discussão, *In Altre Parole* não foi traduzida para a língua inglesa por Lahiri. Apesar do inglês ser sua

20. “I think that the power of art is the power to wake us up, strike us to our depths, change us. What are we searching for when we read a novel, see a film, listen to a piece of music? We are searching, through a work of art, for something that alters us, that we weren’t aware of before. We want to transform ourselves, just as Ovid’s masterwork transformed me. In the animal world metamorphosis is expected, natural. It means a biological passage, including various specific phases that lead, ultimately, to complete development. When a caterpillar is transformed into a butterfly it’s no longer a caterpillar but a butterfly. The effect of the metamorphosis is radical, permanent. The creature has lost its old form and gained a new, almost unrecognizable one. It has new physical features, a new beauty, new capacities. A total metamorphosis isn’t possible in my case. I can write in Italian, but I can’t become an Italian writer. Despite the fact that I’m writing this sentence in Italian, the part of me conditioned to write in English endures. I think of Fernando Pessoa, a writer who invented four versions of himself: four separate, distinct writers, thanks to which he was able to go beyond the confines of himself. Maybe what I’m doing, by means of Italian, resembles his tactic. It’s not possible to become another writer, but it might be possible to become two”. (LAHIRI, 2017a, p. 171)

língua principal, a tradução dessa obra é assinada por Ann Goldstein, uma editora e tradutora americana, conhecida principalmente por suas traduções de Elena Ferrante do italiano para a língua inglesa. Com certeza esse fato desperta a curiosidade de seus leitores, mas pode ser esclarecido na leitura inicial de *In Other Words*, em que a autora relata:

Escrever em italiano é uma escolha de minha parte, um risco que me sinto inspirada a assumir. Requer uma disciplina rigorosa que sou obrigada, no momento, a manter. Traduzir o livro pessoalmente teria quebrado essa disciplina; isso significaria se envolver intimamente com o inglês, lutando com ele, e não com o italiano. Além disso, se eu tivesse traduzido este livro, a tentação teria sido melhorá-lo, torná-lo mais forte por meio da minha língua mais avançada<sup>21</sup>. (LAHIRI, 2017a, xiii-xiv, tradução nossa)

O que Lahiri nos expõe, enquanto justificativa para sua decisão de não optar pela autotradução também se configura como um conflito, ocasionado a partir de sua escrita em “língua emprestada”. Mesmo dominando o italiano suficientemente a ponto de publicar nesse idioma, a autora demonstra estar ciente de que seria tentada a interferir em sua própria obra, durante a autotradução. Teríamos, então, um jogo duplo no que concerne à reescrita, pois se partirmos de nosso entendimento de tradução como reescrita, seguindo os pressupostos de André Lefevere (2007), tenderemos a pensar que essa dinâmica implicaria níveis distintos de reescrita.

Esses níveis compreenderiam diferentes ações deliberadas por Lahiri, uma ao manter as ideias postas inicialmente em seu texto fonte, em italiano, pois mesmo esse procedimento geraria reescrita, já que traduzir envolve escolhas, negociações linguísticas e culturais; e outra ação decorrente da “tentação” de melhorar seu texto, agregando novas informações ou extinguindo alguma mensagem contida no texto fonte.

21. “Writing in Italian is a choice on my part, a risk that I feel inspired to take. It requires a strict discipline that I am compelled, at the moment, to maintain. Translating the book myself would have broken that discipline; it would have meant reengaging intimately with English, wrestling with it, rather than with Italian. In addition, had I translated this book, the temptation would have been to improve it, to make it stronger by means of my stronger language” (LAHIRI, 2017a, p. xiii-xiv).

Mas outra menção da autora com relação a um trabalho de auto-tradução realizado por ela conduz-nos a estabelecer uma correspondência entre esse ato e a questão recorrente, nos ensaios em estudo, acerca de sua identidade. Foquemo-nos novamente nas palavras da autora:

Enquanto traduzo este pequeno trecho para o inglês, sinto-me dividida em duas. Não consigo lidar com a tensão; sou incapaz de me mover como uma acrobata entre as línguas. Tenho consciência da desagradável sensação de ter que ser duas pessoas diferentes ao mesmo tempo – uma condição existencial que tem marcado a minha vida<sup>22</sup>. (LAHIRI, 2017a, p. 119, tradução nossa)

Nessa declaração fica flagrante o quanto a autotradução não causa prazer à Lahiri, atrelando esta tarefa à sua “condição existencial” – à sua condição identitária –, a qual a coloca em um estado de frequente oscilação cultural, ora adentrando no contexto bengali, ora no americano e, agora, no italiano. Nesse seguimento, a ideia de negar-se a traduzir/reescrever seu texto em língua inglesa poderia ser interpretada como uma negação, por parte de Lahiri, ao encontro de si mesma, pois essa ação evocaria sua trajetória de vida.

Sua vida, desde muito cedo, foi encenada de um lugar marcado pela condição de estrangeira. Quando jovem, por exemplo, a autora sentia vergonha de falar bengali, por outro lado, ao comunicar-se em inglês sentia-se isolada, ela percebeu as implicações de seu sotaque estrangeiro, as consequências de não falar perfeitamente este idioma (LAHIRI, 2017a, p. 151).

Desse modo, se levarmos em consideração as duas declarações da autora, citadas aqui, as quais incluem aspectos linguísticos e culturais, poderemos compreender melhor a decisão de Lahiri ao entregar a responsabilidade da tradução de *In Altre Parole* a uma tradutora.

22. “As I translate this short piece into English, I feel split in two. I can’t deal with the tension; I’m incapable of moving like an acrobat between the languages. I’m conscious of the unpleasant sensation of having to be two different people at the same time – an existential condition that has marked my life” (LAHIRI, 2017a, p. 119).

## Considerações finais

Nossa discussão, que teve como objeto os ensaios de Lahiri publicados em *In Other Words*, pretendeu apontar algumas implicações, sobretudo culturais, deflagradas a partir da escrita de Lahiri, em uma “língua emprestada”, a língua italiana, a qual a autora passou a empregar em sua vida adulta. Com esse propósito em mente, apresentamos um breve panorama literário que compõe a produção de Lahiri e, na sequência, discorremos sobre seu processo migratório para Roma e dialogamos com as declarações da autora a respeito do emprego do italiano por ela. Ademais, para finalizar destacamos a relação existente, em nosso ponto de vista, entre a tomada de decisão de Lahiri pela não autotradução e sua jornada de vida enquanto proveniente de uma família de imigrantes indianos, falantes de bengali. Acreditamos que, diferente de muitos autores, como Beckett, que realizaram suas próprias traduções, Lahiri não se empenhou nessa tarefa devido aos seus constantes desafios culturais que a expuseram frente a delicadas situações, sobretudo, àquelas relacionadas à sua identidade bengali e americana.

A partir das reflexões desenvolvidas nesse debate, também, percebemos que, contrariamente a Pierre Menard, personagem borgeano (BORGES, 2008), que intenta ser o próprio escritor de Quixote, Lahiri tem clara convicção do limite que se manifesta à sua frente. Dito de outro modo, a autora compreende que há um impasse que por mais que ela se aproxime da cultura e da língua italiana, ainda assim não poderá assumir o papel de escritora italiana. Possivelmente, ela continuará sentindo-se como quando criança, isto é, enfrentando desafios linguísticos, permanecendo em uma busca contínua por uma identificação cultural.

## Referências

- ACHEBE, C. *Thinks Fall Apart*. Nova Iorque: Anchor Books, 1994.
- ACHEBE, C. *O mundo se despedaça*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ADICHIE, C. N. *Half of a Yellow Sun*. New York: Anchor Books, 2006.

- ADICHIE, C. N. *Meio sol amarelo*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BECKETT, S. *En Attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. Trad. Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 34-45.
- COSTA, A. M. Raça, feminismo e nacionalismo em Half of a Yellow Sun. *Revista Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 66, p. 71-91, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/36130/21964>. Acesso em 12 jul. 2020.
- KARPINSKI, E. C. *Borrowed Tongues*. Life Writing, Migration, and Translation. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2012.
- LAHIRI, J. *Interpreter of Maladies*. Nova Iorque: Mariner Books, 1999.
- LAHIRI, J. *The Namesake*. Boston: Houghton Mifflin, 2003.
- LAHIRI, J. *Unaccustomed Earth*. Toronto: Knopf Canada, 2008.
- LAHIRI, J. *Terra descansada*. Trad. Companhia das Letras, 2009.
- LAHIRI, J. *The Lowland*. Londres: Bloomsbury, 2013.
- LAHIRI, J. *Aguapés*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Globo, 2014.
- LAHIRI, J. *In Altre Parole*. Milano: Editora Guanda, 2015.
- LAHIRI, J. *Hell-Heaven*. Nova Iorque: Vintage Book, 2015b. *E-book*. (27 p.) ISBN 978-11-019-1209-6. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Hell-Heaven-Vintage-English-Jhumpa-Lahiri-ebook/dp/BooVDo3ZVW>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- LAHIRI, J. *The Clothing of Books*. Nova York: Vintage Books, 2016.
- LAHIRI, J. *In Other Words*. Trad. Ann Goldstein. New York: Vintage Books, 2017a. (Edição bilíngue).
- LAHIRI, J. *O Xará*. Trad. Rafael Mantovani. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b
- LAHIRI, J. *Dove mi Trovo*. Milano: Editora Guanda, 2018.
- LAHIRI, J. *Intérprete de males*. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019a.
- LAHIRI, Jhumpa. *The Penguin Book of Italian Short Stories*. Nova Iorque: Penguin Classics, 2019b. *E-book*. (467 p.) ISBN: 024-12-998-53. Disponível em: [https://www.amazon.com.br/Penguin-Italian-Stories-Classics-Hardcover-ebook/dp/B07HFLFJL4/ref=sr\\_1\\_1?\\_\\_mk\\_pt\\_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95](https://www.amazon.com.br/Penguin-Italian-Stories-Classics-Hardcover-ebook/dp/B07HFLFJL4/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95)

%C3%91&dchild=1&keywords=The+Penguin+Book+of+Italian+Short+Stories&qid=1592172642&s=digital-text&sr=1-1. Acesso em: 20 set. 2020.

LAHIRI, J. *Curadoria Tag*: posfácio Afirma Pereira. Porto Alegre, ago. 2020. Entrevista concedida à Fernanda Grabauska, 2020.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação literária*. São Paulo, EDUSC, 2007.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SAID, E. W. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUZA, A. H. *A tradução como um outro original*: Como é de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

TABUCCHI, A. *Afirma Pereira*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

## Os Guardadores: trânsito cultural, migração e pertencimento – a ficção como estratégia de sobrevivência

Pedro de Freitas Damasceno da Rocha (UFJF) <sup>1</sup>

### Introdução

Este trabalho é parte da pesquisa de doutorado *Os guardadores: Sobre rebanhos e tabaco, o delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade*, que desenvolvo ancorado na leitura e análise do romance *The Tobacco Keeper* (2008), do escritor iraquiano radicado na Bélgica, Ali Bader. A tese da qual esta análise é constituinte, fundamentalmente interdisciplinar, desdobra os acontecimentos do romance em cinco capítulos com as seguintes temáticas que se entrelaçam ao longo da pesquisa: identidade, conflitos, língua, música e revoluções. Especificamente este texto que aqui apresento, desenvolvido durante estágio de pesquisa na Queen Mary University of London no primeiro semestre de 2020, é parte de um estudo ainda em andamento referente ao capítulo sobre conflitos trazidos pela leitura do romance de Bader.

*The Tobacco Keeper* narra a vida de um personagem fictício, o violinista Yousef. O romance tem grandes entrelaçamentos da ficção com a história, de onde provêm os principais gatilhos para as mudanças sofridas na vida de Yousef. Outro aspecto fundamental do romance são os complexos paralelos estabelecidos entre Oriente Médio e Ocidente através da justaposição do personagem a elementos europeus, como: acontecimentos históricos, músicos e, principalmente, o paralelo com os heterônimos do poeta português Fernando Pessoa. No romance os leitores são apresentados a um quadro de preconceitos políticos e religiosos, entre outras violências sofridas pelo personagem principal que o levam a migrar para sobreviver.

A trama central do livro introduz o paralelo dos personagens com os heterônimos de Fernando Pessoa. Yousef - justaposto ao heterônimo de Alberto Caeiro, que nega qualquer metafísica - nasceu de

1. Docente de doutorado no Programa de Pós-Graduação Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduado e Mestre em Letras (UFJF).

uma família judia Baghdadi em 1926, esteve o tempo todo rodeado de amigos muçulmanos e relutou em se fechar em um gueto antes ou durante a guerra. Após a Segunda Guerra Mundial e especialmente após a criação de Israel, a vida se tornou impossível para os judeus em Bagdá e ele foi forçado a partir para Tel Aviv em 1952. Desolado por ter deixado sua cidade natal, ele aproveitou a oportunidade de ir a Moscou realizar um concerto, para escapar para Teerã, forjar uma identidade e voltar para Bagdá.

Essa nova identidade, porém, era a de um muçulmano xiita, Haïdar - que é referenciado ao heterônimo de Ricardo Reis, o epicurista. Com essa identidade, ele vive até 1981, quando a guerra Irã-Iraque eclode e torna a vida dos muçulmanos xiitas insuportável no Iraque. Nessa época, depois de passar uma temporada em um campo de refugiados no Irã, consegue fugir para Damasco, onde assume mais uma identidade, agora do muçulmano sunita, Kamal - em paralelo com Álvaro de Campos, o modernista desiludido - com a qual ele volta a Bagdá onde testemunha todas as crueldades que seu povo sofre, não apenas sob o regime do país, mas também por sanções internacionais, guerras e invasões, até o dia de sua morte em 2006.

*Os Guardadores: trânsito cultural, migração e pertencimento - a ficção como estratégia de sobrevivência* objetiva discutir três questões principais conectadas ao enredo do romance. Primeiro, os movimentos de migração após a Segunda Guerra Mundial; em segundo lugar, o surgimento de um novo tipo de racismo, principalmente de países europeus para com as minorias migrantes em seus territórios; terceiro, um panorama da Literatura Árabe do Século 21, como forma de contextualizar o romance com o qual trabalho.

Para considerar os movimentos migratórios desde o final da Segunda Guerra Mundial, me respaldo no livro de William Spellman de 2008, *Uncertain identity: international migration since 1945*. Spellman primeiro aponta que a migração desse período foi principalmente sobre trabalho, uma vez que a Europa estava se reconstruindo e precisava de alguma força de trabalho qualificada para ajudar em seu renascimento. Mas apenas uns poucos seletos que possuíam habilidades linguísticas, treinamentos específicos e habilidades diferenciais poderiam obter boas posições. A outra grande quantidade de migrantes não qualificados que obtiveram sucesso em cruzar as fronteiras foram subestimados e só poderiam conseguir de baixa remuneração, sujeitos, perigosos e degradantes; junto



com os refugiados, eles eram indesejáveis e enfrentavam uma hostilidade crescente. Spellman também aponta que as décadas de 1960 a 1990 testemunharam um aumento da divisão Norte-Sul devido a uma crescente lacuna entre PIBs, consequência de desigual equilíbrio de desenvolvimentos econômicos, ocasionando aumento da imigração enquanto os “Países do Sul” eram assolados pela pobreza, conflitos locais e internacionais.

Spellman marca então três pontos históricos determinantes na forma como a Europa lidou com as questões de migração. A primeira abrange o período da Guerra Fria até 1989, quando receber migrantes era uma forma dos países ocidentais exibirem seu poder. Nesta época havia ações bastante receptivas à integração dos migrantes que lentamente foram desaparecendo. O segundo período, a década de 1990 compreendida entre a queda do muro de Berlim e os atentados às Torres Gêmeas, paradoxalmente levou a um aumento da regulamentação para migrantes entrarem na Europa, que deveria agora ser mantida à salvo de invasores. O terceiro período refere-se à época após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, que levaram a maiores preocupações com a segurança, movimentos políticos anti-migração que colocaram migrantes, sobretudo refugiados muçulmanos e árabes, sob maior vigilância e vulnerabilidade.

Em *Identity, Belonging and Migration* (2011), de Delanty, Jones e Wodak, aprendemos sobre a principal preocupação de seus autores na abertura da obra, a percepção do aumento do racismo, velado no discurso, contra migrantes, refugiados e requerentes de asilo. Para os autores, esse “novo” racismo é codificado, difuso e penetrante, oculto no discurso como forma de domesticar as críticas que suscita. Uma das principais características desse “novo” racismo é não se expressar abertamente, fato que levou parte expressiva da sociedade a aderir a ele, apoiando iniciativas políticas de extrema direita e o aumento das hostilidades aos migrantes.

O que os autores chamam então de *Xeno-Otherism*, em vez de um preconceito direto de raça, religião ou cor da pele, expressa preocupações sociais, como a proteção de empregos e benefícios sociais para os nacionais, ou enfatizam as diferenças culturais dos migrantes, como uma suposta falta de competência cultural ou resistência à integração, que é principalmente perceptível em termos de linguagem. Os autores deixam claro que não se referem apenas a

indivíduos, mas também a instituições como arranjos coletivos e, portanto, empregam o conceito de discriminação institucional referindo-se um conjunto de práticas gerais de exclusão que refletem o fracasso coletivo, tanto de instituições e indivíduos, pois as práticas sociais exigem atores sociais, o que implica em ambos os fins a agência social. O xeno-oderismo, assim, representa também as fronteiras internas e meios de exclusão dentro de cada espaço nacional.

*Identity, Belonging and Migration* se encaminha ao fim afirmando que um dilema se apresenta à Europa, pois seu passado colonial de escravidão e genocídio não se restringe aos livros de história, mas é parte integrante dos seus atuais arranjos institucionais. Da mesma forma, os princípios iluministas de igualdade de direitos, universalismo, humanismo e democracia, que nunca foram pensados e estendidos para “os outros”, perpetuam relações de poder desiguais, possibilitando a opressão e a agressão como as que testemunhamos hoje. Os autores concluem questionando a ideia de cosmopolitismo, que, longe de ser um estágio a ser alcançado, representa ao contrário a incompletude absoluta, um processo interminável de auto-transformação que acontece junto com as mudanças da sociedade, exigindo imaginação de seus participantes para pensar novas formas de cidadania que vão além das fronteiras existentes.

As últimas considerações são amparadas pelo artigo de Johanna Sellman, *A global postcolonial: Contemporary Arabic literature of migration to Europe*, apresenta aos leitores um panorama da literatura árabe das décadas de 1960 e 1970 até o contexto do século XXI (2019). Sellman afirma que após o Naksa de 1967, ou retrocesso - a derrota esmagadora dos países árabes para o recém-nascido Israel apoiado pelo Ocidente - a ideia duradoura, apesar de mutável, de Nahda, de um processo de secularização do Islã e sua integração a alguns princípios ocidentais, veio ao fim. A literatura árabe do novo milênio apresenta aos leitores um universo de migração forçada que não permite mais a idealização do exílio. Em vez disso, esta literatura explora ideias de cruzamento de fronteira por meio de práticas violentas, migração sem documentos, imaginando pertences e interconexões além da cidadania, para refletir sobre as dolorosas condições exílicas de seus personagens, suas lutas de experiência e os riscos de distanciamento individual.

As estratégias desses escritores convergem no uso de metáforas, de elementos absurdos e de fantasia, a configurar uma realidade

assustadora e opressiva, enfatizando as fraturas sociais que se mostram no atual contexto. Por fim, Sellman chama a atenção para os estandes da literatura, podendo constituir um espaço de transição entre realidades, permitindo o confronto das ideologias, do mundo material à sua representação. Sendo assim, a narrativa literária se constituiria como uma prática ética, abrindo espaço para repensar conceitos de pertencimento, de fronteiras, de interconexões e cidadania no mundo em geral, um espaço de realidades e contextos sobrepostos. Tudo isso, implica na literatura migratória árabe contemporânea como exemplos de literatura pós-colonial e global, de forma que pode ser lida em todo o mundo, trazendo uma revisão das realidades em que vivemos.

## Paralelos

No romance *The Tobacco Keeper*, através das narrativas do escritor fantasma, testemunhamos as condições a que Kamal é sujeitado ao longo de sua vida. Estas posições de vulnerabilidade são reiteradas mesmo após suas fugas e reinvenções de si próprio, independente do lugar em que esteja e das identidades que tenha assumido. Compreendo esta sequência de eventos como sintomáticas das relações do mundo contemporâneo, de deslocamentos forçados e valorizações superestimadas de determinadas circunstâncias identitárias que definem o pertencimento ou não dos indivíduos às comunidades em que habitam. Assim, nesta seção, intenciono discorrer sobre como as migrações e a ficção se tornaram em alguma medida constituintes das identidades contemporâneas, ou, como o trânsito cultural impactado pelas migrações e as condições de pertencimento dos indivíduos na sociedade ampara-se em alguma medida na ficção como estratégia de sobrevivência.

Na obra de Ali Bader, não vejo a imbricação entre heterônimos portugueses e personas do personagem iraquiano como mera casualidade, assim como os fatos históricos que norteiam as mudanças do personagem principal são de grande relevância. Correndo o risco de me repetir, reitero a estreita relação de identidades e alguns marcadores que serão importantes aqui. A história narrada sobre o guardador de tabaco se ancora em quatro datas chaves para as três personas do violinista. Inicialmente o ano de 1926 indica o nascimento

de Yousef, judeu, que na narrativa se aproxima de Caeiro, o poeta da não-metafísica, da refutação de abstrações e conceitos e a favor de enxergar o mundo em sua radiante crueza. Assim como as árvores não são mais que si mesmas e não uma floresta, os homens não são mais que homens para Yousef, que se recusa a fechar-se em seu ciclo social, mesmo socialmente ameaçado simbólica e fisicamente.

A segunda data a ser levantada aqui é o ano de 1952, quando paradoxalmente, em Israel, Yousef decide abdicar de sua identidade de nascença e assumir identidade islâmica xiita. Não ao acaso compreendo a ligação desta persona com o epicurista Ricardo Reis. A título de clarificação ressalto a validade desta ligação pontuando algumas características desta escola grega a que o heterônimo pessoano é adepto. Segundo seus preceitos, nega-se a intervenção divina no mundo dos homens, e por consequência assume-se certa tranquilidade de espírito para enfrentar as adversidades apresentadas pela existência. Esta postura, também possibilitada pela entrega a alguns prazeres mundanos, busca oferecer aos indivíduos uma liberdade do medo causado pela certeza dos sofrimentos e eventualmente, da transitoriedade da existência, a considerar a morte como o destino inescapável de todo indivíduo.

Esta postura é muito significativa para a persona de Haidar, que acabara de perder o contato com seu primeiro filho, havia recentemente deixado tanto seu país natal, assim como a terra que atribuíram arbitrariamente a seu povo, e encontrava-se em um outro contexto, agora Teerã, buscando recomeçar sua vida. Neste processo ele conheceu sua segunda esposa, de frágil saúde, a quem acompanhava a passeios e conversas; aos poucos retomava sua vida musical e em algum tempo conseguiu retornar a Bagdá. Esta trajetória de Haidar reencena em alguns pontos o ideário de Reis ao aceitar as fatalidades da existência a que tinha sido acometido e o permite recomeçar, talvez ciente de que toda sua paz poderia ser novamente perturbada. É também válido citar que Reis viveu no Brasil por um período de sua vida por discordar do governo republicano instituído em Portugal no primeiro quarto do Século XX.

A terceira data a mencionar é o ano de 1981, após o início da guerra entre os vizinhos Irã e Iraque, momento em que Haidar é deportado de Bagdá, sua esposa morre na travessia do deserto, seu segundo filho é preso, e após um período em um campo de refugiados ele consegue ir para Damasco onde assume sua terceira

identidade, a do sunita Kamal. A esta persona se liga o heterônimo modernista de Álvaro de Campos. Engenheiro de formação, tendo estudado na Escócia, e de volta a Lisboa canta o futurismo mas não esconde o seu pessimismo com o caminhar da humanidade. A vinculação de Kamal com o poeta de *Opiário* é bastante significativa da forma como a trajetória desta última persona se desenrola. Atuando efetivamente no cenário cultural de Bagdá dos anos 1980, apesar da devastação que a guerra provocou no restante do país, Kamal passa os anos 1990 refugiado em sua própria casa, retirado do convívio social, e da devastação que outra guerra imposta por potências estrangeiras trouxeram a seu país e a seus conterrâneos.

A última data a elucidar é o ano da morte - assassinato - de Kamal, 2006, com seu país sobre controle de uma potência mundial que mais uma vez trouxe a guerra, agora com o pretexto de levar a democracia. Elucido aqui a explanação que farei a seguir com base na apresentação destes momentos históricos levantados. Minha intenção é demonstrar como, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, os conflitos decorrentes dos embates armados, desequilíbrio de forças mundial, e precarização das condições de vida em alguns lugares do globo, sobretudo o Oriente Médio contribuiu para movimentos migratórios, e como a ficção veio, como estratégia, a se instalar na vida dos indivíduos que conseguiram se libertar minimamente deste ciclo de vulnerabilização social gerado pelos princípios civilizatórios ocidentais.

## Migrações

Em *Uncertain identity: international migration since 1945* (2008), William Spellman nos apresenta alguns dados sobre os movimentos migratórios após a Segunda Guerra Mundial. De um modo geral o autor divide os 60 anos posteriores à guerra do Holocausto em três períodos, que por definição foram marcadas com condutas particulares a cada um deles em consonância à circunstância mundial. Estes três momentos não iguais em termos temporais, de forma ampla compreendem do pós-guerra à queda do Muro de Berlim, a década de 1990, e os primeiros anos deste século (SPELLMAN, 2008, p.11).

Adicionalmente a esta divisão temporal, Spellman trabalha com algumas conceituações para abordar os acontecimentos sociais

que em sua perspectiva marcaram estes períodos. Inicialmente ele aborda a questão do trabalho, e como as populações migrantes se encaixavam nesse mercado global; outro ponto abordado é a questão dos refugiados, que se diferenciam dos que se enquadram no primeiro tópico, a dizer, por uma questão técnica que abordaremos adiante. Um terceiro ponto é o aumento contínuo das desigualdades entre os países que assumem desde 1945 a posição de recebedores da população migrante e aqueles que se encontram como a principal fonte dos desterritorializados. Por fim, o autor aborda a circunstância do início do século, após um dos eventos mais impactantes e de terríveis consequências para a humanidade desde o conflito do início da década de 1940 (SPELLMAN, 2008, p.12-13).

A começar pelos anos do pós-guerra, Spellman nos fala da relevância que os migrantes qualificados tecnicamente tiveram para os países europeus em sua reconstrução. Os poucos e seletos, em comparação com o grupo contrastante, que possuíam capacidade linguística para se alocar nos países do velho continente, e sobretudo formação técnica e relevante para o momento, como médicos e engenheiros, por exemplo, foram absorvidos e recepcionados pelas comunidades em reconstrução (SPELLMAN, 2008, p.9). Em um momento de reestruturação social e com o intuito de não repetir as causas que levaram à Segunda Guerra Mundial, as democracias ocidentais deram passos significativos para a integração dos migrantes com suas comunidades nacionais. A ressaltar, as raízes da hoje União Européia datam dos primeiros anos da década de 1950 com a assinatura do Tratado de Paris em 1951.

Para Spellman os anos seguintes foram de alguma dualidade europeia, visto que ao passo que os migrantes qualificados eram mais bem recebidos, os refugiados eram indesejados e tratados com hostilidade. Entre estes dois grupos, havia ainda os que eram absorvidos para as funções rechaçadas pelos europeus e trabalhadores qualificados. Este contingente intermediário era absorvido para desempenhar os chamados “3D-Jobs”, a saber “dirty, difficult and dangerous” (SPELLMAN, 2008, p.18), normalmente mal remunerados. O autor considera também que entre os anos 1960 e 1990, houve uma marcação econômica muito clara entre os países do norte e do sul - respectivamente desenvolvidos e subdesenvolvidos - com um aumento exponencial entre os BIPs de cada um destes grupos de nações. Spellman afirma que até meados da década de 1990, a

diferença entre os países europeus e os subdesenvolvidos chegou a quase 40 vezes nos valores dos BIPs, diferença bastante relevante para os acontecimentos sociais mundiais (SPELLMAN, 2008, p.13) que se desenrolaram a partir dali.

Enquanto isso, o processo migratório continuou crescendo, e não por acaso, dado o acúmulo de riquezas, a Europa manteve-se como um dos destinos principais das populações que não encontravam em seus países condições adequadas ou desejadas de vida. No entanto, após a queda do Muro de Berlim, marco simbólico do fim da Guerra Fria, os países europeus enrijeceram as regulamentações de migrantes, e começaram a assumir um discurso de que não era mais possível ajudar os despatriados como antes o fizeram. Tomou corpo uma mentalidade da “Fortress Europe” (SPELLMAN, 2008, p.14), que se mantinha superior, e agora fechada, aos desfavorecidos que buscavam ali melhores condições de existência.

Spellman encaminha suas considerações sobre as condições dos migrantes, por fim, levando em consideração os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 às Torres Gêmeas, nos Estados Unidos. Para o autor, na Europa, este acontecimento teve como consequência o aumento ainda maior das regulações de entrada no continente, além da elevação da preocupação generalizada com segurança dos países do mercado comum e de suas populações nacionais. Somado aos movimentos protecionistas da década anterior, o que se viu no início do século foi um movimento político-social anti-migração, conduzido pelas forças governamentais de direita com grande apoio da população de seus países. E apesar das leis e preocupações serem direcionadas a todos os imigrantes e refugiados, os desterritorializados muçulmanos e árabes se viram majoritariamente afetados por cada vez maior escrutínio e vulnerabilidade, seja pela condição de seus países de origem, ou pela estereotipação nas terras europeias (SPELLMAN, 2008, p.16-17).

Este panorama é extremamente significativo para compreender melhor os acontecimentos dos nossos dias, sobretudo a cadeia de fatos e consequências que se encadeiam subsidiados por interesses econômicos e explorações sociais, mas não encontram paralelos de reparação pelos perpetradores das maiores violências, costumeiramente mais sutis e muito mais devastadoras que os - inaceitáveis, friso - atentados terroristas. Em continuidade ao histórico elucidado, me amparo no sólido e esclarecedor trabalho, *Identity, Belonging and*

*Migration* (2011), que discorre sobre a forma como os migrantes são vistos de um ponto de vista europeu, e sobretudo, o modo como a Europa, como centro simbólico da civilização ocidental é desafiada a se reinventar considerando as tragédias que fazem parte de sua história e intrínseca constituição.

## Racismos

Na abertura do trabalho, em *Migration, Discrimination and Belonging in Europe*, Delanty e colaboradores afirmam que “there is widespread agreement that racism in Europe is on the increase and that one of its characteristic features is hostility to migrants, refugees and asylum-seekers”<sup>2</sup> (DELANTY *et al.*, 2011, p.1). Para os autores, este ‘novo’ racismo que cada vez mais se assenta em nosso tempo é uma forma que tenta se disfarçar, não se mostrando em suas cores reais àqueles a que é direcionado. Segundo Delanty, o que presenciemos é uma manifestação não abertamente expressa, codificada, difusa e permeada em ações do dia-a-dia, principalmente no discurso, de modo que a normalização de estereotipação do ‘outro’ seja pacificada, domesticando críticas, facilitando sua proliferação (DELANTY *et al.*, 2011, p.2).

Para os autores, esta ‘nova’ modalidade de expressar preconceito é tão paradoxal que chega a se exibir em afirmações anti-preconceituosas, em que uma das raízes da codificação deste discurso podem ser traçadas ao período pós-segunda guerra, às referências que se faziam aos judeus, visto que não seria admissível tratá-los fora dos padrões de cordialidade e respeito depois de tudo o que foram submetidos nos anos anteriores. Uma das mais notáveis consequências desta prática velada, é que através da negação por meio do discurso enviesado e disfarçado, a extrema-direita conseguiu aos poucos de um apoio significativo das populações de seus países, legitimando a crescente hostilidade para com imigrantes e ‘não-nacionais’ (DELANTY *et al.*, 2011, p.2) de modo geral.

A ver sobre as características destas ações, ao invés de atitudes

2. “existe um amplo consenso de que o racismo está aumentando na Europa e uma de suas características é a hostilidade a migrantes, refugiados e pessoas em busca de asilo”.



preconceituosas contra alguma religião específica, a cor da pele ou nacionalidades, as ações de negação dos indivíduos e grupos que não devem ser aceitos pelas nações européias se disfarçam em afirmações de defesa de caráter social, como por exemplo a proteção de trabalho para os nacionais e não para migrantes, ou a manutenção de privilégios do estado de bem estar social, visto que migrantes e desterritorializados estariam sobrecarregando o sistema nacional, como a ocupação de moradias sociais ofertadas pelos estados, ou a demanda para os sistemas nacionais de saúde que passariam a atender com menos estrutura os cidadãos de determinado país. Outra característica desta prática se dá através do ataque a práticas culturais diferentes, visto que os migrantes não fariam questão de se incorporar ao novo estado em que se refugiam, ou mesmo não teriam capacidade cultural para tanto (DELANTY *et al.*, 2011, p.2).

Como disse de estas práticas estarem sobretudo difusas e permeadas no discurso, e mais este último ponto abordado de como os migrantes são atacados por sua ‘incompetência’ cultural, fica claro que um dos principais mecanismos de diferenciação, estereotipação e veiculação deste grupo é viabilizado pela língua. Enfatizo este ponto por ter como substrato fundamental deste trabalho, a literatura. É crucial entender que, não somente por meio do romance estudado, proponho uma integração de culturas e modos de existência, mas também, o que poderia ser um ponto frágil de minha pesquisa - lidar com um romance em sua tradução inglesa, amparado em uma tradução francesa, de um livro originalmente escrito em árabe - procuro integrar modo distintos de abordagem do mundo - as línguas e seus contextos culturais - que lidam com as mesmas questões: integração, trânsitos culturais, e pertencimento, por exemplo, em um universo múltiplo como nosso tempo globalizado.

A esta ‘nova’ forma de expressar preconceitos, que fundem práticas xenofóbicas e racistas para com os ‘outros’ que não atendem a um suposto ideal de ser, *Identity, Belonging and Migration* define como *Xeno-Otherism* (KAMALI, 2011, p.302). Também reconhecido e nomeado como ‘racismo cotidiano’, ou ‘racismo sincrético’, o xeno-oderismo institui-se como uma prática pervasiva em todas as camadas da sociedade, sendo identificadas não somente em indivíduos, mas também em instituições. No âmbito institucional as práticas do xeno-oderismo são identificadas como “discriminação institucional”, são definidas como práticas gerais e abrangentes de exclusão

de determinados grupos a diversos serviços sociais, atestando um fracasso coletivo tanto das instituições que as promovem, quanto dos indivíduos encarregados de desempenharem as ações institucionais (DELANTY *et al.*, 2011, p.3).

Neste ponto os autores fazem uma ponderação sobre a diferença entre desigualdade e discriminação, ao afirmar que ambos podem ser complementares, mas em nenhum momento são excludentes a si mesmos. Delanty deixa claro que uma sociedade que porventura não seja discriminatória, ainda assim pode ser desigual e oferecer acessos distintos a grupos diferentes que compõem esta suposta sociedade (DELANTY *et al.*, 2011, p.6). Os autores completam que a ausência eventual de práticas discriminatórias devem ser reforçadas continuamente para que eventualmente sejam suprimidas as desigualdades que inerentemente compõem a vida social. Outro ponto é que são estas desigualdades institucionalizadas que reverberam no interior das sociedades, e refletem as desiguais relações de poderes que possibilitam as práticas de agressão e opressão, sejam elas simbólicas ou que cheguem às vias de fato por meio de violências corporais, de práticas que envolvem a revista de indivíduos em barreiras instituídas pelas forças de vigilância, à prisões ilegais, torturas e assassinatos.

Esta distinção e correlação apontada pelos autores é relevante para não haver dúvida sobre a forma de perpetração e continuidade do xenoderismo e da discriminação institucional. Amparados em Bourdieu e Giddens, os autores lembram que práticas sociais institucionalizadas implicam na ação de atores sociais, necessariamente movidos por ações sociais, ou seja, não somente a prática discriminatória envolve a intenção discriminatória, mas também as desigualdades instituídas refletem estas intenções, tornando-se elas mesmas focos irradiadores do desequilíbrio de forças presentes em nossa sociedade (DELANTY *et al.*, 2011, p.5). Assim, os preconceitos imbuídos no discurso de 'defesa' nacional, supondo o limite do país como uma fronteira a ser 'respeitada', a prática do xenoderismo institui uma divisão ainda mais cruel de criar uma exclusão interna entre seus habitantes através da criação - às vezes - simbólica de bordas e fronteiras, não raramente materializadas, infelizmente, em muros concretos ao redor do globo.

Na conclusão de *Identity, Migration and Belongings*, em *Discrimination as a Modern European Legacy*, Masoud Kamali apresenta ainda

outras considerações de extrema significância para este trabalho. A discutir sobre conceitos discutidos anteriormente na obra, Kamali inicia seu texto com uma afirmação polivalente e problemática: “Europe is (...) haunted by a dilemma” (KAMALI, 2011, p. 301), diz o escritor iraniano, talvez em alguma intertextualidade sobre outro espectro que ronda a Europa a cerca de 150 anos. Kamali prossegue com o questionamento de como o passado do continente não é simples fato dos livros de história, mas faz parte de sua história corrente e cotidiana. Anteriormente no livro o leitor é apresentado à ponderação de que a defesa de uma nação, povo, território ou cultura, não passa de uma criação elaborada por um certo número de pessoas que em algum momento na história viram necessário homogeneizar padrões para consolidação de um grupo. “No modern nation possessed a given ethnic basis”<sup>3</sup> (KAMALI, 2011, p.304), lemos nas páginas de *Identity, Migration and Belongings*, e em seguida, que essas nações se consolidaram através de longos processos de homogeneização de uma nação como uma entidade cultural e política, com o objetivo específico de formar um povo, por um grupo de governantes em um dado período (KAMALI, 2011, p.304-305).

Segundo Kamali, o dilema enfrentado pela Europa data de sua constituição mais essencial, os anos profícuos do Iluminismo. Os leitores são apresentados à interrogação da abrangência dos princípios iluministas, como direitos iguais, universalismo, humanismo e democracia, e como estes se restringiam de fato às camadas governamentais adeptas aos cultos do cristianismo católico e protestante, mas nunca foram realmente direcionados aos “outros”, como judeus, islâmicos, ou mesmo aos povos do Novo Mundo assim como outras colônias, por exemplo (KAMALI, 2011, p.301-302). Estas falhas primordiais em conceitos iluministas basilares trazem à tona pontos gravíssimos da história mundial como as colônias espalhadas por todo o globo, escravidão, e genocídio, elementos que muito além de pertencerem a um passado esquecido, estão presentes na vida cotidiana e nos arranjos institucionais das nações européias dos dias atuais, em pleno 3º milênio.

Como desdobramento deste dilema, talvez em sua característica mais intrínseca, está o questionamento de um valor essencial a que a Europa é elemento chave, o cosmopolitismo. Cosmopolitismo

### 3. Nenhuma nação moderna possuía uma base étnica consolidada.

como ideal vai muito além de uma simples pluralidade, devendo positivamente incorporar a diferença e fazer com que estas diferenças coabitem de forma equânime o mesmo espaço. Além disso, o conceito de cosmopolitismo não supõe uma condição estável a que se possa alcançar e preservar. Ao contrário, está implícita uma condição de contínua mutabilidade, em que a auto-transformação e a auto-problematização são inerentes à sociedade e os indivíduos neste contexto. A incompletude instalada no cerne do cosmopolitismo faz dele um processo contínuo, e por consequência faz pensar sobre formas de pertencimento a este espaço, de modo efetivo e integrado, como necessidade para manutenção de uma sociedade sadia, minimamente consciente das transformações ocorridas em seus muitos espaços de convivência (DELANTY *et al.*, 2011, p.14).

Para trabalhar com o conceito de participação efetiva dos indivíduos na comunidade que habitam, duas perspectivas precisam ser consideradas. Se falamos acima de uma sociedade desigual permeada de preconceitos, faz-se necessário imaginar que tipo de coletivo pertence a este espaço. Conceitualmente, o povo de uma nação se identifica por traços comuns ou afins a todos os seus pertencentes, com autonomia participativa no âmbito de suas relações, a dizer, com cidadania. Como pensar então, em um povo cosmopolita, cuja característica mutável deste povo o faz questionar seus próprios laços, vínculos e raízes? Que tipo de cidadania é possível, de forma equânime e efetiva aos grupos distintos de indivíduos que coabitam no mesmo espaço?

No extremo do dilema europeu jaz portanto o questionamento do que é ser cidadão neste território, visto que uma cidadania efetivamente considerativa para todos os seus participantes, um ambiente historicamente permeado de culturas polivalentes, trajeto de rotas internacionais para todos os destinos geográficos do globo terrestre, um povo cosmopolita exige a seus constituintes imaginação para elaborar novas formas de integração e cidadania que vão além de supostas bordas e fronteiras, eliminem as desigualdades e cessem as discriminações. Na obra narrativa ficcional analisada neste trabalho, este é um ponto fundamental de leitura, visto que as posturas do personagem principal continuamente se dirigem à harmonização entre os povos que habitam a região em em ele nasceu, cresceu, e foi assassinado. Para Kamal, todas as associações que ele faz à sua identidade de nascença, muito longe de diminuir o que ele

era inicialmente, o capacitam cada vez mais como um cidadão global, a pensar-se continuamente e na condição do ambiente plural em que vive.

## Literatura árabe

Chego então a um panorama da literatura árabe em nossa contemporaneidade, para contextualizar a o ambiente e algumas recorrências que noto em *The Tobacco Keeper*, relevantes para a continuidade desta análise. No artigo *A global postcolonial: Contemporary Arabic literature of migration to Europe*, publicado em 2019 no *Journal of Postcolonial Writing*, Johanna Sellman, faz uma leitura atualizada e consistentes de autores de origem árabe - egípcios, sírios e iraquianos, por exemplo - que publicam obras que se conectam com a trajetória apresentada aqui, mas sobretudo produções do século XXI, a que ela contrasta com algumas produções das décadas de 1960 e 1970. Este marco temporal define-se sobretudo no ano de 1967, especificamente o evento que os países árabes definem como Naksa, ou revés, a saber, a derrota esmagadora dos países árabes para a recém-nascida nação de Israel, apoiada pelo Ocidente. Segundo a pesquisadora, após este período, a ideia de Nahda, um movimento de atualização do Islã, empreendido tanto religiosamente quanto por comunidades seculares por meio de sua integração a alguns princípios ocidentais, teve um abrupto fim. A literatura árabe do novo milênio apresenta aos leitores um universo de migração forçada que não mais permite a idealização do exílio (SELLMAN, 2019, p.756-758).

Friso a relevância deste texto de Joanna Sellman para este trabalho por preencher uma lacuna que meu projeto não preenche. Por focar minhas análises no romance de Ali Bader, de onde retiro inúmeras referências históricas, culturais e literárias, não me sobra muito espaço para trabalhar com outras obras de autores árabes para levantar recorrências, temas, estratégias e reflexões promovidos por uma grande gama de autores. Desta forma, o trabalho de Spellmann ajuda esta análise em dar-lhe consistência, visto que algumas das propostas que enxergo em *The Tobacco Keeper* se mostram não aleatórias, sendo recorrentes estratégias de outros autores de diversos países do Oriente Médio.

Sellman afirma também que apesar de os termos exílio e migração

continuarem a ser usados nos novos tempos, seus sentidos se tornaram cada vez mais fluidos. A não deixar dúvidas, o termo migração forçada representa literariamente a precariedade das condições materiais dos indivíduos que na vida real são submetidos à violência do exílio. Assim, no contexto do século XXI, cada vez mais as narrativas literárias exploram idéias de travessia de fronteiras por meio de práticas violentas, migração não-documentada, imaginação de pertencimento e interconexões que extrapolam os limites da cidadania, para refletir sobre as dolorosas condições de exílio de seus personagens, suas lutas de experiência e os riscos de desvinculação individual com seus países de origem. Entre os recursos explorados pelos autores, por mais que variados eles são também convergentes no uso da fantasia aterradora, imagens de paisagens ermas e convivências inóspitas no desterro dos indivíduos, além de elementos absurdos, de modo que se define certo tipo de “realismo do pesadelo”, a fim de enfatizar as divisões e desigualdades sociais na comunidade globalizada do século XXI (SELLMAN, 2019, p.751-753)

Por fim, Sellman chama a atenção para a capacidade da literatura de ser e estabelecer um espaço de transição entre realidades, permitindo o confronto de ideologias, do mundo material e suas representações. Desta forma, a narrativa literária se constitui como uma prática ética, abrindo espaço para repensar conceitos de pertença e fronteiras, interconexões e cidadania, no mundo em geral, um espaço de realidades e contextos sobrepostos. Sobretudo quanto à representação dos movimentos migratórios, esta literatura impõe uma ética nômade, produzindo uma conscientização transindividual que nubla as fronteiras cruzadas, dessacralizando espaços constituídos e bem definidos *a priori*, instituindo o elemento do estranho no seio da comunidade que recebe esses indivíduos dilacerados. Tudo isso reposiciona a literatura de migração árabe contemporânea como exemplos da literatura pós-colonial e global, de tal forma que pode ser lida em todo o mundo a proporcionar a revisão das realidades em que vivemos (SELLMAN, 2019, p.760-762).

## Considerações

Para finalizar, acredito na prática de leitura da ficção narrativa literária, não somente do romance *The Tobacco Keeper*, como uma prática

social na qual considero as múltiplas identidades apresentadas no livro como uma mostra das diferentes formas de se comportar e pertencer a este mundo, como uma forma de nos conectar com nosso contexto que as demandas do cotidiano exigem que nos esqueçamos para sobreviver. Vejo os paralelos propostos no romance como uma sugestão para irmos além do que acreditamos ser, e ousar assumir os paradoxos da existência, e também, resistir à reificação de identidades, nacionalidades, estereótipos, etnicidade e religião a que na maioria das vezes somos conformados. Assim, este trabalho se coloca como uma proposição à reflexão sobre os modos-padrão de interação que vivemos no dia a dia como forma de promover um compartilhamento mais harmônico de espaços, territórios e cidadania, independente dos lugares em que vivemos.

## Referências

- BADER, Ali. *The Tobacco Keeper*. Translated by Amira Nowaira. Doha: Bloomsbury Qatar Foundation Publishing, 2011.
- SPELLMAN, W. M. *Uncertain identity: international migration since 1945*. London: Reaktion Books, 2008.
- DELANTY, Gerard; WODAK, Ruth; JONES, Paul. Introduction: Migration, Discrimination and Belonging in Europe. In: DELANTY, Gerard; WODAK, Ruth; JONES, Paul (Editors). *Identity, Belonging and Migration* (p.1-20). Liverpool: Liverpool University Press, 2011.
- KAMALI, Masoud. Conclusion: Discrimination as a Modern European Legacy. In: DELANTY, Gerard; WODAK, Ruth; JONES, Paul (Editors). *Identity, Belonging and Migration* (p.301-310). Liverpool: Liverpool University Press, 2011.
- SELLMAN, Johanna. (2018) *A global postcolonial: Contemporary Arabic literature of migration to Europe*, Journal of Postcolonial Writing, 54:6, 751-765, DOI: 10.1080/17449855.2018.1555207. Published online: 08 Apr 2019. Access: January 2020

**Puro cuento? Observações sobre *Caramelo*, de Sandra Cisneros**Adriana Macedo Nadal Maciel (PUCRS) <sup>1</sup>*Cuéntame algo...*

Em grandes cidades americanas, principalmente naquelas consideradas grandes polos industriais e comerciais, há bairros inteiros onde vivem comunidades compostas pelos chamados “grupos étnicos”, dentre os quais estão os hispânicos. Em casas simples e pequenas, moram famílias geralmente numerosas e pobres, de imigrantes ou de pessoas já nascidas na “América”, alguns na condição de cidadãos americanos ou de trabalhadores “documentados” e muitos trabalhando como “indocumentados”, o que significa não ter direitos trabalhistas e nem assistência social do governo. Para muitos desses hispânicos, apesar de vários avanços, a sociedade não tem sido muito generosa, colocando-os à margem e tratando-os como cidadãos de segunda classe. Para muitos deles, o sonho americano de sucesso e prosperidade ainda está por se concretizar: é como se vivessem em um mundo a parte dentro da nação mais poderosa do planeta.

É na difícil realidade do *barrio* que nasceu Sandra Cisneros, a escritora hispânica mais lida e reconhecida nos Estados Unidos. A única menina entre sete irmãos, filha de Alfredo Cisneros Del Moral, imigrante mexicano, e Elvira Cordero Anguiano, uma chicana, Sandra Cisneros nasceu em Chicago em 1954. Cresceu em meio a dificuldades financeiras e foi testemunha de histórias tristes e alegres em sua comunidade, convivendo dia-a-dia com a luta de todos por uma posição melhor na sociedade. Tanto essas histórias como as pessoas que conheceu lhe deram inspiração para escrever suas obras, que incluem temas como a vida no bairro, a experiência do imigrante e questões identitárias, passando por tópicos que tratam de feminismo, amor, opressão e religiosidade.

Sandra Cisneros obteve o grau de *Bachelor of Arts* pela Chicago's Loyola University e fez pós-graduação em *Creative Writing* pela University of Iowa's Writers Workshop. Viveu por muitos anos em San

1. Graduada em Letras (UFN), Mestre em Estudos Literários (UFSM), Doutorado em Teoria da Literatura (PUCRS).



Antonio, no Texas, onde atuou também como professora, fazendo uso de sua posição para divulgar a Literatura Chicana, mesclando em suas obras questões culturais com questões também pertinentes ao mundo feminino. Poucos anos atrás mudou-se para a cidade de San Miguel de Allende, no México. A autora, em suas obras, procura mostrar a riqueza de personagens existentes nessa mistura de culturas – a mexicana e a americana. Palavras em espanhol, feriados mexicanos, comida tipicamente mexicana e a devoção pela Virgem de Guadalupe estão presentes na vida de personagens que, com o mesmo respeito dedicado a sua cultura de origem, cantam o hino nacional americano e recitam a promessa de lealdade aos Estados Unidos da América. Indubitavelmente, Sandra Cisneros é hoje uma das mais importantes escritoras hispânicas, sendo bastante estudada nos departamentos de estudos étnicos e estudos mexicano-americanos das grandes universidades dos Estados Unidos. Seu nome, assim como de outros autores chicanos como Alberto Ríos e Denise Chávez, consta na Norton Anthology of American Literature, livro base em cursos de literatura nos *colleges* e nas universidades do país, o qual, tradicionalmente, até pouco tempo atrás somente contemplava autores e obras do chamado *mainstream* americano. *The house on Mango Street*, sua obra mais conhecida, já vendeu mais de dois milhões de cópias e é leitura obrigatória nas *high schools* americanas, principalmente no sul e no sudoeste, onde a comunidade hispânica é mais numerosa. Celebrada como uma das grandes divulgadoras da Literatura Chicana, Cisneros deixa transparecer que a presença da etnicidade não está somente no que escreve. Ao posar para fotos, gosta de estar em frente a sua casa de cor violeta, de usar peças do vestuário feminino mexicano, como um *rebozo* (espécie de xale) e vestidos usados no ballet folclórico daquele país. Outras vezes aparece usando brincos com a imagem da Virgem de Guadalupe ou qualquer outro ornamento ou traje que remeta à sua etnia. Quando ainda vivia no Texas, o fato de ela ter pintado sua casa, em estilo vitoriano, de violeta, criou uma disputa judicial de dois anos com as autoridades de San Antonio. Alguns de seus vizinhos do bairro histórico King William alegaram que a cor era “historicamente incorreta”. Porém, Cisneros, argumentando que o violeta é uma cor pré-colombiana e de muito significado para a herança cultural mexicana, conseguiu pôr fim ao debate. A controvérsia virou até caso de estudo e foi publicada sob o nome de *Case study: on*

*painting a house purple*. No documento, consta a seguinte declaração da autora chicana:

The issue is bigger than my house. The issue is about historical inclusion. I want to paint my house a traditional color, but please give me a broader palette than Surrey beige, Sevres blue, Hawthorn green, frontier days brown, and Plymouth Rock grey... I thought I had painted my house a historic color. Purple is historic to us. It only goes back a thousand years or so to the pyramids. It is present in the Nahua codices, book of the Aztecs, as is turquoise, the color I used for my house trim; the former color signifying royalty, the latter, water and rain (CISNEROS, 2002).

O problema é maior do que a minha casa. É uma questão de inclusão histórica. Quero pintar minha casa de uma cor tradicional, mas por favor, dêem-me uma paleta em que caibam mais cores do que bege *Surrey*<sup>2</sup>, azul *Sevres*<sup>3</sup> verde *Hawthorn*<sup>4</sup>, marrom cor-de-dias-de-fronteira e cinza cor-da-rocha de Plymouth<sup>5</sup>... Achei que tivesse pintado minha casa de uma cor histórica. Violeta é uma cor histórica para nós. Refere-se à aproximadamente mil anos atrás, à época das pirâmides. Está presente nos códigos Nahua, livro dos astecas, assim como o turquesa, a cor que usei para os detalhes da minha casa; a primeira significando realeza e a última, água e chuva (CISNEROS, 2002).

Ironicamente, San Antonio é considerada uma das cidades mais “latinas” dos Estados Unidos, sendo grande parte da população composta de mexicano-americanos e tendo a cultura chicana presente nas ruas, prédios, cafés e museus, até como uma forma de incrementar o turismo.

Além dos romances *The house on Mango Street* (1984) e *Caramelo* (2002), entre as publicações de Sandra Cisneros há livros de poesias, *Bad boys* (1980), *My wicked wicked ways* (1987) e *Loose woman* (1994); uma coleção de histórias, *Woman hollering creek and other stories* (1991), livros de contos e livros infantis, como *Hairs/Pelitos* (1994).

2. Surrey é o nome de uma região na Inglaterra.
3. Sevres está relacionado a um tipo de pintura em porcelana, originária desde os tempos da Saxônia.
4. Hawthorn é o nome de uma região na Inglaterra.
5. Plymouth é o local em Massachusetts onde aportaram os primeiros peregrinos provenientes da Inglaterra.

Há traduções de algumas obras para o espanhol, francês, holandês, alemão, italiano, norueguês, grego, turco, servo-croata, chinês e tailandês. Ainda não há nenhuma edição em língua portuguesa.

A autora também contribui em ensaios que têm como tema a construção da identidade chicana e o constante cruzamento de fronteiras, tanto reais como metafóricas. Em sua obra, Sandra Cisneros usa a metáfora da fronteira para explorar a identidade chicana como um amálgama, uma fusão das culturas mexicana e anglo-americana.

### **Caramelo: uma saga chicana**

*Caramelo*, objeto desse estudo, é um romance com a forma de uma saga, contendo a história de várias gerações de uma família mexicano-americana. Assim como *The house on Mango Street* e outros textos de Sandra Cisneros, essa obra marca a carreira da autora por celebrar a etnicidade. Porém, diferentemente da narrativa de Esperanza de *The house on Mango Street*, que tem como universo ficcional um espaço definido, isto é, uma rua pobre de uma comunidade hispânica em Chicago, *Caramelo* traz a narradora e vários outros personagens como nômades, em um ir e vir constante entre dois mundos, o México e os Estados Unidos, na busca pela sobrevivência digna e por um senso de identificação. A narrativa inicia com a viagem anual dos irmãos Reyes e suas respectivas famílias - todos residentes em Chicago - para visitar sua mãe na Cidade do México. Essas viagens são a fonte de inspiração de Celaya Reyes, a narradora, que busca, através das histórias que conta sobre seus antepassados, finalizar o *rebozo* de cor caramelo que ficou pela metade quando Guillermina, sua bisavó, uma *reboquera* talentosa, faleceu, levando consigo os segredos sobre os mais complexos nós da peça. Esse *rebozo* que ainda não foi finalizado serve como uma metáfora da família Reyes - é uma peça com influência indígena e espanhola; sua cor é caramelo, a cor da pele da menina Candelária, filha de uma das empregadas de sua avó e que vem a ser sua irmã bastarda; os nós do *rebozo* são intrincados e complexos, como são muitas das relações na família Reyes. Para a narradora, contar essa história é como finalizar o *rebozo caramelo*. Em entrevista concedida a Ray Suarez, da emissora PBS, Sandra Cisneros afirma que *Caramelo* é uma história que mescla o real com o

ficcional. Alguns personagens são baseados em membros da própria família de Cisneros e a protagonista Celaya Reyes, a Lala, tem muito da autora. A obra, além de ser uma homenagem à família de Cisneros, também traz dados históricos tanto sobre a cultura mexicana como a mexicano-americana, os quais aparecem, inúmeras vezes, através de notas de rodapé. *Caramelo* traz também uma estratégia diferenciada no que se refere ao foco narrativo, fazendo com que o leitor perceba não somente a voz de Celaya Reyes, mas também a voz de sua avó Soledad Reyes, que no texto está em destaque. Soledad interfere na narrativa de Celaya tecendo comentários, completando frases da narradora, concordando com o que ela diz e às vezes até mesmo contrariando-a:

In rosy pastels it seemed to rise like a dream of a more charming time...

**It was never rosy, and it certainly wasn't charming. It was smelly, dank, noisy, hot, and filled with vermin.**

Who's telling this story, you or me?

**You.**

Well, then.

**Go on, go on.** (CISNEROS, 2002, p. 97)

Em tons pastéis rosados parecia aumentar como um sonho de uma época mais encantadora...

**Nunca foi rosado, e certamente não era encantador. Era fedorento, úmido, barulhento, quente e cheio de vermes.**

Quem está contando essa história, você ou eu?

**Você.**

Bem, então...

**Continue, continue.** (CISNEROS, 2002, p 97)

Before her induction into love, Soledad had been as neuter as a stone...

**I hate when you do this to me.**

... as pure as a silk *rebozo*, and as innocent as if she had been cas-

trated before birth. And she *had* been. Not by any knife except an abstract one called religion. So naive was she about her body, she did not know how many orifices her body had, nor what they were for. Then as now, the philosophy of sexual education for women was – the less said the better. So why did this same society throw rocks at her for what they deemed reckless behavior when their silence was equally reckless?

**Why do you constantly have to impose your filthy politics? Can't you just tell the facts?**

And what kind of story would this be with just facts?

**The truth!**

It depends on whose truth you're talking about. The same story becomes a different story depending on who is telling it. Now, will you allow me to proceed?

**And who's stopping you?** (CISNEROS, 2002, p. 156).

Antes de sua iniciação ao amor, Soledad era tão neutra como uma pedra...

**Eu odeio quando você faz isso comigo.**

... tão pura quanto um *rebozo* de seda, e tão inocente como se tivesse sido castrada antes do nascimento. E ela tinha sido. Não por uma faca de verdade, mas por uma faca abstrata chamada de religião. Ela era tão ingênua sobre o seu corpo que não sabia quantos orifícios ele tinha e nem para que eles serviam. Naquela época, como agora, a filosofia da educação sexual para as mulheres era - quanto menos se falasse, melhor. Então por que essa mesma sociedade joga pedras nela pelo que eles consideram comportamento descuidado quando o silêncio deles foi igualmente descuidado?

**Por que você constantemente tem que impor sua política suja? Você não pode somente contar os fatos?**

E que tipo de história seria essa com somente os fatos?

**A verdade!**

Depende de que verdade você está falando. A mesma história se torna uma história diferente dependendo de quem a está contando. Agora, você me permite prosseguir?

**E quem está te impedindo?** (CISNEROS, 2002, p. 156)

Segmentos como esses são comuns durante grande parte da narrativa, onde a interferência da voz da personagem Soledad, *the Awful Grandmother*, faz parte da tentativa de finalizar o *rebozo* inacabado, o qual evoca a memória não somente da família Reyes, mas de muitas outras famílias que vivem nesse trânsito entre o México e os Estados Unidos. Através da viagem da família até a Cidade do México, *Caramelo* revela fatos bastante provocativos sobre as relações entre os Estados Unidos e o México, os Estados Unidos e o imigrante mexicano e também sobre o México e o mexicano que cruzou a fronteira em direção ao norte, *al outro lado*. A autora expõe, de forma inteligente, sutil e até mesmo irônica, mágoas históricas dos chicanos em relação aos americanos. Através de um diálogo entre mãe e filho, por exemplo, percebe-se o descontentamento da mãe em relação ao nome do neto, que mostra, na realidade, um descontentamento com o tratamento dado ao mexicano:

...Don't pretend you don't know!... Elvis Presley is a national enemy...He is...Why would I make it up? When he was making that movie in Acapulco he said, "The last thing I want to do in my life is kiss a Mexican." That's what he said, I swear it. Kiss a Mexican. It was in all the papers. What was Licha thinking!

- But our Elvis was born seven years ago, Mother. How was Licha to know Elvis Presley would come to Mexico and say such thing? (CISNEROS, 2002, p. 27)

...Não finja que não sabe!...Elvis Presley é um inimigo nacional... Ele é... Por que eu inventaria isso? Quando ele estava fazendo aquele filme em Acapulco ele disse, "A última coisa que quero fazer em minha vida é beijar uma mexicana." Ele falou isso, eu juro. Beijar uma mexicana. Estava em todos os jornais. O que Licha estava pensando!

- Mas nosso Elvis nasceu há sete anos, Mãe. Como Licha iria saber que Elvis Presley viria ao México e diria uma coisa dessas? (CISNEROS, 2002, p. 27)

*Caramelo* também pode ser vista como um tributo ao pai de Cisneros e à geração de imigrantes da qual ele fez parte: *Para ti, Papá* é a frase que antecede a leitura do romance. No capítulo 78, Cisneros mostra o desapontamento e a decepção de Inocencio Reyes, o pai de Celaya, que anos após ter lutado bravamente com um uniforme

americano na Segunda Guerra Mundial recebe uma visita nada cordial dos agentes de imigração – *La Migra* – que exigem prova de sua cidadania, ameaçando-o a ter que voltar para o México: ... *the INS drive up in those famous green vans. There are two officers, and what's really sad is one of them is Mexican* (CISNEROS, 2002, p. 376).

O mundo ficcional de *Caramelo*, através desse trânsito constante entre o México e os Estados Unidos, traz oposições que perpassam cenários alegres e também tristes, jogos de palavras e uma dicotomia entre o que é verdade e o que é ficção, *or puro cuento*. As constantes notas de rodapé e as notas das notas, verdadeiras ou não, convidam o leitor a conhecer a história e a cultura dos mexicanos dos dois lados da fronteira.

In the decade of war, Mexico City had cheered a great confusion of leaders. The morning that Madero marched triumphantly into the city, the citizens shouted *vivas*. When the Ten Tragic Days ended and Huerta assumed power, the church bells rang and high masses were said in his honor. A short time later, when Huerta fled, they rang again as if to say, -Good riddance. Women stood on balconies throwing kisses and flowers to the victorious Villa and Zapata,\* who marched in like caesars, and the city whooped again when it was Carranza, and just as sincerely for his rival, the one-armed Obregón. It wasn't that they were fickle. It was peace that they were welcoming, not leaders. They'd had enough of war (CISNEROS, 2002, p. 149).

\*There were many revolutions within the Revolution, so that at times certain factions were patriots and at other times were dubbed rebels, hounded by the very same government they had once supported. Case in point, Emiliano Zapata, who led the indigenous forces from Morelos, the subtropical region just south of Mexico City, a group fighting for their ancient land rights. Pancho Villa was an outlaw turned rebel leader who controlled the desert border states. These two powerful chieftains, "the Attila of the South" and "the Centaur of the North", and their followers met in a historic encounter in Mexico City Midway through the war. In any good Mexican restaurant today you'll see a sepia photo documenting the event – a cheerful Villa sitting in the presidential chair while a feral Zapata glowers suspiciously at the camera (CISNEROS, 2002, p. 152).

Na década da guerra, a Cidade do México havia celebrado uma grande confusão de líderes. Na manhã em que Madero marchou triunfantemente na cidade, os cidadãos gritaram *vivas*. Quando os

Dez Dias Trágicos terminaram e Huerta assumiu o poder, os sinos da igreja soaram e missas foram celebradas em sua honra. Pouco tempo depois, quando Huerta saiu, eles soaram de novo como se dissessem – Boa viagem. As mulheres pararam nas sacadas jogando beijos e flores para os vitoriosos Villa e Zapata\*, que marcharam como céspedes, e a cidade gritou de novo quando foi a vez de Carranza e tão sinceramente quanto para o seu rival, o Obregón de um-braço-só. Não que eles fossem volúveis. Era a paz que eles estavam acolhendo, não os líderes. Eles já tinham tido guerra demais (CISNEROS, 2002, p. 149).

Houve muitas revoluções dentro da Revolução, tanto que às vezes certas facções eram patriotas e outras vezes eram ditos rebeldes, perseguidos pelo mesmo governo que um dia eles apoiaram. Exemplo disso, Emiliano Zapata, que liderou as forças indígenas de Morelos, a região subtropical ao sul da Cidade do México, um grupo lutando por seus direitos ancestrais à terra. Pancho Villa foi um fora-da-lei transformado em líder rebelde que controlou as fronteiras dos estados desertos. Esses dois poderosos caciques, o “Átila do Sul” e o “Centaurus do Norte” e seus seguidores se encontraram em uma reunião histórica na Cidade do México no meio da guerra. Em qualquer bom restaurante mexicano hoje você verá uma foto sépia documentando o evento – um sorridente Villa sentado na cadeira presidencial enquanto um feroz Zapata fuzila a câmera com os olhos (CISNEROS, 2002, p. 152).

Através da leitura de sua obra, percebe-se que Sandra Cisneros tem um projeto literário voltado não somente a valorizar a escrita de mulheres de sua etnia, mas também voltado a mostrar aos leitores muito do que ficou não-dito ou não-registrado pelas obras pertencentes ao *mainstream* americano.

### **Romance histórico ou puro cuento? Algumas notas sobre *Caramelo***

O limite entre a História e a Literatura é sempre motivo de discussões e questionamentos entre estudantes e professores do campo dos estudos literários. É um debate que vem desde Aristóteles, que postulava que ao historiador cabia a tarefa de narrar os fatos tais como eles ocorreram ao passo que o poeta tinha a liberdade de dizer o que poderia ter acontecido. Entre as manifestações literárias que tem fatos históricos como tema central ou como pano de fundo,



destaca-se o romance histórico. Esse gênero literário, que teve suas origens no século XIX com o escritor Walter Scott, traz como principal característica uma narrativa ficcional que tem estreita relação com acontecimentos históricos.

Georg Lukács, filósofo e historiador literário húngaro, escreveu *O romance histórico*, uma de suas obras de maior relevância, entre os anos de 1936 e 1937 e nela ele mostra a gênese e o desenvolvimento desse gênero literário. Ele chama a atenção para a construção da narrativa ficcional a partir do fato histórico e aponta o surgimento do gênero como uma necessidade de refletir, na literatura, as condições políticas e sociais de uma determinada época. É importante salientar também que, para o teórico, o realismo não é somente uma escola literária, mas é uma forma literária que reconstitui o homem na sua totalidade.

Baumgarten (2016, p. 107) afirma que o romance histórico, tal como foi concebido na sua origem, apresenta, entre outras, as seguintes marcas que lhe são essenciais, como bem aponta Lukács em sua obra sobre o assunto:

- a) traça grandes painéis históricos, abarcando uma determinada época e um conjunto de acontecimentos;
- b) a exemplo dos procedimentos típicos da escrita da História, organizam-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados;
- c) utiliza-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos;
- d) as personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas;
- e) os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a História incontestável;
- f) o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da História (BAUMGARTEN, 2016, p. 107).

Ao se buscar as marcas do romance histórico em *Caramelo*, objeto do presente estudo, pode-se afirmar que o texto de Sandra Cisneros, apesar de não ser, em sua essência, um romance histórico com todas as características preconizadas por Lukács, apresenta

acontecimentos e referências históricas que parecem legitimar a história dos personagens.

Normalmente os romances históricos enviam sinais históricos; são datas, nomes (de pessoas, locais, acontecimentos, épocas), detalhes da história cultural e de costumes, documentos oficiais. Todos eles expressam diferença e distância temporal, mesmo quando não “transferem” o leitor para o passado e sim para a ficção (AUST, 2016, p. 10).

Por se tratar de um romance contemporâneo, *Caramelo* traz consigo uma das marcas das produções literárias pós-modernas, que é uma narrativa ao mesmo tempo ficcional, histórica e discursiva. A reflexão sobre valores do passado a partir da compreensão do que acontece no presente e a apresentação de uma verdade que pode ser discutida e questionada representam mais flexibilidade de interpretação sobre os fatos históricos. A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção (HUTCHEON, 1991, p. 127). Nesse sentido, pode-se considerar que *Caramelo*, em lugar de ser classificado como romance histórico, com as características elencadas por Lukács, pode ser tomado como uma metaficção historiográfica, conforme os preceitos de Hutcheon:

Metaficções historiográficas são as obras narrativas da estética do pós-modernismo que têm como características recorrentes intensa autorrefletividade, referências a personagens e eventos históricos, reflexões acerca do fazer literário (arte de criar...), interesse em subverter o que foi convencionalizado e impossibilidade de se alcançar a história, visto que ela só nos chega através da textualidade (HUTCHEON, 1988 *apud* PIMENTEL 2016).

Da epígrafe de *Caramelo* – “Cuéntame algo, aunque sea una mentira” – até o final do romance, a relação entre verdade, mentira, história e ficção é tema constante. A narradora Celaya, em alguns segmentos provoca dúvidas no leitor: “Did I dream it or did someone tell me the story? I can’t remember where the truth ends and the talk begins” (CISNEROS, 2002, p. 20)<sup>6</sup>. Um outro exemplo é quando

6. Eu sonhei ou alguém me contou a história? Eu não consigo lembrar onde a verdade termina e a conversa começa (CISNEROS, 2002, p. 20).

ela afirma: “The same story becomes a different story depending on who is telling it (p. 156)<sup>7</sup>. Porém, em outros segmentos da narrativa, ela se recusa a “inventar”: “I wish I could tell you about this episode in my family’s history but nobody talks about it and I refuse to invent what I don’t know” (CISNEROS, 2002, p. 134)<sup>8</sup>.

O romance histórico trata de ações políticas do passado, mais ou menos conectados com as ações privadas de uma história inventada. Suas ações são processos multiplamente condicionados e resultam em um evento histórico, no qual o público e o privado, o político e o pessoal, o mutável e o constante, o cálculo racional e o afeto passional atuam em conjunto. Com isso, a história torna-se uma integral de ‘valores’ diferentes, ela obtém sua posição concreta no espaço das coordenadas do histórico, do a-histórico e do fictício. O assim chamado ato histórico, portanto, não provém de um catálogo fechado de registros históricos, do qual é copiado pelo narrador, mas surge de uma lacuna que o narrador concretiza, isto é, preenche com informações narrativas sobre motivação, escolha de recursos, resultado, efeito e avaliação. É a partir daqui que se mede o unidimensional do romance heroico-abstrato em relação ao polivalente do realista-concreto. Entre a versão ‘monocromática’ e a ‘colorida’ situa-se a tendência histórico-ideológica do romance histórico (AUST, 2016, p. 20)

Pode-se dizer que Sandra Cisneros, no romance *Caramelo*, ultrapassa as fronteiras de um romance “tradicional”. Entre os recursos estilísticos utilizados pela autora para dar ênfase às temáticas apresentadas estão a mudança de foco narrativo através das diferentes vozes no romance, o diálogo entre essas vozes, o uso de repetições, a língua espanhola em evidência, as referências à música e à poesia e, com muita relevância, a utilização de notas de rodapé.

Notas de rodapé e observações caracterizam a imagem do romance histórico dos inícios até o presente. Fica imediatamente evidenciado que essa forma romanesca é um produto da inter-relação de ciência histórica e arte épica. A imagem do processo

7. A mesma história se torna uma história diferente dependendo de quem a está contando (CISNEROS, 2002, p. 156).
8. Eu quisera poder contar pra você sobre esse episódio na história da minha família mas ninguém fala sobre isso e eu me recuso a inventar o que eu não sei (CISNEROS, 2002, p. 134).

desse hermafrodita épico-científico se apresenta como um olhar errante de ‘cima para baixo’ ou um ágil folhear ‘de frente para trás’ e permite experimentar no mesmo espaço do livro o que o ensino acadêmico diligentemente separa: a fantasia artística do conhecimento positivista, a amplitude épica da estenografia bibliográfica, a vitalidade da língua materna da facticidade latina, a leitura agradável e apressada do estudo pausado e prejudicial aos olhos (AUST, 2016, p. 17).

Além das notas de rodapé (e das notas das notas) utilizadas ao final de muitos dos capítulos de *Caramelo*, com informações que vão desde a fatos históricos do México e dos Estados Unidos até informações mais mundanas como uma explicação sobre o papel das telenovelas na comunidade mexicana, todas pertinentes à narrativa, Sandra Cisneros inclui, ao final do romance, uma cronologia de eventos importantes na História do México começando em 1519 e finalizando no ano de 2002, quando *Caramelo* foi publicado.

A singularidade de *Caramelo* provavelmente seja um dos motivos pelos quais não se pode classificá-lo como um romance histórico tal como preconizado por Lukács. Porém, a historicidade presente no texto através dos registros dos fatos históricos e através da relação da ficção com os acontecimentos históricos evidenciam que a História, mais do que pano de fundo, em *Caramelo*, faz parte das próprias conexões humanas.

## Referências

- AUST, Hugo. O romance histórico e suas formas. In: MELLO, Ana Lisboa de; MONTEIRO, Charles; MADARASZ, Norman Roland (orgs.). *Literatura e História: encontros contemporâneos*. Trad. Pedro Theobald. Porto Alegre: Gradiva, 2016. p. 9-23.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O romance histórico: a vitalidade de um gênero. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 106-110, 2016.
- CISNEROS, Sandra. *Caramelo*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.
- CISNEROS, Sandra. Case study: on painting a house purple. In: FELDMAN, A. M.; DOWNS, N.; MCMANUS, E. (Orgs.). *In context: participating in cultural conversations*. New York: Longman, 2002. p. 300-326. Disponível em: <<http://www.accd.edu/sac/>

english/mcquien/htmlfiles/kingwill.htm>. Acesso em: 26 abril 2016.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, György. O romance histórico. Apres. Arlenice Almeida da Silva. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PIMENTEL, Samarkandra Pereira dos Santos. Considerações sobre a poética do pós-modernismo. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 183-193, 2016.

## A *Commedia* dantesca no Brasil do século XX

Fernanda Moro Cechinel (UFSC)<sup>1</sup>

### Introdução

O presente estudo propõe um panorama da obra italiana *Commedia*, de Dante Alighieri, no Brasil do século XX, por meio dos seus paratextos. Para tanto, faz-se necessário, mesmo que breve e com algumas lacunas por preencher, traçar um percurso, que se inicia na escrita da obra na Itália até sua chegada e tradução no Brasil. A *Commedia* foi escrita em língua vulgar, entre os anos de 1307 a 1321, quando da morte do seu autor durante exílio em Ravena (DISTANTE, 2014). No prefácio escrito por Carmelo Distante, na edição de 2014 da *Commedia*, publicada pela Editora 34, o prefaciador resume o envolvimento político de Dante, que culminou com o exílio:

Na vida política se mostrou enérgico e justo, e não se rendeu a ninguém, amigo ou adversário que fosse, para assim assegurar a paz aos cidadãos de Florença. Resistiu à ingerência do papa Bonifácio VIII nos negócios internos da cidade, por isso militou junto aos guelfos brancos, que se opunham tanto à política da Igreja quanto à do Império, as duas grandes forças rivais da Idade Média. Foi enviado a Roma, junto com outras duas pessoas, para persuadir Bonifácio VIII a não deixar que Carlos de Valois, enviado pelo papa sob as falsas vestes de pacificador em Florença, ajudasse os guelfos negros, favoráveis à política papal, a se apossarem do governo da cidade. Mas isso não ocorreu. Dante voltou de Roma não só de mãos vazias, como já no caminho foi informado de que os seus adversários políticos, isto é, os guelfos negros, tinham-no condenado, sob a acusação de corrupção, a pagar uma multa de 5 mil florins e a dois anos de prisão, além de interdição perpétua aos ofícios públicos. A acusação era falsa e a condenação, emitida em 27 de maio de 1302, atingia-o injustamente. Por isso, recusou-se a pagar a multa e escolheu a via do exílio. (DISTANTE, 2014, p. 10)

1. Graduada em Letras – Língua Italiana e Literaturas (UFSC), Mestre em Literatura (UFSC), é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura (UFSC), com bolsa Capes DS.

Nesse cenário político conturbado de Florença, o escritor e político, conhecedor de filosofia e teologia, vivendo na condição de exilado, escreveu e deixou ao mundo ocidental um importante legado, tanto para a literatura, quanto para a consolidação do italiano como língua, a *Commedia*. Com a morte de Dante, os manuscritos da *Commedia* começaram a circular pelo norte da Itália.

No ano de 1373 Giovanni Boccaccio, admirador e estudioso da obra de Dante, foi contratado pelo governo de Florença e iniciou a leitura pública da *Commedia*, ocorrida até o ano de 1374, quando uma doença o acometeu, impedindo-o de continuar seu trabalho e levando-o a morte em 1375:

A primeira das *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (título com que seriam publicadas as aulas de Boccaccio) foi ministrada no dia 23 de outubro de 1373, na deteriorada igreja beneditina de Santo Stefano in Badia. A audiência era formada sobretudo por gente do povo, mas certamente alguns literatos também frequentaram as aulas. No contrato, previa-se que os comentários deveriam se desenrolar durante todo o ano, dia após dia, com exceção dos feriados e fins de semana; no entanto, depois de aproximadamente sessenta sessões, no início de 1374, o professor caiu doente e a atividade foi interrompida na leitura do canto XVII do *Inferno*. (STERZI, 2008, p. 18)

Apesar das leituras públicas, segundo Lucien Febvre e Henri-Jean Martin em *O Aparecimento do Livro* (2019), a primeira publicação em livro da obra dantesca dá-se em solo italiano, apenas na década de 1470, pelo alemão Johann Neumeister, aprendiz de Gutenberg, que se fixou na Itália para iniciar a arte da tipografia:

A verdade é que ele se instalou em 1470 em Foligno, pequena cidade da Umbria e sede do bispado. Aí, encontra financiadores e sócios: o ourives Emiliano Orfini e seu irmão Marietto, em seguida Evangelista Angelini. Com sua ajuda, publica a *Historia belli adversus Gothos* de Leonardo Bruni, depois as *Epistolae ad familiares* de Cícero e a primeira edição das obras de Dante. (FEBVRE; MARTIN, 2019, p. 260)

Além da leitura pública da obra e uma biografia de Dante, Boccaccio deixou também como legado para os estudos dantescos, a alcuinha *Divina* para referir-se a *Commedia*. Adjetivo esse que foi incluído

oficialmente no título da obra em 1555, na edição veneziana de Ludovico Dolce (STERZI, 2008). O título *Commedia* para Dante seguia o pensamento de Aristóteles na *Poética*, que diferenciava a tragédia da comédia. A tragédia referindo-se aos homens de atitudes nobres, já a comédia aos homens comuns (DISTANTE, 2014). E aqui, cabe uma observação, a partir da publicação de 1555, a *Commedia* passa a ser chamada de *(La) Divina Commedia*, no entanto, optamos por utilizar, neste trabalho, o título primeiro, ou seja, *Commedia*.

Tal opção pelo título está pautada em uma das referências utilizadas nessa pesquisa, *Paratextos editoriais* (2009) de Gérard Genette, na qual, o título é classificado como um paratexto e por assim ser, pode influenciar o leitor na leitura da obra. Para Genette definir o título trata-se de uma tarefa complexa, porém seu objetivo é ser explicado pelo texto. Segundo o autor de *Paratextos* (2009) ao falar sobre as mudanças de título afirma:

É que o principal agente da mudança do título talvez não seja nem o autor, nem mesmo o editor, mas o público, e mais precisamente o público póstumo, ainda e muito bem denominado a posteridade. Seu trabalho – ou, antes, no caso, sua preguiça – caminha em geral no sentido de um encurtamento, de uma verdadeira erosão do título. (GENETTE, 2009, p. 68)

Até certo ponto, o pensamento acima de Genette (2009) exemplifica-se pela obra dantesca, uma vez que, a alteração do título dessa obra foi incitada por Boccaccio, leitor da *Commedia*. No entanto, o que diverge do pensamento genettiano é o fato de que, ao acrescentar *Divina* ao título da *Commedia*, vemos um alongamento do título e não um encurtamento, exceção essa que o próprio Genette (2009) irá mencionar adiante no seu texto: “em todas essas ocasiões e em inúmeras outras, manifesta-se uma irresistível tendência ao encurtamento (...), o único exemplo ao contrário, mas que exemplo!, é, pelo que eu sei, o da *Comédia* de Dante” (GENETTE, 2009, p. 69).

Esclarecida a questão do título e retornando ao percurso da obra de Dante, dando um salto de quase trezentos anos, no ano de 1843 encontramos a publicação da obra *Ramalhete poético do parnaso italiano*, escrita pelo médico, poeta e tradutor italiano radicado no Brasil, Luiz Vicente De Simoni. Nessa obra, De Simoni apresenta sua tradução para o português de 6 cantos da *Commedia*: o canto inicial



de cada uma das três partes (*Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*), os versos de 70 a 142 do V canto do *Inferno*, o início do canto XXXIII do *Inferno* até o verso 88 e o canto XXXI do *Paraíso* (HEISE, 2007).

Apesar da publicação do *Ramalhete* em 1843, o público brasileiro pode ler a versão integral da obra de Dante, na língua portuguesa, apenas em 1888, em uma tradução do Barão da Villa da Barra, publicada um ano após a sua morte pela Imprensa Nacional (STERZI, 2008). O Barão da Villa da Barra, nascido como Francisco Bonifácio de Abreu em 1819 na Bahia, foi apresentado na edição da *Commedia* de 1907 feita pela editora Garnier, como “medico bahiano”, “poeta, escriptor e homem de sciencia de entre os mais notaveis de seu tempo, e uma das mais puras glorias intellectuaes do Brazil”<sup>2</sup> (GARNIER, 1910, p. V). Também foi parlamentar e autor das obras *Tersina* (1848), *Palmira ou a ceguinha brasileira* (1849) e *Moema e Paraguassu* (1860) (SILVA-REIS, 2016).

Ainda no ano de 1888 temos publicada a tradução do *Inferno*, feita por José Pedro Xavier Pinheiro e editada por José Luiz de Freitas, ex-cunhado do filho do tradutor (PINHEIRO, 1918, n.p.). Já no século XX, em 1907, período no qual a presente pesquisa baseia-se, teremos duas publicações, uma pela Tipografia do Instituto Profissional Masculino do Rio de Janeiro, com tradução de Xavier Pinheiro e, a outra, pela Editora Garnier com tradução do Barão da Villa da Barra. A Garnier publicará a *Commedia* novamente no ano seguinte, 1908, e em 1910. Na sequência há uma outra edição com a tradução de José Pedro Xavier Pinheiro, que será publicada em 1918, pelo Editor Jacintho Ribeiro dos Santos.

Sobre José Pedro Xavier Pinheiro, ao ler os prefácios contidos na edição de 1918, sabemos que, foi poeta, também nascido na Bahia e falecido em 1882, aos 60 anos. Seu filho, J. A. Xavier Pinheiro apresenta o pai:

Nasceu na capital da ex-provincia da Bahia de S. Salvador aos 12 de outubro de 1822. Seu pae foi rico negociante e, devido á traição de um amigo em que confiára quasi que todos os seus haveres para a realização de transacção de alta monta, ficou pobre, quasi que na miseria e meu Pae, que tinha então seus 14 para 15 annos,

2. Nas citações apresentadas ao longo do texto, optou-se por preservar a grafia original.

viu-se impossibilitado de continuar os seus estudos de humanidades, que estavam em gráu adiantado.

Filho dedicado e amantissimo, vendo seus progenitores na dura contingencia, depois de certo conforto e bem estar, obrigados a trabalhar para tirar a substancia quotidiana, não quis ser mais pesado áquelles que tanto se esforçavam para completar a sua educação litteraria. Revestido de coragem, abandonou o aconcheço de seu lar tristonho e na penuria, foi leccionar o que sabia em varias fazendas de amigos de seu pae, que o acolheram de braços e bolsa abertos. (PINHEIRO, 1918, n.p.)

Apesar de ter traduzido a *Commedia*, Xavier Pinheiro ficou conhecido pelo seu trabalho enquanto autor de livros didáticos. O filho de Xavier Pinheiro relata que seu pai se sentiu entusiasmado em traduzir a *Commedia*, após a leitura da tradução de um dos cantos do *Inferno* feita por Machado de Assis e publicada em 1874 no jornal *Globo*. Também, ao falar da preparação de seu pai para traduzir a obra, diz que reuniu “todos os commentadores, todas as traducções, todos os interpretes, encheram uma grande estante, de 12 prateleiras, e, cercado do original e de todos os livros referentes á obra, começou o trabalho herculeo da traducção” (IDEM). O que nos leva a compreender que em 1874 já existiam outros trabalhos e traduções a respeito da *Commedia*. A tradução de Xavier Pinheiro, terminada em 1882, pouco antes de sua morte, foi publicada pela primeira vez, na versão integral, apenas em 1903 (PINHEIRO, 1918).

Em relação as editoras que publicaram as traduções da *Commedia* no início do século passado, da Tipografia do Instituto Profissional Masculino e do Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, ambas do Rio de Janeiro, até o momento, temos poucos dados relevantes para apresentar. Já, a Editora Garnier, de acordo com materiais disponibilizados digitalmente pela Biblioteca Nacional (s.d.), pertencia aos irmãos franceses Baptiste-Louis, Auguste e Hippolyte Garnier. O primeiro veio para o Brasil e fundou na cidade do Rio de Janeiro a Garnier em 1844, tornando-se um dos editores mais importantes do país na época. Nesse período, por ser economicamente mais vantajoso, os livros publicados no Brasil eram impressos na França. Quando surgiu, a editora produzia livros voltados ao público masculino, no entanto, devido a problemas políticos passou a focar em autores nacionais, bem como, em parceria com a editora na França, publicava esses autores brasileiros por lá. A referência à *Commedia*

fica por conta do *Catálogo Geral* da Livraria Garnier de 1913 na seção de Poesias que apresenta:

Dentre as traduções feitas em português da *Divina Comedia* ocupa um posto de merecido destaque, não só pela fidelidade, se não também pela pureza castiça de linguagem, a do barão da Villa da Barra, uma das mais fortes organizações intelectuaes do Brazil.

Esta magnífica tradução dos immortaes tercetos da epopéa dantesca não era, porém, encontrada á venda pelas centenas de pessoas que a reclamavam. (IZARD, 1913, p. 72)

Apresentadas as informações preliminares da *Commedia* de Dante, partimos agora para os paratextos.

### Os paratextos

Nossa análise sobre as edições da obra dantesca será pelo viés do paratexto. Genette em *Paratextos Editoriais* (2009), diz que seus estudos se pautarão nos paratextos, em específico, aqueles das obras literárias, para isso, já na contracapa (quarta capa), o leitor é apresentado a seguinte descrição:

É que as obras literárias, pelo menos desde a invenção do livro moderno, nunca se apresentam como um texto nu: vem cercado de um aparato que o completa e protege, impondo-lhe um modo de usar e uma interpretação consentâneos com o propósito do autor. Esse aparato, que muitas vezes é visível demais para ser percebido, pode atuar sem que seu destinatário o saiba. E, no entanto, frequentemente o que está em jogo nele é importante: como leríamos *Ulysses* se ele não se intitulasse *Ulysses*? (GENETTE, 2009, contracapa)

Como leríamos a *Commedia* de Dante, se ela não se chamasse assim? E aqui vemos Genette (2009) novamente nos alertando para a relevância do título na obra literária. Lembremos também o fato de que para Dante sua obra chamar-se-ia *Commedia*. Com a leitura de Boccaccio transformou-se em *Divina Comédia*. E, séculos mais tarde, aqui no Brasil, teremos as edições da João do Rio, que a partir de 1930 irá publicar a *Commedia* em três volumes, cada um

contendo uma das partes e assim intitulados: *O Inferno*, *O Purgatório* e *O Paraíso*, sem menção ao título original da obra.

Retomando a citação anterior de Genette (2009), desprendemos do significado de paratexto a compreensão de que esse está no texto literário para transformá-lo em livro, cerca-lo, completa-lo, protege-lo, impô-lo um modo de usar e de interpretá-lo. No entanto, há um outro trecho dessa citação que nos chama a atenção: “esse aparato, que muitas vezes é visível demais para ser percebido, pode atuar sem que seu destinatário o saiba” (IDEM). E a partir disso, quais as relações possíveis de se estabelecer entre o paratexto e o leitor do texto? Seria o paratexto um limiar (CACCIARI, 2005), um guia (AGAMBEN, 2018) ou um dispositivo (AGAMBEN, 2005)? Por hora, nos contentamos com o fato de que esse aparato paratextual exerce uma influência no leitor, por mais que esse, como nos diz Genette (2009), nem perceba a sua existência, uma vez que “muitas vezes é visível demais para ser percebido” (GENETTE, 2009, contracapa).

Genette (2009) além de nomear esse conjunto de materiais que cercam o texto, como paratexto, classificou-os em dois grandes grupos: epitextos e peritextos. Os epitextos são aqueles conteúdos que se relacionam com o livro, mas não se encontram fisicamente junto ao livro, como as entrevistas do autor, diários e correspondências. Os peritextos, por sua vez, são os materiais que estão no livro, a exemplo, título, nome de autor, nota de rodapé... Dentro disso, optamos aqui, por analisar um dos tipos de peritextos: a instância prefacial (GENETTE, 2009).

A instância prefacial, ou seja, “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p. 145), diz respeito a um grupo que engloba os prefácios e os posfácios, diferenciando-os apenas pela sua localização: um antes do texto (prefácio) e outro após o texto (posfácio). Ficaremos, neste momento, com os prefácios, também conhecidos como introdução, advertência do editor, preâmbulo... E, ao analisá-los, nosso objetivo será compreender como a *Commedia* foi apresentada ao leitor brasileiro, a partir da leitura desses prefácios.

## Pesquisa e análise prefacial

Quando iniciamos essa pesquisa, por volta de 2017, tínhamos listadas 23 edições da *Commedia*, que foram publicadas no século XX no Brasil. Entre dezembro de 2019 e fevereiro de 2020, numa atualização dessa lista, chegamos ao número de 45 edições<sup>3</sup>. Sendo que os acervos utilizados para a formação dessas listas foram sempre os mesmos, a saber: o Dicionário de Literatura Italiana Traduzida (DLIT)<sup>4</sup>, a Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e o acervos privados (pertencentes a estudiosos ligados ao projeto DLIT). No entanto, o acervo pertencente ao DLIT que estava localizado na Universidade de São Paulo (USP), passou a integrar o acervo da Biblioteca Florestan Fernandes, com isso tivemos o acesso a outras edições que se encontravam na USP, mas fora do acervo originário do DLIT. E assim, chegamos ao número de 45 edições.

Ao analisar esses prefácios, como já explicitado anteriormente, nosso objetivo é pensá-los em função do leitor. Genette (2009) criou uma classificação dos paratextos por meio das seguintes características: espaciais (onde?), temporais (quando?), substanciais (como?), pragmáticas (de quem? a quem?) e funcionais (para fazer o quê?). Nossa análise então, será pautada nessa classificação.

Para sistematizar nossa análise, dividimos o século XX em décadas. Nessa divisão verificamos que todas as décadas tiveram publicações da *Commedia*, com exceção da década de 20 (1920-1929)<sup>5</sup>. Temos algumas outras edições que, nos seus paratextos, indicam terem sido publicadas no século XX, mas não havendo a precisão do ano, colocamo-las em um grupo a parte. Também verificamos

3. No ano de 1979 a editora Itatiaia Edusp publicou uma edição, em dois volumes, da *Commedia* e, na sequência, uma segunda edição revisada. Como ainda não tivemos acesso a essas duas publicações para constatar quais as diferenças contidas nelas, para o presente estudo, consideramos como uma única edição.
4. Projeto desenvolvimento em parceria com a UFSC, USP e mais recentemente com a UFBA.
5. Recentemente, após a apresentação dessa pesquisa, tomou-se conhecimento, via DLIT, que existe uma edição de 1920. No entanto, como essa, até o momento da escrita desse texto, é a única informação que possuímos, optamos por não mencioná-la.

que quanto mais nos aproximamos do final do século XX, há um maior número de publicações lançadas por década. Se na década de 1910 temos apenas duas publicações, na década de 1970 teremos oito. Para este trabalho, optamos por apresentar um panorama da década de 1910-1919, na qual encontramos uma publicação em 1910 da Livraria Garnier e outra em 1918 pelo Editor Jacintho Ribeiro dos Santos.

Ao analisarmos o material prefacial da *Commedia* sabemos que nenhuma edição possui um prefácio original, ou seja, feito por Dante Alighieri, ou, ao menos não um prefácio moderno como conhecemos hoje. Genette (2009) chama a atenção para o fato de que nos primeiros textos literários escritos, como forma de poupar espaço e recursos, os prefácios vinham junto ao texto, não havendo essa separação física que encontramos hoje. Essa observação contribui com a ideia daqueles que afirmam que o primeiro canto da *Commedia* seria uma introdução ao texto (paratexto) e não faria parte do *Inferno*. Nas informações contidas nos prefácios das edições analisadas, na de 1910 o leitor é informado de que o primeiro canto do *Inferno* se trata de uma introdução à *Commedia*, fazendo com que cada parte da obra seja composta por 33 cantos. Por sua vez, na edição de 1918, não há essa distinção e, a divisão da obra dantesca é apresentada com o *Inferno* contendo 34 cantos e o *Purgatório* e *Paraíso* com 33 cantos cada.

Ainda sobre a autoria do prefácio, nessas duas edições, percebeu-se que elas também não foram escritas pelos tradutores, mas sim por terceiros. Isso pode justificar-se pelo fato de que tanto o Barão da Villa da Barra, quanto Xavier Pinheiro, no momento da publicação das suas traduções, já haviam falecido.

Em relação ao prefácio cabe ainda uma outra observação, ambos os materiais analisados foram escritos para as referidas edições, logo voltadas ao leitor brasileiro. Os prefácios analisados não são prefácios traduzidos de uma outra edição em língua estrangeira, nem textos apresentados em outro momento e que assumiram o papel de prefácio, como ocorre, por exemplo, na edição de 1976 da editora Itatiaia, na qual o prefácio assinado por Cristiano Martins trata-se das conferências por ele proferidas em evento realizado em 1957 no Rio de Janeiro<sup>6</sup>. Diante disso nos indagamos: quem era o

6. Informação retirada da nota de rodapé que consta na edição citada.

leitor da *Commedia*? Quem lia essa obra? Essas edições dirigiam-se a que tipo de leitor?

Na edição 1910 da Livraria Garnier traduzida pelo Barão da Villa da Barra como *A Divina Comédia*, o prefácio é chamado de uma *Advertência do Editor*. Esse prefácio é o mesmo da primeira edição, 1907, porém não há o momento preciso da sua escrita. A *Advertência* está distribuída ao longo de 12 páginas e foi escrita pelo editor, H. Garnier. Aqui o leitor é informado de que se trata de uma tradução em verso e integral. Na folha de rosto a única informação que consta, em relação a tradução, é de foi “fielmente vertida do texto” (GARNIER, 1910, folha de rosto).

Na *Advertência* o editor inicia seu texto explicando o motivo pelo qual estaria publicando a obra:

(...) resolvi reimprimil-a certo de que assim procedendo prestarei inestimavel serviço ás letras brasileiras e ao publico legente, que de há muito se via privado das bellezas primaciaes de tão notavel trabalho, quer pela rigorosa fidelidade da traducção, quer pelo purismo da linguagem. (GARNIER, 1910, p. V)

Curioso notar que seu relato se baseia em torno da tradução, que, no decorrer do texto é tida como “primorosa” e “cuidadosamente feita” (IDEM). Sobre Dante, Garnier o apresenta ao público leitor brasileiro como “egregio poeta florentino” (IBIDEM). O editor justifica a publicação uma vez que a edição anterior da tradução do Barão da Villa da Barra estaria esgotada, havendo então a necessidade de uma nova publicação. Na sequência, faz alusão a outras traduções da obra de Dante, dando destaque por aquelas feitas por Xavier Pinheiro, mas da qual, até aquele momento, havia chegado ao público apenas em alguns versos e, a tradução de Generino do Sanctos, que circulava somente entre poucos amigos do referido tradutor. Com isso, diz o editor ser o Barão da Villa da Barra, o primeiro a traduzir a *Commedia*, em versos e em formato integral. Seguindo, Garnier faz rápida menção a outros tradutores de Dante: Bernardo Guimarães, Francisco Octaviano, Machado de Assis, Adherbal de Carvalho, Pires de Almeida, Silva Nunes e João Francisco Gronwell (GARNIER, 1910).

Ao falar da obra, Garnier a classifica como “formosissimo poema épico do christianismo” (GARNIER, 1910, p. VI), apresentando em

seguida um extenso resumo dela, que fora traduzido pelo Doutor José Carlos Mariani (sobrinho do Barão da Villa da Barra), da enciclopédia alemã *Konversations Lexikon* da Meyer. O resumo no seu início recompõe a estrutura da obra:

O poema é antes uma visão de acontecimentos positivos, históricos, do que uma verdadeira Epopéa de feição objectiva, e consta de tres partes: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paraiso*, os tres logares do mundo ideal onde, segundo as doutrinas do catholicismo, a creatura humana póde achar-se depois da morte. Cada uma dessas partes consta de 33 cantos, tendo a primeira mais um como introdução. O *Inferno* contém, afóra o vestibulo, nove circulos, e o *Purgatorio* igualmente nove divisões; o limbo, sete degráos de purificação, e o *Paraiso* terrestre, no ápice do monte. O *Paraiso* também consta de nove céos circulares, sobre os quaes paira o Emyreio, a sede immovel da Divindade. (MEYER *apud* GARNIER, 1910, p.VII)

Aqui, seguindo a linha de pensamento de alguns estudiosos, apontados por Genette (2009), H. Garnier classifica o primeiro canto da *Commedia*, como uma introdução e não, como o primeiro canto do *Inferno*. Teoria que encontra respaldo ao pensarmos que, assim procedendo, todos as três partes da obra-prima de Dante conteriam 33 cantos. Na seqüência segue-se com a descrição de cada parte.

Após a descrição do *Inferno*, tem-se o seguinte parágrafo que apresenta a opinião da enciclopédia alemã sobre a primeira parte do poema:

A exactidão com que o poeta determina o tempo de sua viagem, e até aprecia as relações do espaço, deu causa a que mais de um literato haja tomado a si a ingrata tarefa de calcular as dimensões exactas do Inferno. A sua exposição é admiravelmente plastica; todas as descrições e colloquios são de uma verdade profunda; a linguagem energica, variada, sempre adequada ao thema; o todo impregnado de inexaurível riqueza de idéas e desceite gravidade. (MEYER *apud* GARNIER, 1910, p. XI)

Depois dessa citação, segue-se com a descrição do *Purgatório* e do *Paraiso*, “esta deliciosa paragem é pintada com elevadíssima beleza poetica” (MEYER *apud* GARNIER, 1910, p. XIII). Terminada a descrição das três partes, apresenta-se ao leitor o significado alegórico do poema:



Quanto á significação do poema como um todo allegorico, e de suas allegorias em particular, no correr dos 600 annos de sua existencia têm-se exercitado de variadissima fórma os espiritos os mais diversos. Em geral dominou a principio o sentido moral theologico, e o proprio Schlosser assim encara a idéa fundamental. No seu entender, Dante, em seu poema, não fez outra cousa senão cantar o caminho pelo qual elevou-se do amor. Rosetti, tem, pelo contrario, adquirido voga a opinião de considerar a Comedia como um poema de character essencialmente politico, e sensual ao celestial, da faina politica á vida contemplativa. No seculo actual, particularmente depois dos trabalhos de Marchetti e presentemente esta é a dominante na Italia. Consideram-na um grandioso poema-libello, uma satyra politica, ligada intimamente á sorte pessoal do poeta, tendo por alvo – a desmoralisação de sua época, a humanidade precipitada pelos Papas na miseria e infamia, e que sómente poderia ser reorganizada pelo alargamento do poder imperial. Assim, por exemplo, os animaes carnivoros da introdução ao Inferno exprimiam figuras historicas determinadas: a panthera sarapintada (outr'ora denotando a sensualidade), significava Florença com os seus partidos de Negros e Brancos; o leão (dantes ambição), a França, especialmente Carlos de Valois; a loba faminta (dantes cobiça), a curia romana, especialmente Bonifacio VIII.

Entretanto por muito que attraia ao conhecedor e observador a alegoria fundamental do poema, o todo é disposto com tal arte, que o proprio leitor que não procura, nem quer allegorias, e sómente considera tudo como poesia e pintura, como representação poetica da natureza humana e da vida humana, sente-se preso e cheio de admiração. (MEYER *apud* GARNIER, 1910, p. XV – XVI)

Ao final, encerra-se a citação da *Lexikon*, com a visão de três estudiosos a respeito da *Commedia*: Schlosser, Rosetti e Marchetti, um grandioso poema de cunho político: “uma satyra politica, ligada intimamente á sorte pessoal do poeta, tendo por alvo – a desmoralisação de sua época, a humanidade precipitada pelos Papas na miseria e infamia, e que sómente poderia ser reorganizada pelo alargamento do poder imperial” (MEYER *apud* GARNIER, 1910, p. XVI).

A outra edição analisada foi publicada em 1918 pelo Editor Jacintho Ribeiro dos Santos. A obra apresenta-se com o título de *Divina Comédia*, com tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Essa publicação é composta por três prefácios: *Explicação do editor sobre a presente edição*, *Da primeira edição* e *A segunda edição*, que estão distribuídos ao longo de 60 páginas.

A *Explicação do editor sobre a presente edição* é de 1915 e possui 5 páginas, escritas pelo editor, Jacintho Ribeiro dos Santos. O início desse prefácio, se assemelha aquele feito pelo editor H. Garnier, na edição de 1910:

Embora tardiamente, posso oferecer aos que amam as letras a presente edição do grande poema, cuja interpretação na lingua portugueza é fidelissima e que, na opinião dos que conhecem o clássico original italiano, é a que mais se aproxima d'elle, com uma felicidade genial. (SANTOS, 1918, n.p.)

Na *Explicação* o tempo todo o editor tece elogios ao tradutor, “egregio poeta bahiano”, “brasileiro notavel”, “um dos nossos melhores poetas, gloria de sua Patria e honra das letras nacionaes”, “grandiloquo Traductor” e “glorioso Traductor brasileiro”, bem como a tradução feita, “cuja interpretação na lingua portugueza é fidelissima”, “Elle deu a sua existencia devotamente para que ficasse esse sumptuoso monumento para admiração dos posteros”, “herculeo trabalho que consumiu uma preciosa vida, é o mais perfeito e o mais completo”, “é a que mais se assemelha ao original, pelo sabor classico, pela fidelidade, pelas innumeradas notas em cada canto do poema...”, “prodigioso esforço e seu extraordinario amor” (IDEM). Refere-se a Dante como “poeta que é orgulho da Italia” (IBIDEM), não há, como no prefácio da Garnier, um resumo da obra, apenas refere-se a *Commedia* como “grande poema” e “classico original italiano” (SANTOS, 1918, n.p.).

O editor apresenta essa edição como sendo uma homenagem ao seu tradutor: “Espero que os intellectuaes guardarão essa 2.<sup>a</sup> edição como um tributo de admiração e apreço que presto a um brasileiro notavel, que tem direito, pela sua producção litteraria, a todas as homenagens” (SANTOS, 1918, n.p.). Essa trata-se da segunda edição, sendo que da primeira diferencia-se pelo acréscimo das ilustrações de Gustavo Doré e de um *Rimario* do poema, feito pelo filho e netos de Xavier Pinheiro.

O prefácio *Da primeira edição* é de 1903, contém 48 páginas escrita por J. A. Xavier Pinheiro, filho do tradutor, em linhas gerais, o texto consiste em uma biografia do tradutor. No texto, verifica-se também a queixa do filho pela falta de atenção, por parte do governo e da crítica, ao trabalho de tradução feito por Xavier Pinheiro, para o filho,

uma primorosa obra que não se deu o devido valor, “conta o silencio que tem sido feito em torno do nome de meu querido progenitor, vem a publicação do primoroso trabalho, inegalavel, da traducção da <<Divina Comedia>>” (PINHEIRO, 1918, n.p.).

Dentro desse prefácio há um artigo de Luiz Murat, “um dos nossos mais apreciados poetas vivos” (PINHEIRO, 1918, n.p.), chamado de *Um livro esquecido*, publicado no periódico *A Tribuna* em 18 de maio de 1900, nesse artigo aborda-se a não valorização desse tipo de literatura, criticando o governo da época, dizendo que a tradução de Xavier Pinheiro não foi dada publicidade, devido ao fato do governo não desejar que o povo tivesse um estímulo intelectual:

Não fui dos que mais confiaram na boa vontade do governo imperial.

Sabia-lhe o gênero de litteratura cultivada nas estufas de palacio e até onde ia o gosto daquelle rei e daquelles cortezãos pelas obras d'arte.

A monarchia não se desoppressava facilmente das suas obrigações, quando se tratava de dar ao povo alguma cousa que o fizesse pensar, que lhe alumiasse um pouco a intelligencia obscurecida por mais de meio seculo de trevas. Ella gostava de o vêr patinhar, como um batrachio, no lodo daquela escuridão.

Os livros fortes, corroborantes, reffectivos, ella os deixava esquecidos e despresados entre os manuscriptos dos seus respectivos autores.

Está na indole e no interesse desse regimen politico o apoucar e comprimir as maravilhosas faculdades da criação, os livros que se embebem numa intuição superior, que se reservam um direito de protesto, que se arregimentam, em summa, entre aquelles que representam a reacção e o libelo contra tudo que não fôr uma alliança, uma connexão intima entre a acção de um governo e a aspiração de um povo. (MURAT *apud* PINHEIRO, 1918, n.p.)

Na sequência há outras duas cartas abertas, uma escrita por Gustavo Santiago, “poeta e jornalista” (PINHEIRO, 1918, n.p.), dirigida a J. A. Xavier Pinheiro e publicada em 29 de maio de 1902 na *Gazeta do Commercio*. E a outra dirigida ao prefeito do Rio de Janeiro e escrita por Luiz Murat, “o poeta das *Ondas*” (PINHEIRO, 1918, n.p.), datada de 22 de agosto de 1901 e publicada n’*A Tribuna*. Percebe-se que os

que lutaram pela publicação de Xavier Pinheiro tinham sempre uma relação, de amizade ou parentesco, com ele ou seu filho.

Escrita também pelo filho de Xavier Pinheiro, o prefácio *A segunda edição* é de 1915 e abrange 7 páginas. *A segunda edição* fala-se da conquista ao se publicar uma 1ª edição completa em 1907, no entanto, após lançada, não alcançou o reconhecimento da crítica. Refere-se a existência de outras traduções:

A tradução do poeta bahiano póde ser confrontada com as do Monsenhor Pinto de Campos e Barão de Villa da Barra, brasileiros e com a de Domingues Ennes, portuguez e tenho convicção que do confronto se terá a evidencia de que é a mais perfeita, a mais cuidada, a mais escrupulosa, a que mais de perto acompanha o original". (PINHEIRO, 1918, n.p.)

Assim como no prefácio feito para a primeira edição, o filho do tradutor expressa com certa mágoa, a não valorização do trabalho de seu pai e finaliza seu texto informando que essa segunda edição também seria distribuída em Portugal.

### Considerações finais

Após essa breve exposição dos prefácios de 1910 da Garnier e o de 1918 da Jacintho Ribeiro, podemos estabelecer algumas relações. Primeiramente que, ambos os tradutores, Barão da Villa da Barra e Xavier Pinheiro nasceram e, possivelmente viveram, na Bahia no mesmo período. Isso nos leva a indagarmos se, porventura, os tradutores teriam conhecimento um do outro e até se estabeleceram algum tipo de contato acerca da tradução da *Commedia*.

A respeito das editoras temos o dado de que ambas estavam instaladas no Rio de Janeiro. Nos levando também a considerar a importância da cidade, na época capital do Brasil, para a formação e consolidação tanto do mercado editorial brasileiro, quanto do público leitor.

Adentrando a leitura dos prefácios e nos atentando aqueles feitos pelos seus editores, para Garnier uma *Advertência*, para Jacintho Ribeiro uma *Explicação* verificamos que esses visavam, em primeiro plano, enaltecer mais a figura dos tradutores e do trabalho

tradutório feito por eles, do que do próprio Dante e da sua *Commedia*. Tal ênfase ao tradutor e a tradução também foi observada na análise feita por Pedro Falleiros Heise na sua dissertação de mestrado, *A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente De Simoni* (2007), a respeito da obra *Ramalhete poético do parnaso italiano* (1843), percussora das traduções da *Commedia* em língua portuguesa no Brasil. Percebemos então que, se o descontentamento mostrado nos prefácios em relação a falta de prestígio da crítica em relação ao trabalho feito pelos tradutores, não se verifica em relação as editoras e aos leitores. Pois os editores enaltecem seus tradutores e mencionam sobre as edições estarem esgotadas, logo o consumo pelos leitores estava ocorrendo.

Outra relação possível de se estabelecer ao ler os prefácios é a associação da obra de Dante com o cristianismo, em particular com a Igreja Católica. Esse fato também nos leva a estabelecer paralelos entre Dante e sua ligação com a religião e, retrocedendo um pouco mais no tempo, a ligação existente entre a Itália e o Catolicismo.

É sabido o estreito laço existente entre a formação da Itália, nos seus mais variados aspectos, como por exemplo social, político e cultural, com a Igreja Católica. E a influência que essa tinha nas relações de poder, sobretudo no período que Dante viveu. Recordemos também o fato de que, por influência do então papa Bonifácio VIII, que Dante obrigou-se a viver no exílio. Dante também era conhecedor da teologia cristã, uma vez que, esse estudo fazia parte da formação escolar. E não é de se surpreender que todo esse contexto essa presente na *Commedia*. O que nos chama a atenção é que de tantos aspectos dos quais se poderia caracterizar o poema dantesco, escolheu-se, pelo menos no material paratextual analisado, enfocar a religião. Bem pouco ou quase nada se fala das tramas tecidas ao longo da viagem do personagem Dante ao mundo dos mortos ou da composição filosófica do texto.

Se pensarmos na relação existente entre a Itália e a Igreja Católica, também temos que ter em mente, a relação entre Brasil e o catolicismo, que, após a descoberta pelos europeus, também teve na religião católica, uma das bases da sua formação.

Nosso intuito, nessa fase da pesquisa, não visa encontrar respostas, mas, pelo contrário, diante das informações obtidas, fazer indagações e, com isso, apontar para possíveis caminhos a serem seguidos. Assim como os paratextos, hoje, nos apontam para percursos

diversos, eles também o fizeram para o leitor brasileiro de Dante no século XX. Para esse leitor, que ainda não conseguimos com propriedade caracterizá-lo, a *Commedia* foi apresentada como uma grande obra oriunda da Itália, que devido a sua magnitude, merecia ser traduzida por alguém a altura, que, ao traduzir, colocasse o leitor diante desse mundo criado por Dante Alighieri.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A Aventura*. Tradução de Claudio Oliveira. São Paulo/Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Tradução de Nilcéia Valdati. In: *Outra Travessia*, Florianópolis, jul./dez. 2005. p. 9 - 16.
- BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *A França no Brasil: livros e edições Garnier*. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/dossie-antigo/matrizes-nacionais/construtores/livros-e-edicoes-garnier/>. Acesso em 6 jan. 2020.
- CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: confirm. Tradução de Giorgia Brazzarola. In: *Revista de Letras*, São Paulo, 45 (1). 2005. p. 13 - 22.
- DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora, 2014.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. Tradução de Henrique Tavares e Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- GARNIER, H. Advertência do editor. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Barão da Villa da Barra. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1910.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- HEISE, Pedro Falleiros. *A introdução de Dante no Brasil: o Ramallete poético do parnaso italiano* de Luiz Vicente De Simoni. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- IZARD, E. *Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Garnier, 1913. p.72.
- PINHEIRO, J. A. Xavier. A segunda edição. In: ALIGHIERI, Dante.

- Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. v. 1. Rio de Janeiro: Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.
- PINHEIRO, J. A. Xavier. Da primeira edição. In: ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. v. 1. Rio de Janeiro: Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.
- SANTOS, Jacintho Ribeiro dos Santos. Explicação do editor sobre a presente edição. In: ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. v. 1. Rio de Janeiro: Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.
- SILVA-REIS, Dennys. Barão da Vila da Barra: tradutor de Dante. In: *Historiografia da tradução no Brasil: espaços de descobertas e reflexões de uma memória*. fev. 2016. Disponível em: <http://historiografiadatraducaoobr.blogspot.com/2016/02/barao-de-vila-da-barra-tradutor-de-dante.html>. Acesso em 6 jan, 2020.
- STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.

## Entre milagres e chumbos: os escritos jornalísticos de Pasolini e Callado

Cláudia Tavares Alves (Unicamp)<sup>1</sup>

### Introdução

Existiria uma relação intrínseca, se observássemos a literatura produzida no século XX, entre escrita literária e engajamento político? Seja pela reafirmação frequente da simbiose entre esses dois polos de atuação, seja pela tentativa contrária de corroborar suas respectivas independências enquanto áreas distintas, esta discussão tem mostrado ser, ao longo dos anos, bastante profícua e pouco unânime. Por um lado, ela nos coloca diante de um questionamento que é nosso, *a posteriori*, enquanto pesquisadoras e pesquisadores de literatura; mas, por outro, ela enuncia um questionamento que é também de grande parte da intelectualidade que se dedicou a escrever literatura e é por isso que ela, também, nos interessa.

Nesse sentido, este seria um preâmbulo válido para ler e pensar a obra de muitos escritores e escritoras, de diferentes nacionalidades, em diferentes épocas. Em certos casos, ele pode se tornar mais instigante, assumindo contornos nítidos, quando nos deparamos com escritos que buscaram definir a si mesmos a partir de um gesto de autorreflexão intelectual daqueles que os conceberam. Em outras palavras, quando são os próprios escritores e escritoras que se põem a refletir sobre quais as relações possíveis entre escrita literária e engajamento político. Temos então à nossa disposição um material precioso para investigarmos quais são os subentendidos e as intenções presentes no ato de escrever. Aqui, no caso da análise que se segue, dois serão os nomes postos lado a lado a fim de esmiuçarmos esse pressuposto: o do escritor italiano Pier Paolo Pasolini e o do escritor brasileiro Antonio Callado.

À primeira vista, a produção desses dois autores aparenta estar localizada a uma grande distância, sobretudo se levarmos em

1. Graduada em Estudos Literários (Unicamp) e Doutora em Teoria e História Literária (Unicamp). Pesquisa financiada pela FAPESP (n. processo 2016/07884-0). Contato: <clautalves@gmail.com>.



consideração aspectos geográficos e históricos. Um deles escreveu grande parte de sua obra nos anos posteriores ao fascismo, enquanto a Itália se reconstruía e se desenvolvia após o fim da segunda guerra mundial. O outro vivia o Brasil de duas ditaduras, a do Estado Novo e a militar, enquanto um país que se firmava como um lugar fadado a um subdesenvolvimento intransponível, apesar das recorrentes promessas de avanço e superação.

Porém, apesar das distâncias históricas evidentes, torna-se notável um ponto de intersecção entre a escrita de Pasolini e a escrita de Callado quando nos damos conta de que se trata de dois escritores que, renomados por suas produções literárias de grande impacto em seus respectivos contextos, também estavam envolvidos com a escrita jornalística para grandes meios de comunicação. Certamente, no que diz respeito a este ponto de intersecção, Callado fora *mais jornalista* do que Pasolini, no quesito produção jornalística como campo de atuação profissional. No entanto, é pela dedicação dos dois escritores a intervenções que circularam na imprensa de seus países, concomitantemente à publicação de textos literários, que nos permitimos traçar uma linha semiopaca entre eles.

Empenhados, portanto, em escrever para jornais – fato que consolidou parte da imagem que ambos assumem até hoje enquanto escritores intelectuais de forte presença na esfera pública –, os dois elaboraram, em seus próprios textos, uma espécie de cartilha, ou de poética da intervenção, na tentativa de, potencialmente, definir suas respectivas funções de escritor e de intelectual. É finalmente partindo de tal constatação que será construída uma análise que visará a estabelecer paralelos e particularidades concernentes a cada uma das duas experiências, tentando fazer emergir dessa comparação algo que nos ajude a elaborar hipóteses acerca do engajamento intelectual dos dois escritores – possibilidades que, no limite, nos ajudem a pensar, em contato com a obra de ambos, uma possível relação entre literatura e imprensa, uma forma de compreender o papel histórico determinado à literatura em nossa sociedade, e, enfim, uma maneira de pensar a imbricação pressuposta entre ser escritor e posicionar-se publicamente, vendo neste gesto uma resposta em potência direcionada a momentos históricos de retrocesso.

Antes de passarmos à análise proposta, é importante explicitar a ressalva de que o exercício de comparar duas experiências tão diversas não se sustenta pela intenção de sobrepô-las forçosamente ou

mesmo impor, a uma ou a outra, aquilo que não lhes diz respeito. A ideia central aqui é deixar emergir das palavras desses dois escritores uma sugestão de trilha a ser percorrida, mesmo que esteja bastante claro o fato de que elas partem e chegam a destinos muito diferentes. Além disso, estamos falando aqui de dois escritores enormes, no sentido de terem escrito muito e de maneira bastante particular, o que nos impele, como ponto de partida, a um trabalho que é dificilmente contornável. Contudo, o exercício da literatura comparada é também, e talvez principalmente, um exercício de recorte. Só assim seria possível desenhar uma passagem de leitura que pudesse reunir as convergências e as divergências entre Pasolini e Callado.

### Escritores engajados

Em uma entrevista de 18 de agosto de 1963, dada ao diretor de cinema, jornalista e amigo Gideo Bachmann, Pasolini é questionado sobre a relação que se estabelece entre ser politicamente engajado e ser artista:

B – Parece que estou entendendo que você acredita que ser politicamente engajado é uma de suas características base para ser artista?

P – Sim, porque em um mundo como o meu ser engajado politicamente é fundamental: em uma nação que foi fascista até 20 anos atrás, e na qual o fascismo ainda permanece, ser artista significa objetivamente ser engajado.<sup>2</sup> (PASOLINI; BACHMANN, 2015, v. 36)

2. “B – Mi pare d’intendere che ritiene l’essere politicamente impegnato una delle sue caratteristiche base per essere artista?”

P – Sì, perché in un mondo come il mio essere impegnato politicamente è ancora fondamentale: in una nazione che è stata fascista fino a vent’anni fa e in cui permane ancora del fascismo, essere artista significa obiettivamente essere impegnato.”

As citações em italiano aparecerão em português no corpo do artigo e em língua original em nota de rodapé. As traduções são de minha autoria, exceto para os textos publicados em *Escritos corsários* (PASOLINI, 2020), cuja tradução é de Maria Betânia Amoroso.

Pasolini não titubeia ao dar uma resposta em que considera fundamental ser um artista engajado e equaciona, direta e objetivamente, a sua atuação criativa e a sua atuação política. Chama atenção ainda o fato de o entrevistado atrelar seu engajamento ao seu próprio país e ao momento histórico vivido por ele, reconhecendo certa permanência do fascismo, o qual precisaria ser combatido por meio de sua arte.

Ao nos aprofundarmos na obra literária, cinematográfica e ensaística de Pasolini, torna-se praticamente impossível desassociar o que o autor produz daquela que é a sua realidade imediata na Itália dos anos 1960 e 1970, a qual aparece por sua vez filtrada pela *consciência histórica* do intelectual. E fica evidente, a partir de sua declaração a Bachmann, que há de fato uma dedicação específica em fazer com que sua obra responda ao tempo histórico em que o autor vive – em um primeiro momento, a fim de combater a ideologia fascista impregnada na sociedade italiana após o fim da guerra; em um segundo momento, a ideologia que chamará de *neofascista*, devido à *mutação antropológica*<sup>3</sup> causada pela cultura burguesa e o consumismo exacerbado, cenário em que um intelectual de esquerda deveria se engajar para combater a padronização cultural operada por tais forças de poder.

O mesmo pressuposto de uma obrigação do artista para com a sociedade em que se vive aparece nos escritos de Callado, especificamente, por exemplo, quando ele profere uma conferência, em 14 de fevereiro de 1974, no Centro de Estudos Latino-Americanos, enquanto se encontra fora do Brasil. Em “Os dois níveis da censura”, o escritor analisará a questão da censura aplicada à literatura no contexto brasileiro, mas também latino-americano, e finalmente concluirá afirmando que:

Não posso deixar de pensar que a responsabilidade de um escritor enquanto tal é grande demais para que ele se contente em fazer apenas o que gostaria, em um país em que as pessoas estão longe de viver como gostariam. Romances como *Macunaíma* encerram

3. Sobre esses conceitos, desenvolvidos por Pasolini de maneira mais ampla principalmente em seus artigos jornalísticos dos anos 1970, conferir o ensaio “Estudo sobre a Revolução Antropológica na Itália” (PASOLINI, 2020, pp. 71-77), publicado originalmente como “Gli italiani non sono più quelli” no jornal *Corriere della Sera*, em 10 de junho de 1974.

em seu âmago uma tristeza, assim como estão impregnadas de amargura as descrições que estes escritores hispano-americanos fazem da hipocrisia e da ambiguidade com que as pessoas se comportam em seus países. Nossos heróis populares, com seus ardis que expressam presunção e esperteza, refletem nossa estrutura marcada pelo subdesenvolvimento e pela censura. Eles correspondem a um período que talvez seja semelhante ao de *Almas mortas*, de Gogol, na literatura russa, e tenho esperança de que prenunciem grandes mestres, como Tolstói e Dostoiévski. E nossos escritores deveriam estar pensando, à medida que nossos regimes ditatoriais tornam-se cada vez mais sofisticados, em novas formas de combatê-lo. Nos velhos tempos, e até recentemente, escritores com uma propensão a desempenhar o papel de heróis geralmente paravam de escrever para tomar atitudes ousadas – como Byron indo para a Grécia ou Malraux e Hemingway partindo para a Espanha. Nos nossos dias, como estamos vendo agora na União Soviética, a atitude heroica a adotar é permanecer firme diante de sua máquina de escrever, e trabalhar duro na sua obra, se quisermos ajudar a mudar o destino de nossos compatriotas. (CALLADO, 2006, pp. 51-52)

Não há dúvidas de que estamos diante de uma fala que, retoricamente, encerra-se com uma proposição programática para escritores intelectuais que compartilhem o mesmo contexto histórico de Callado: *permanecer firme diante de sua máquina de escrever se quiser mudar o destino de nossos compatriotas*.

A apoteose dessa conferência, proferida a um público essencialmente estrangeiro, deixa transparecer o ideal que ronda a produção de Callado, o qual é também o ideal de atuação que o escritor impele a seus coetâneos. Ao utilizar a palavra *responsabilidade*, Callado se permite anunciar um dever ético e civil implicado no ofício de escrever. A natureza da atuação é sempre a mesma, independentemente da conjuntura – isto é, colocar-se diante de uma máquina de escrever e realizar a ação elementar que cabe a quem se põe nessa posição: escrever. Porém, Callado atribui uma série de imperativos que reconfiguram a simples ação de escrever – a qual não é (porque nunca é) uma simples ação pragmática. A declaração revela que, como escritores implicados em uma sociedade e, mais do que isso, como pessoas que possuem um papel público e coletivo nessa mesma sociedade, os escritores deveriam *estar pensando novas formas de combater os regimes ditatoriais* para que possam, enfim, *mudar o destino* de seus compatriotas.

Não é pouca coisa, mesmo sob um discurso inflamado por uma série de razões circunstâncias, conclamar escritores a *mudar o destino* de um país e de seus compatriotas. Subjaz aí uma ideia de poder grandiosa atribuída à literatura e à atuação pública desses escritores. Além disso, como vimos no exemplo de Pasolini, Callado também relaciona essa responsabilização dos escritores à certa urgência histórica da realidade que é vivida em seu país. O dado fundamental que transparece nesse momento é que, à semelhança da resposta de Pasolini a seu entrevistador, existiria em ambos os casos o pressuposto de que o escritor possui uma *consciência histórica* aguçada, capaz de pensar com perspicácia seu próprio tempo presente, e, mais do que isso, atuar sobre ele, modificando-o.

É curioso observar que as conjunturas históricas em que se dão as escritas de Pasolini e de Callado curiosamente se sustentam em termos coincidentes, como a ideia de *milagre econômico* e *anos de chumbo*. Mas é essa mesma confluência de nomenclaturas que sinaliza a existência de alguns fatores que determinam experiências diversas em cada um dos dois países. Se, por um lado, o *miracolo economico* italiano se refere a uma recuperação econômica posterior ao fim da segunda guerra mundial, pautando-se sobretudo em uma modernização tardia em comparação a outros países europeus<sup>4</sup>, por outro lado, no caso brasileiro, quando dizemos *milagre econômico* estamos nos referindo a um estatuto de industrialização e urbanização marcado por políticas públicas militares e autoritárias, interessadas em fazer ver um desenvolvimento econômico que justificasse a presença de um governo ditatorial no país<sup>5</sup>.

Seguindo essa mesma linha, é bastante diversa a compreensão do que foram os *anos de chumbo* italianos e brasileiros. Embora nos dois casos a ideia de *chumbo* esteja atrelada a demonstrações de violência, a natureza dessas violências é bastante diversa. Na Itália, os *anni di piombo* se referem a um período conturbado, entre o fim dos anos 1960 e o fim dos anos 1970, quando foram realizados vários atentados terroristas, ora reivindicados por grupos de extrema direita, ora por grupos de extrema esquerda, ao redor de

4. Para uma análise mais aprofundada acerca do *miracolo economico* italiano, ver *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta* (CRAINZ, 2005).

5. Para um diagnóstico acerca desse momento, cf. SINGER, Paul. O Milagre Brasileiro – Causas e Consequências, Caderno Cebrap, nº 6, 1972, São Paulo.

todo o país<sup>6</sup>. Já no Brasil, a expressão é utilizada para se referir aos piores anos da ditadura militar, momento em que a repressão e a tortura institucionalizadas podiam ser praticadas sem escrúpulos devido, entre outros fatores, à promulgação do Ato Institucional n. 5, ocorrida em 1968<sup>7</sup>.

Para a pesquisadora Tânia Pellegrini, que se dedicou a analisar romances brasileiros publicados ao longo dessa década, esses são dados que delinham o que foram os anos de 1970 no Brasil:

[...] os anos 70, na verdade, iniciaram-se com o AI-5, em 68, e terminaram com a anistia e a “abertura”, em 79, caracterizando-se, assim, como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as consequências resultantes desse fato para a vida econômica, política, social e cultural do país. (PELLEGRINI, 1996, p. 05)

Como consequência fundamental dessa militarização, temos que levar em consideração, portanto, a censura implicada na produção cultural daqueles anos. Esse é certamente um fator que particulariza a produção jornalística de Callado, bem como a de seus contemporâneos, se a compararmos aos textos de intervenção escritos por Pasolini. Há aí, afinal, um fator fundamental de liberdade para se dizer o que se queria dizer, o qual não indicia sobre a escrita de Pasolini. Nesse sentido, esse é um primeiro fator que particulariza a experiência de Callado, ainda que o escritor não estivesse presente no Brasil ao longo de alguns anos desse período e que, por conta

6. Sobre o tema, ver o artigo “O romance dos massacres” (PASOLINI, 2020, pp. 120-126). Para uma leitura histórica deste mesmo período, ver “... e l’incubazione degli ‘anni di piombo” (CRAINZ, 2005, v. 1888).
7. Na “Explicação” que Elio Gaspari escreve para apresentar o volume *Ditadura Escancarada*, afirma que: “O Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se. Passados mais de quarenta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro. [...] Se [nessas páginas] há mais chumbo do que milagre, isso se deve à convicção do autor de que a tortura e a coerção política dominaram o período” (GASPARI, 2014, pp. 13-14). Para mais informações, ver *Anos de chumbo: a militância, a repressão e a cultura de um tempo que definiu o destino do Brasil* (LIMA, 2020).

disso, pudesse usufruir de certa liberdade que não existia àqueles que estavam fisicamente no país.

Para o crítico literário Antonio Candido, citado por Pellegrini em seu estudo, é também a natureza daquele tempo que incutia nas produções artísticas uma atmosfera de *protesto incessante* por parte dos artistas e intelectuais em geral:

O atual regime militar no Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas [...]. Por outro lado, este tipo de manifestação é extremamente dificultado pelo regime, que exerce um controle severo sobre os meios de comunicação. Controle total na televisão e no rádio, quase total nos jornais de maior circulação, muito grande no teatro e na canção; nos livros e nos periódicos de pouca circulação a repressão é mais branda, porque na razão direta do alcance dos meios de comunicação. Além disto, existe em escala nunca vista antes a repressão sobre os indivíduos [...]. É claro que isso afeta a atividade intelectual e limita as possibilidades de expressão. Mas é difícil dizer se influi na natureza e sobretudo na qualidade das obras criativas. (CANDIDO *apud* PELLEGRINI, 1996, p. 10)

Nessa reflexão, intitulada “A Literatura Brasileira em 1972”, Candido está elaborando, no calor do momento (como havia feito Roberto Schwarz em 1970, por exemplo, com seu emblemático ensaio “Cultura e política, 1964-1969”), uma possível linha crítica para analisar a produção daqueles anos. A nós interessa, mais do que apontar acertos ou erros presentes nesse diagnóstico, notar como o pesquisador também estabelece o vínculo entre o regime militar brasileiro e o que vinha sendo escrito e produzido naqueles anos, ressaltando a presença da censura em cada uma das esferas de produção e seu relativo controle sobre elas. Antes de um juízo estético, portanto, era importante demarcar a obviedade de que a censura afetava a atividade intelectual daqueles anos e qualquer interesse de analisá-la deveria partir dessa constatação.

Essa ideia nos ajuda a pensar que o autor de *Quarup* e *Bar Don Juan*, romances publicados respectivamente em 1967 e 1972 e citados até hoje como algumas das principais obras publicadas naquele período, sofria pressões de dimensões diferentes quando escrevia para jornais e quando escrevia romances ficcionais. Certamente, esse fato não o impedira de assumir uma posição de intervenção e

uma voz de protesto nos jornais e nas revistas com os quais contribuía, afinal, em sua opinião, “um intelectual, sobretudo num país como o Brasil, não tem o direito de se eximir como pessoa, e como intelectual, de opinar sobre a situação do país” (CALLADO *apud* LEITE, 1982, p. 152). Por isso, Callado se aproveitava de sua posição para incutir naquelas páginas o que mais lhe interessava enquanto jornalista, ou seja, enquanto um intelectual que assumia seu papel público de enfrentamento à sociedade com a qual ele convivia profundamente e que sabia, por causa própria, o quanto ela seria capaz de tolerar a censura.

### **Escritores de realidades**

Vale retornar, nesse sentido, a uma parte da produção jornalística de Callado, a saber, as crônicas que o escritor publicou na coluna “Sacada”, da revista *IstoÉ*, entre 1978 e 1982. Há ali, em um texto publicado em 07 de janeiro de 1981, uma situação emblemática em que Callado elabora, mais uma vez, o que ele acreditava ser a responsabilidade de um escritor:

A discussão não fez nascer a luz – e nem se esperava que o fizesse. Houve um ponto de unânime acordo: o escritor, como tal, não se considera uma figura capaz de influir no desenvolvimento da sociedade, sobretudo onde esta sociedade é em grande parte de analfabetos. E há mais: o escritor não deseja, não porfia por influir no processo social mediante sua obra de ficção. O primeiro cuidado do escritor é com a escrita, com a forma que imprime àquilo que escreve.

Quanto à possível atuação do escritor – como cidadão – na sociedade é que houve matizes e divergências. Eu acho que a responsabilidade do escritor no grande debate político que se trava nos países incertos de si mesmos, como o Brasil, é bem maior do que a do cidadão em geral. Mesmo que, como artista, ele escolha o caminho da máxima sofisticação e do hermetismo, seu simples ofício de guardião e ourives das palavras da tribo lhe cria obrigações diferentes, muito mais severas.

Isto de se dizer que o debate tem torno da posição do intelectual na sociedade é, na melhor das hipóteses, um tedioso exercício de chover no molhado – visto que ninguém é a favor da ditadura e da censura –, este argumento me parece no mínimo distraído, frívolo



ou escapista. Como se pode dizer que não há ninguém a favor da censura e da ditadura se o Brasil, por dá cá aquela palha, se atola de novo numa e noutra? O argumento pode ser válido na Suécia ou na Holanda. Entre o Oiapoque e o Chuí, o que não falta é gente que gosta e que se lambe de Catão e Caxias. (CALLADO, 2017, vv. 516-534)

O título dado a este trecho da crônica fora “Quando o óbvio não é tão óbvio assim”. A provocação se dirige ao público que o ouvia participar de uma mesa-redonda na Associação Médica do Rio Grande do Sul, em um debate sobre o escritor como agente de transformação social. Ora, o tema, que muito nos interessa nesta análise, representaria um ambiente de discussão a que Callado teria muito o que acrescentar. Por isso, há, em sua formulação, uma espécie de categorização acerca da atuação de um escritor: enquanto tal, ele não seria capaz de influenciar os processos sociais munido apenas de suas obras ficcionais. Porém, enquanto escritor e cidadão, isto é, um cidadão cujo ofício é ser *guardião e ourives das palavras da tribo*, seu papel seria diverso e seria preciso então se obrigar a papéis mais engajados do que um mero cidadão.

Na sequência, Callado deixará claro o quanto promover e se envolver com este debate não seria, em sua opinião, *chover no molhado* ou, em outras palavras, argumentar sobre algo que já estaria consolidado. Seu ponto de vista se baseava sobretudo no fato de que, naquele início dos anos 1980, a ditadura, bem como a censura, ainda eram uma realidade em um *país incerto* como o Brasil. Por isso, no sentido oposto de se conformar com a discussão, o óbvio (que não parecia ser tão óbvio assim para todos) seria que esses escritores intelectuais se dedicassem, se empenhassem em debater tais questões, destrinchando suas particularidades, denunciando as atrocidades que ainda estavam ocorrendo e, além disso, fazendo um uso explicitamente político de suas palavras.

Em sua apresentação ao volume que reúne tais crônicas, intitulado *O país que não teve infância: as sacadas de Antonio Callado*, Ana Arruda Callado, viúva de Antonio Callado, agrega à figura de escritor engajado a alcunha de “observador atento da realidade” (CALLADO, 2017, v. 62). É curioso pensar que essa perspectiva se soma àquela que atribui a Pasolini a denominação de “semiólogo da realidade”; como podemos ver, por exemplo, nos estudos de Michel Lahud:

não se tratava nunca para o semiólogo Pasolini de demonstrar alguma doutrina ou de simplesmente aplicar uma teoria à realidade, mas sempre de constituir uma “experiência existencial, direta, concreta, dramática, corpórea” dessa realidade em fundamento último da análise. (LAHUD, 1993, p. 51)

Para Pasolini, essa era uma maneira de se fazer presente na sociedade sobre a qual ele escrevia e agia. Sua abordagem, assim como a de Callado em suas crônicas, desconstruía a ideia de aplicação de teorias com a finalidade de explicar os fenômenos sociais e culturais que o rodeavam. Imergindo radicalmente no universo que lhe interessava, Pasolini desenvolve um tipo de ensaísmo jornalístico bastante particular, pautado por observações específicas e vivências pessoais:

Falo em termos muito elementares porque devo ser didático. Não por presunção. Mas para evitar novos equívocos. Por causa da minha vida pessoal, da escolha que fiz sobre o modo de transcorrer os meus dias e de empregar minha vitalidade e meus afetos, desde menino, traí o modo de vida burguês (ao qual era predestinado). transgredi toda norma e limite. o que me proporcionou a experiência — uma experiência concreta, real e dramática — do universo que se expande sem limites, por sob o nível da cultura burguesa. o universo camponês (do qual faz parte o subproletariado urbano) e também o operário (no sentido de que também um operário pertence, em espírito e corpo, à cultura popular). Acrescentei à minha experiência existencial também interesses específicos. Isto é, linguísticos, por exemplo. Mas também etnológicos e antropológicos. Não tenho sobre isso informação científica, mas um conhecimento derivado de profundo interesse. É tudo isso que me faz estarrecer diante da total ignorância da maior parte dos intelectuais italianos[...].<sup>8</sup> (PASOLINI, 2020, pp. 249-250)

8. “Parlo in termini molto elementari perché devo essere didascalico. Non per presunzione. Ma per evitare nuovi equivoci. A causa della mia vita personale, della scelta che ho fatto sul modo di trascorrere i miei giorni e di impegnare la mia vitalità e i miei affetti, fin da ragazzo, ho tradito il modo di vita borghese (a cui ero predestinato). Ho trasgredito ogni norma e limite. Ciò mi ha fatto fare esperienza – un’esperienza concreta, reale e drammatica – dell’universo che si estende sconfinato, sotto il livello della cultura borghese. L’universo contadino (di cui fa parte il sottoproletariato urbano); e anche quello operaio (nel senso che anche un operaio appartiene, spirito e corpo, alla cultura popolare). Ho aggiunto alla mia esperienza esistenziale, anche

O conhecimento de Pasolini é, portanto, baseado em seu *profundo interesse* pela realidade. Vemos, assim, uma faceta consciente do escritor em relação aos comportamentos, os quais se tornam, nesse caso, signos essenciais da realidade. Eles são, enfim, uma linguagem a qual, como toda linguagem, precisa ser *lida* para ser compreendida. A função de Pasolini então, como um intelectual atento ao seu tempo e espaço, é vivenciar esta linguagem ao máximo, a ponto de aprender a lê-la:

Existem certos loucos que observam as caras das pessoas e o seu comportamento [...] porque conhecem a semiologia. Sabem que a cultura produz certos códigos; que os códigos produzem certo comportamento; que o comportamento é uma linguagem e que num momento histórico em que a linguagem verbal é inteiramente convencional e esterilizada (tecnocratizada), a linguagem do comportamento assume uma importância decisiva.<sup>9</sup> (PASOLINI, 2020, p. 81).

Esses são alguns trechos dos artigos que Pasolini publicou entre 1973 e 1975 em periódicos de grande circulação na Itália, principalmente no jornal *Corriere della Sera*. Tomado pela urgência daqueles anos e pela rápida transformação da sociedade, o escritor se engaja na missão de discutir publicamente suas ideias. Há, nesse sentido, uma funcionalidade bastante evidente que é aplicada à escrita de jornais: a tentativa de elaborar seus pensamentos recolocando em discussão sua própria função de intelectual:

O problema é bem mais vasto e compreende toda uma maneira de se conceber o próprio modo de sermos intelectuais: que consiste, antes de mais nada, no dever de recolocar sempre em discussão a

degli interessi specifici. Cioè linguistici, per esempio. Ma anche etnologici e antropologici. Non ne ho un'informazione scientifica; ma ne ho la conoscenza che deriva da un profondo interesse. È tutto questo che mi fa stupire di fronte alla totale ignoranza della maggior parte degli intellettuali italiani [...]" (PASOLINI, 1999, pp. 495-496).

9. "Ci sono certi pazzi che guardano le facce della gente e il suo comportamento [...] perché conoscono la semiologia. Sanno che la cultura produce dei codici; che i codici producono il comportamento; che il comportamento è un linguaggio; e che in un momento storico in cui il linguaggio verbale è tutto convenzionale e sterilizzato (tecnicizzato) il linguaggio del comportamento (fisico e mimico) assume una decisiva importanza" (PASOLINI, 1999, p. 315).

nossa própria função, principalmente naquilo que ela parece ter de mais indiscutível, isto é, nos seus pressupostos de iluminismo, de laicismo, de racionalismo.

Por inércia, por preguiça, por inconsciência – pelo dever fatal de proceder coerentemente – muitos intelectuais como eu e Calvino correm o risco de serem ultrapassados por uma história real que os envelhece de repente, transformando-os em estátuas de cera de si próprios.

O poder, de fato, não é mais clérico-fascista, não é mais repressivo. Não podemos mais usar contra ele os argumentos que tantas vezes adotamos contra o poder clérico-fascista, contra o poder repressivo.

O novo poder consumista e permissivo se valeu justamente das nossas conquistas mentais de laicos, de iluministas, de racionalistas, para construir o seu próprio arcabouço de falso laicismo, de falso iluminismo, de falsa racionalidade.<sup>10</sup> (PASOLINI, 2020, p. 160)

Pasolini não apenas se define como intelectual, mas também elabora uma das diretrizes fundamentais desse lugar ocupado por si: o de estar sempre em movimento, isto é, de se mover de acordo com os fatos que estão colocados na realidade. Nesse sentido, definir-se não é se engessar ou se amarrar a pressupostos que estabeleçam os contornos de sua atuação *a priori*, transformando os intelectuais

10. “Il problema è ben più vasto, e comporta tutto un modo di concepire il proprio modo di essere intellettuali: consistente prima di tutto nel dovere di rimettere sempre in discussione la propria funzione, specialmente là dove essa pare più indiscutibile: cioè i presupposti di illuminismo, di laicità, di razionalismo.

Per inerzia, per pigrizia, per inconsapevolezza – per il fatale dovere di adempiersi coerentemente – molti intellettuali come me e Calvino rischiano di essere superati da una storia reale che li ingiallisce di colpo, trasformandoli nelle statue di cera di se stessi.

Il potere non è più infatti clerico-fascista, non è più repressivo.

Non possiamo più usare contro di esso gli argomenti – a cui ci eravamo tanto abituati e quasi affezionati – che tanto abbiamo adoperato contro il potere clerico-fascista, contro il potere repressivo.

Il nuovo potere consumistico e permissivo si è valso proprio delle nostre conquiste mentali di laici, di illuministi, di razionalisti, per costruire la propria impalcatura di falso laicismo, di falso illuminismo, di falsa razionalità” (PASOLINI, 1999, pp. 401-402).

em *estátuas de cera de si mesmos*. Pelo contrário, a intenção de elaborar, via escritos jornalísticos, o que se entende por escritor e intelectual é justamente colocar em dúvida qualquer engessamento prévio sobre o que significaria, ou poderia significar, assumir essa função na sociedade. O gesto de autorreflexão é, assim, um gesto de autoquestionamento e a escrita a ser publicada na imprensa é justamente o tecido translúcido que nos permite entrever as amarras do pensamento periclitante desse intelectual. Ou, melhor, a escrita para jornais parece nos permitir observar, à distância dos anos, os movimentos com que o escritor foi costurando seu próprio pensamento – esse que, sim, deve responder ao pressuposto pré-determinado de estar em constante movimento, em revisão, em ensaio.

Retornemos, para concluir, a Callado e à sua apreensão sobre os sujeitos pensantes e inquietos que se colocam sempre na posição de questionar, de maneira anticonformista, o que existe. Aqui, nesse gesto de pensar e escrever, parece que podemos firmar finalmente o ponto de convergência entre os dois intelectuais analisados – dois escritores que, tomados por seu próprio tempo histórico, souberam fazer de suas palavras um dispositivo político:

Em todos os campos, artes, literatura, jornal, as pessoas estão começando a achar que o Brasil não pode continuar como está. Então aí me daria a esperança de que o intelectual, mais especificamente, o homem que escreve, portanto, que pensa... supõe-se não? Quem escreve, pensa. Que essas pessoas dessem uma contribuição muito maior. Porque o Brasil precisa de gente. A verdade é essa. (CALLADO *apud* LEITE 1982, p. 259)

## Referências

- CALLADO, Antonio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. TRADUÇÃO de Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CALLADO, Antonio. *O país que não teve infância: as sacadas de Antonio Callado*. Organização de Ana Arruda Callado. Livro digital. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CRAINZ, Guido. *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Livro digital. Roma: Donzelli Editore, 2005.

- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- LEITE, L. C. *Antonio Callado: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- LIMA, Luiz Octavio de. *Anos de chumbo: a militância, a repressão e a cultura de um tempo que definiu o destino do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Walter Siti; Silvia De Laude (org.). Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1999 (Coleção I Meridiani).
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.
- PASOLINI, Pier Paolo; BACHMANN, Gideon. *Pier Paolo Pasolini: polemica, politica, potere*. Riccardo Costantini (org.). Livro digital. Milão: Chiare lettere, 2015.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar; Mercado de Letras, 1996.

## Escritas de si e do outro em Natalia Ginzburg, Igiaba Scego e Donatella Di Pietrantonio

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva (UFRGS) <sup>1</sup>

### Ponto de partida

O presente ensaio aborda três escritoras italianas: Natalia Ginzburg, Igiaba Scego e Donatella Di Pietrantonio. A escolha desse repertório tem como justificativa o projeto de pesquisa “Percurso da literatura italiana feminina na Itália a partir do século XX”, que vem sendo desenvolvido desde meados de 2020 e cujo objetivo principal é a revisão do cânone, com o intuito de examinar o porquê de as escritoras italianas ocuparem uma posição mais periférica no sistema literário italiano. O fato de o *corpus* compreender principalmente esse arco do século XX é motivado pelos avanços significativos no panorama da intelectualidade feminina, possibilitados pelo acesso à instrução escolar e à alfabetização a partir da segunda metade do século XIX. Nesse sentido, a reflexão se alinha à necessidade de rechaçar esse lugar comum de que a literatura produzida por mulheres se restringe ao sentimentalismo e à autobiografia, temas que, quando tratados na escrita feminina recebem uma alcunha estigmatizada de menor valor, quando, na realidade, falar de si é uma atitude inerente ao ser humano e constante na prosa literária, bem como na poesia. Com base nos estudos sobre identidade de Ernesto Laclau e Stuart Hall, objetiva-se analisar, nas obras das escritoras elencadas acima, como a construção das identidades implicam o “eu” e o “outro”.

### “O lugar das diferenças”

Em alusão à afirmação de Attilio Bartoli Langeli, sobre a escrita ser o lugar das diferenças, Tiziana Plebani pondera que “escrever não é um ato neutro, nem mesmo se nos limita a anotar contas em um

1. Doutora em Letras (USP), Mestre em Estudos da Tradução (UFSC), é docente do Departamento de Línguas Modernas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

livro. Solicita a introspecção, estimula pensamentos, leva a pausas, é, em suma, um reflexo de si” (2019, p. 12-13, tradução da autora). O conceito de diferença ecoa, por sua vez, a proposição da abordagem ontológica da *différance* de Derrida, para a qual o filósofo procura atribuir:

[...] uma tentativa de pensar modelos históricos para além da linearidade e sem perder de vista a potente dialética “sem superação” que amarra as noções de memória e de esquecimento; a questão dos limites da representação e da tradução; sendo que estes conceitos são aqui aproximados e pensados dentro de uma teoria da “passagem constante”, da leitura infinita, em uma palavra, do ser como “trânsito” (Novalis e Perniola; ou do ser como “oscilação”, Friedrich Schlegel). (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 15)

Tratar de diferenças é, portanto, trazer à tona a crise que se instaura nas sociedades compostas pelos seres em “trânsito”, marcadas por essa descontinuidade característica da modernidade. A abordagem às questões de identidade não pode prescindir da noção de descontinuidade (de Giddens) ou do deslocamento (de Laclau), perspectivas próximas no que diz respeito ao caráter fragmentário do mundo pós-moderno, como pontua Stuart Hall.

As sociedades modernas, argumenta Laclau, não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única “causa” ou “lei”. [...] A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado [...] Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma.

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela “diferença” [...]

[...] o deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos [...] (HALL, 2006, p. 16-18)

Sendo assim, na criação dessas novas identidades, diversos motivos são, paradoxalmente, partes constituintes desses fragmentos: a emigração, o desterro, o exílio e a ruptura (SELIGMANN-SILVA, 2015, p. 119).



## Natalia Ginzburg (Palermo, 1916 – Roma, 1991)

Em seu estudo *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg* (2018), Sandra Petrignani relata que, quando do seu primeiro encontro com a escritora siciliana, em sua mente ainda se formava a imagem de Natalia como a eterna viúva de Leone Ginzburg. Este, por sua vez, intelectual antifascista e responsável pela formação de uma geração com o seu empenho na área editorial: junto a Giulio Einaudi, fundou a editora homônima. Apesar da automática vinculação de Natalia ao sobrenome pelo qual optou, o seu reconhecimento se dá pela própria capacidade e retira-a da sombra projetada pela imponência de seu primeiro marido. Dessa forma, passa a ser “a Ginzburg [...] autora de *Lessico famigliare* [...]. Era o poder editorial, negado a qualquer outra criatura do sexo feminino” (PETRIGNANI, 2018, p. 11, tradução da autora).

O romance autobiográfico *Lessico famigliare*, publicado em 1963, é considerado a obra-prima de Natalia e seu livro de maior repercussão, vencedor do prêmio Strega. Nele, a temática é a reconstrução de memórias por meio da descrição do jargão característico de sua família. Embora a tônica da narrativa se atrele à esfera do privado, é igualmente presente o sentimento de impotência diante do curso da história, como é o exemplo dos eventos bélicos: “O fascismo não estava com cara de acabar logo. Aliás, não está com cara de acabar nunca” (GINZBURG, 2018, p. 146). A esse respeito, a professora Márcia de Almeida afirma:

Natalia Ginzburg, contudo, não utiliza essas frases e palavras apenas como fio condutor para a recuperação da saga de sua família. Contemporaneamente, ela empreende o resgate de acontecimentos de capital importância para a história italiana: os movimentos antifascistas, as perseguições raciais, a 2ª. Guerra Mundial, exílios, prisões, torturas e mortes, o movimento da Resistência e os primeiros anos pós-guerra, uma época que a autora viveu intensamente [...] (ALMEIDA, 2002, p. 42)

De origem judaica, a escritora assistiu à perseguição a sua família, a si – cuja consequência foi a de utilizar o pseudônimo Alesandra Tornimparte na assinatura de suas obras –, bem como à prisão de Leone Ginzburg, eventos indelévels e que foram capazes de

causar a descontinuidade não somente em sua história pessoal, mas também no seu estilo de narrativa:

Quando a Roma, respirei aliviada e achei que começaria para nós um tempo feliz. Não tinha muitos elementos para pensar assim, mas pensei. Tínhamos um alojamento nos arredores da Piza Bologna. Leone dirigia um jornal clandestino e estava sempre fora de casa. Foi detido, vinte dias depois de nossa chegada; e não tornei a vê-lo nunca mais. Encontrei-me com minha mãe em Florença. Sentia sempre, nas desgraças, muito frio; e enrolava-se no seu xale. Não trocamos muitas palavras sobre a morte de Leone. Ela gostava muito dele; mas não gostava de falar dos mortos, e sua preocupação constante era sempre lavar, pentear e manter as crianças bem agasalhadas. (GINZBURG, 2018, p. 178-179)

O estilo direto e aparentemente simples da escritora destina-se, contudo, ao seu leitor, que assume o posto de seu interlocutor e confidente. Em relato a Sandra Petrignani (2018, p. 113), Ludovica Nagel, colega de Natalia na editora Einaudi, defende que essa simplicidade era construída e cheia de inteligência. Conta ainda que, apesar do seu caráter circunspeto, conseguiram construir uma amizade e, assim, aos poucos, pôde conhecer detalhes sobre a trajetória de Leone Ginzburg até à sua morte trágica.

A afirmação de Nagel se sustenta ao passo que vemos a passagem do discurso mais objetivo à inserção de imagens e objetos que poderiam passar despercebidos pelo seu caráter habitual:

Houve a guerra e vimos desmoronar muitas casas e agora não nos sentimos mais seguros em casa como antes, quando estávamos quietos e seguros. Há algo de que não se cura, e os anos vão passando, mas não nos curamos nunca. Quem sabe teremos de novo uma luminária sobre a mesa e um vaso de flores e os retratos dos nossos queridos, mas não acreditamos mais em nenhuma dessas coisas, porque antes tivemos de abandoná-las de repente ou as procuramos em vão entre os escombros. (GINZBURG, 2020, p. 63)

Essa passagem faz parte do ensaio “Il figlio dell’uomo”, publicado primeiramente no jornal *Unità*, de Turim, em 1946 e, posteriormente, coletado na obra *Le piccole virtù* (1962). Nele, a escritora insiste na imagem do vaso com flores, o que parece ser, como pontua Tiziana Plebani (2019), a tentativa de recriar essa atmosfera familiar

como forma de resistência à perda e à sensação de estranhamento diante de uma realidade tão dura e grotesca.

De igual forma, das imagens passa-se às metáforas, a partir das quais fica nítida a construção de uma plurissignificação que confere ao tecido narrativo as implicações das relações humanas:

Tenho os sapatos rotos, e a amiga com quem vivo neste momento também tem os sapatos rotos. Quando estamos juntas, falamos sempre de sapatos. [...]

Pertencem a uma família em que todos têm sapatos sólidos e saudáveis. [...] Quando volto para casa, soltam altos gritos de dor e indignação ao verem meus sapatos. Mas sei que também se pode viver com sapatos rotos. [...] Fui mimada pela vida de antes, sempre cercada de um afeto terno e atento, mas naquele ano aqui, em Roma, estive sozinha pela primeira vez, e por isso gosto tanto de Roma, apesar de carregada de história para mim, carregada de lembranças angustiantes, poucas horas alegres. (GINZBURG, 2020, p. 19-20)

O significado atribuído aos sapatos desgastados poderia ser aquele da condição social, da dificuldade financeira em um período particularmente duro da vida da narradora; ao mesmo tempo, contextualizado no momento de sua publicação, conota o modo como a escritora vivera o luto pela morte do marido, visto que alguns anos antes, no poema “Memória”, essa imagem já havia se apresentado nos versos “e os sapatos eram aqueles de sempre” (tradução da autora). Por meio da informação biográfica de que Natalia, à época, sofria de depressão e havia tentado o suicídio, infere-se, no relato de que a amiga “pode ceder à tentação de jogar a própria vida aos cães; eu, ao contrário, não posso fazer isso” (GINZBURG, 2020, p. 20), o desejo de abandonar-se à vida. Em seguida, elenca os filhos como a causa para não desistir.

Ao final da segunda guerra, o seu restabelecimento se dá também, em parte, motivada pelo apoio de Leone, que soube reconhecer nela qualidades artísticas. Dessa forma, além da decisão de separar-se da família e de voltar à Roma em busca de um emprego, resolve adotar o nome Ginzburg: “depois que Leone morreu, eu pensei: ele não publicará mais livros. Se eu assino como Ginzburg, pelo menos haverá alguém que publica livros com o seu nome” (GINZBURG *apud* PETRIGNANI, 2018, p. 115, tradução da autora).

Para além da homenagem, na atitude da escritora se entrevê o entendimento da importância do seu ofício:

E, vejam bem, não é que se possa esperar da escrita um consolo para a tristeza. Não se pode cair na ilusão de embalar-se e confortar-se com o próprio ofício. Em minha vida houve intermináveis domingos desolados e desertos, em que eu desejava ardentemente escrever alguma coisa para me consolar da solidão e do tédio, para ser acariciada e embalada por frases e palavras. [...]

Quando escrevo algo, frequentemente penso que aquilo é muito importante e que eu sou uma grande escritora. Acho que acontece com todos. Mas há um cantinho de minha alma onde sempre sei muito bem o que sou, isto é, uma pequena, pequena escritora. Juro que sei. Mas não me importa muito. (GINZBURG, 2020, p. 80-82)

Independentemente da representação a ser construída, o mais importante é a compreensão de que “o testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição “realista” do ocorrido” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 105). Nos desdobramentos entre o vivido, o relatado e o lido criam-se fissuras que permitem apenas entrever a essência da qual a obra é constituída. No caso de Natalia, em *Lessico*, a tal essência se faz presente de modo mais bruto, apresenta-se na forma de resíduos mais sólidos, provavelmente por ser a história de sua família, porque não se tratava dela; enquanto que em *Le piccole virtù*, os limiares entre a memória e ficção são muito mais fragmentados, desvelando as muitas nuances de sua narrativa, terreno no qual nem sempre o leitor penetra com facilidade.

### **Igiaba Scego (Roma, 1974)**

Ainda na esfera do retrato da cena doméstica, familiar, Igiaba Scego, escritora italiana de origem somali, afirma que deve à mãe a sua escrita e sua vida de leitora, já que ela queria que a filha lesse tudo o que não pudera acessar (SCEGO, 2020). Assim, desse mundo de fantasia criado por uma mãe que o quisera contrapor à dura realidade de uma família de refugiados, emerge a narrativa de Scego:

permeada pela temática da literatura pós-colonial, mas sem limitar-se a essa classificação, como observa Francesca Cricelli (2020), tradutora e pesquisadora que a traduziu para a língua portuguesa.

Em seu primeiro romance, *Rhoda* (2004), Igiaba conta a história de três mulheres somali imigrantes: Aisha, tia Barni e Rhoda. Observa, contudo, que talvez não seja o caso de trazer consigo a etiqueta de escritora de literatura de imigração, seja pelo fato de que, assim como as pessoas em trânsito, a literatura é movimento, passagem, interferência, contaminação; seja porque, como italiana, Igiaba escreve, afinal, literatura italiana, ainda que a dúvida sobre a sua identidade seja uma constante em sua obra e, por conseguinte, nas reflexões presentes nela.

Sono cosa? Sono chi?

Sono nera e italiana.

Ma sono anche somala e nera.

Allora sono afroitaliana? Italoafricana? Seconda generazione? Incerta generazione? *Meel kale*? Un fastidio? Negra saracena? Sporca negra?

Non è politicamente corretto chiamarla così, mormora qualcuno dalla regia. Allora come mi chiamaresti tu?

Ok, ho capito, tu diresti di colore. Politicamente corretto, dici. Io lo trovo umanamente insignificante. Quale colore di grazia? Nero? O piuttosto marroncino? Cannella o cioccolato? Caffè? Orzo in tazza piccola?

Sono un crocevia, mi sa. Un ponte, un'equilibrista, una che è sempre in bilico e non lo è mai. Alla fine sono solo la mia storia. Sono io e i miei piedi.

Sì, i miei piedi... (SCEGO, 2012, p. 33-34)

As muitas indagações, o sentimento de se inserir num cruzamento (*crocevia*) ou em outro lugar (*meel kale*) fazem coincidir o entre-lugar presente em sua literatura – no caso específico, na obra *La mia casa è dove sono* (2010) –, reflexo, por sua vez, da formação de sua identidade. A dificuldade em definir quem se é,

[...] mostra a ambiguidade inerente a todas as formas de oposição radical: a oposição, para ser radical, tem de colocar no mesmo

terreno tanto o que ela afirma quanto o que exclui, de modo que a exclusão se torna uma forma particular de afirmação. Isso quer dizer que um particularismo só pode estar realmente comprometido com mudanças ao rejeitar tanto aquilo que nega sua identidade quanto a própria identidade. (LACLAU, 2011, p. 57)

Como pontua Andrea Groppaldi (2014, p. 68), diferentemente da tendência da literatura de migração produzida na Itália nos últimos trinta, quarenta anos, a experiência literária e linguística de Igiaba Scego é peculiar a partir do momento em que a nova identidade, a nova língua conquistada para a própria sobrevivência, coincide com aquela do responsável direto pelo conflito, pela necessidade da fuga. Novamente em *La mia casa è dove sono*, a escritora expressa o sentimento controverso da relação que se instaura entre Somália e Itália:

Però era difficile spiegare le mie ragioni. L'Italia era il mio paese. Pieno di difetti, certo, ma il mio paese. L'ho sempre sentito profondamente mio. Come del resto lo è la Somalia, che di difetti abbonda. Dire «Io amo l'Italia» non avrebbe avuto presa. Non sarebbe stata considerata una difesa plausibile. Spiegare che lavoro con la lingua italiana era anch'essa un'impresa titanica. Ed era meglio non sbandierare la mia incasinatissima vita sentimentale. Quindi avevo imparato a parlare dell'Italia solo a chi poteva capirla. [...] Però su una cosa avevano ragione da vendere: l'Italia si era dimenticata del suo passato coloniale. Aveva dimenticato di aver fatto subire l'inferno a somali, eritrei, libici ed etiopi. Aveva cancellato quella storia con un facile colpo di spugna. (SCEGO, 2012, p. 19-20)

Apesar do passado colonialista italiano no confronto da Somália de seus pais e de sua família, a escritora consegue estabelecer laços de pertencimento com as duas culturas, sente-se parte de ambas, evidenciando o hibridismo e a transculturalidade em sua escrita: “uma escrita que, frequentemente, fez da própria marginalidade uma força” (BENVENUTI, 2011, p. 247, tradução da autora). A esse respeito, cita-se, mais uma vez, a análise de Laclau sobre o paralelo traçado entre aquilo que é universal, particular e identitário:

Isso quer dizer que o universal é parte de minha identidade na medida em que sou penetrado por uma falha (*lack*) constitutiva, isto é, na medida em que minha identidade diferencial fracassou

no processo de sua constituição. O universal surge a partir do particular não como um princípio subjacente a este e que o explica, mas como um horizonte incompleto, que sutura uma identidade específica deslocada. (LACLAU, 2011, p. 55)

Essa concepção mais sociológica sobre a constituição da identidade defende que essa se forma no encontro do eu com a sociedade, no diálogo contínuo com os mundos exteriores, no que tange às multiplicidades culturais.

A identidade [...] preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nos próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os partes de nós, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tantos os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e aprazíveis. (HALL, 2006, p. 11-12)

Em se tratando de literaturas de imigração ou literaturas pós-coloniais, a reciprocidade não é tão unificada ou aprazível, pois é essencial ter presente as imposições de uma cultura dominante sobre aquela subalterna, aludindo aos estudos de Gayatri Spivak (2010). O comportamento de uma escritora contemporânea como Igiaba, atuante em redes sociais, em feiras e eventos relacionados à literatura, demonstra que o seu empenho intelectual perpassa por questões que tocam diretamente no confronto entre colonizador e subalterno. A escrita torna-se esse lugar onde é possível recuperar as memórias, os testemunhos de um passado traumático, tanto do ponto de vista individual quanto coletivo (BENVENUTI, 2011, p. 253). Exemplo disso está evidenciado no conceito de *dismatria*, neologismo criado por Scego e que intitula o seu conto presente na coletânea *Pecore nere* (2005).

Il nostro incubo si chiamava *dismatria*. Qualcuno a volte ci correggeva e ci diceva: «In italiano si dice espatriare, espatrio, voi quindi siete degli espatriati». Scuotevamo la testa, un sogghigno amaro, e ribadivamo il *dismatria* appena pronunciato. Eravamo dei *dis-*

*matriati*, qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra *matria*, alla Somalia. E chi è orfano di solito che fa? Sogna. E così facevamo noi. Vivevamo di quel sogno, di quell’attesa, un po’ come gli ebrei vivono nell’attesa del Messia. (SCEGO, 2005, p. 11)

Quando da lettura do conto, já nas primeiras linhas, evidencia-se a característica comum da autobiografia mesclada à ficção, cujo resultado é essa narradora dupla: fala de si, mas abarca o outro, com o diferencial de que optou por viver a vida e não somente sonhá-la (SHEIKHOLISLAMI, 2018).

Em “Dismatria”, a diáspora e tudo aquilo que ela implica não são os únicos “pesadelos” da família: “O meu problema, amigos, era constituído pelas malas” (SCEGO, 2005, p. 7, tradução da autora). A imagem da mala de viagem, a *valigia* em italiano, será o mote do conto e a metáfora ideal para a duplicidade dessa narradora, chegando quase a alcançar o *status* de uma personagem.

Ogni membro della famiglia aveva in verità le sue valigie e naturalmente ci metteva dentro la sua esistenza. I vestiti per prima cosa, ma poi ognuno ha le sue stravaganze ed ecco che la valigia rivela un universo. [...]

Anche la mia genitrice ce l’aveva. Lei ne aveva addirittura cinque e andava fiera di tutte e cinque. [...] In tanti anni – a marzo saranno trenta, ahimè – non mi ha mai lasciata avvicinare a quella valigia misteriosa. Quanto sarei curiosa di vederne il contenuto! Darei non so cosa.

Anch’io naturalmente avevo delle valigie. Ma le odiavo. [...]

La verità è che tutte quelle valigie nascondevano la nostra angoscia, la nostra paura.

Mamma diceva sempre: «Se teniamo tutte le nostre cose in valigia, dopo non ci sarà bisogno di farle in fretta e furia». Il «dopo» sottolineava un qualche tempo non definito nel futuro quando saremmo tornati trionfalmente nel seno di mamma Africa. [...]

Ecco perché avevamo tante valigie, ecco perché non compravamo armadi, ecco perché la parola casa era tabù. La sicurezza, la stabilità, diventare sedentari, diventare italiani... tutto avrebbe infranto il nostro bel sogno. Mentivamo apertamente a noi stessi e purtroppo ne eravamo consapevoli. (SCEGO, 2005, p. 9-10;12)



A narrativa dá prosseguimento, relatando o desejo da narradora-personagem de comprar um armário, outra imagem peculiar e que busca representar os dilemas e complexos de cada personagem retratada na história.

Se uma minoria racial ou cultural, por exemplo, tiver de afirmar sua identidade num novo contexto social, terá de levar em conta novas situações que inevitavelmente a transformarão. Isso quer dizer, obviamente, abandonar a ideia de negação como reversão radical.

A principal consequência disso é que a política da diferença implica dar continuidade à diferença mantendo-se sempre uma referência ao *outro*; a rejeição do outro não é eliminação radical, mas uma renegociação constante das formas de sua presença. (LACLAU, 2011, p. 57-58)

No conflito entre mãe e filha, a segunda parece ter compreendido melhor a necessidade dessa negociação a fim de liberar-se do sentimento de *dismatriata* e consolidar aquele de pertencimento.

### **Donatella Di Pietrantonio (Arsita, 1963)**

A última escritora abordada neste ensaio também traz em seus romances as relações familiares e se assemelha à Igiaba Scego no tocante à sua presença nas redes sociais e na divulgação de suas obras. Em outubro de 2019, por ocasião da publicação da tradução para o português<sup>2</sup> de sua obra *L'arminuta* (2017), Donatella Di Pietrantonio esteve no Brasil. Durante a sua passagem por Porto Alegre, cidade que sedia o Congresso da ABRALIC no biênio 2020-2021, apresentou-se na PUCRS e ali conversou com o público – em sua maioria, formado por estudantes da língua italiana – e respondeu perguntas sobre as suas escolhas narrativas, linguísticas e estilísticas.

O primeiro aspecto abordado sobre a obra foi a sua urgência em pensar a questão do abandono, romance no qual a protagonista é duplamente abandonada: pela mãe biológica e pela família adotiva que a restitui àquela biológica!

2. *A devolvida* (Faro Editorial, 2019).

A tredici anni non conoscevo più l'altra mia madre.

Salivo a fatica le scale di casa con una valigia scomoda e una borsa piena di scarpe confuse. Sul pianerottolo mi ha accolto l'odore di fritto recente e un'attesa. La porta non voleva aprirsi, qualcuno dall'interno la scuoteva senza parole e armeggiava con la serratura. Ho guardato un ragno dimenarsi nel vuoto, appeso all'estremità del suo filo. (DI PIENTRANTONIO, 2017, p. 3)

A cena inicial do romance mostra a chegada traumática da protagonista na casa da família biológica, momento em que ela começa a compreender o seu segundo abandono. Segundo Donatella, o tempo da narração se passa em agosto de 1975; contudo, o fluxo da memória é anárquico, como “janelas que se abrem e se fecham”. Dessa forma, o tempo da protagonista é também aquele da memória, do desejo daquilo que poderia ter sido.

Mia madre del mare è morta al piano superiore del letto a castello, una di quelle notti. [...]

Al funerale mi accompagnava l'altra madre. Poveradalgisa poveradalgisa, ripeteva torcendosi le mani. [...]

L'incubo è stato il culmine delle mie angosce notturne. Dopo brevi cedimenti al sonno i risvegli erano sussulti improvvisi, e la certezza di una disgrazia imminente, ma quale? Brancolavo in quelle assenze della memoria finché la malattia di mia madre tornava a galla di colpo, e si ingigantiva, si aggravava nel buio. Di giorno potevo governarla, credere a una guarigione, un mio ritorno a casa, poi. Di notte lei peggiorava fino a morire in sogno. (DI PIETRANTONIO, 2017, p. 35-36)

Esse futuro do pretérito constante nas hipóteses levantadas culmina na construção da identidade de suas mães. Nota-se que elas não são nomeadas, ao menos num primeiro momento, bem como a protagonista em si não revela o seu nome no decorrer da trama. Dessa forma, ela é “*l'arminuta*” (a devolvida), e as mães, “*madre del mare*” (mãe do mar/da praia) e “*l'altra madre*” (a outra mãe). A respeito disso, novamente Donatella explica que a omissão dos nomes está ligada justamente à questão da identidade; isto é, perde-se o nome no momento em que os pontos de referência deixam de existir. Essa “desumanização” das personagens, reduzidas apenas à sua função (TESTA, 2019, p. 10) na trama demonstra, por um lado, a

mágoa da “devolvida”; porém, por outro, em termos de estilo e narrativa, o seu crescimento no romance.

Muito mais rica e produtiva parece ser a ideia que o personagem, para além de qualquer efeito-espelho, seja, sobretudo, a um só tempo, o lugar de comentário e de interpretação da vida real que se realiza ao produzir uma vida possível: com as duas tesselas do concreto, em suma, um mosaico da ficção em que prevalece a *intention* cognitiva sobre a imitativa. (TESTA, 2019, p. 11)

Assim, ao passo que amadurece e passa a ser capaz de entender as motivações pelas quais a mãe adotiva a devolvera à família biológica, a protagonista passa a chama-la pelo real nome: Adalgisa.

Non si vedeva nessuno nella sala. Le due voci in cucina, invece, e l'odore del pesce come lo preparava Adalgisa. Dalla vita precedente l'impulso a entrarci, curiosare sui fornelli, assaggiare qualcosa. Un passo e mi sono fermata, confusa. La casa non mi apparteneva più. Era un'ospite. La camera volevo rivederla, però, anche solo un attimo. (DI PIETRANTONIO, 2017, p. 157)

Assim, *L'arminuta* se apresenta como um romance de formação, no qual as realidades distintas e conflitantes moldam o caráter dessa adolescente, demonstrando, de igual forma, as distâncias sociais entre as realidades rural e urbana da região de Abruzzo, cenário da obra.

Abbiamo mangiato polpette di pane con altro pane intinto nella salsa, per occupare lo stomaco. Dopo qualche giorno avrei saputo competere per il cibo e restare concentrata sul piatto a difenderlo dalle incursioni aeree delle forchette. Ma quella volta ho perso il poco che la mano della madre aveva aggiunto alla mia scarsa razione. (DI PIETRANTONIO, 2017, p. 9)

A aridez da vida rural instiga em seus habitantes um comportamento bestial, cujo princípio é a sobrevivência e a luta por ela. Em contrapartida, a vida urbana, à beira mar, da forma como é descrita, parece possuir tons pastéis que lhe garantem certo conforto nessa atmosfera quase onírica:

Le ho raccontato come favole le passeggiate con i miei genitori sul lungomare, fino alla più rinomata gelateria della città. Lei,

con un abito a bretelline e lo smalto rosso alle unghie dei piedi, camminava al braccio di lui, mentre io correvo avanti a mettermi in fila. Misto frutti per me, con la panna sopra, creme per loro. Adriana non immaginava che esistessero tutti quei gusti, dovevo elencarglieli più volte. (DI PIETRANTONIO, 2017, p. 22)

Para além das diferenças sociais e regionais, explicitadas principalmente no registro linguístico das personagens – uso do dialeto, escolhido de maneira proposital, segundo Donatella –, a escritora insiste na questão da identidade e da identificação do leitor com a matéria ali narrada.

Por meio dessa passagem, que desvela a paulatina acomodação das memórias numa ordem que subverte a anarquia inicial, fica nítida a análise de outra escritora, Michela Murgia (2017), quando diz que não se pode dizer quem verdadeiramente é, se não se entende, primeiramente, do que é feito.

## Referências

- ALMEIDA, M. de. A subjetividade ginzburguiana e a escolha de uma forma ideal para a sua expressão. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, v. 6, n. 2, 2002, p. 41-49. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19273>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- BENVENUTI, G. Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione. In: \_\_\_\_\_. *Leggere il testo attraverso il mondo. Vent'anni di scrittura della migrazione*. Bologna: Clueb, 2011. p. 247-260.
- CRICELLI, F. Ler e traduzir Igiaba Scego. *Literatura italiana traduzida*, 27 mar. 2020. Disponível em: <https://literatura-italiana.blogspot.com/2019/04/ler-e-traduzir-igiaba-scego.html>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- DI PIETRANTONIO, D. *L'arminuta*. Torino: Einaudi, 2017.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- GINZBURG, N. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

- GINZBURG, N. *Léxico familiar*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GROPPALDI, A. “Italia mia, benché...”. La *dismatria* linguistica nella narrativa di Igiaba Scego. In: CALVI, M. V. et. al. (Org.). *Lingue migranti e nuovi paesaggi*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2014. p. 67-82. Disponível em: [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/700-0-Lingue-Migranti\\_integrale.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/700-0-Lingue-Migranti_integrale.pdf). Acesso em: 12 dez. 2020.
- LACLAU, E. *Emancipação e diferença*. Coordenação e revisão técnica geral de Alice Casimiro Lopes e Elizabeth Macedo. Rio de Janeiro: EduERJ, 2011.
- PETRIGNANI, S. *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2018.
- PLEBANI, T. *Le scritture delle donne in Europa: pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*. Roma: Carocci, 2019. (Frecce, 270)
- MURGIA, M. “L’arminuta” di Donatella Di Pietrantonio. *Quante storie*. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Rai Play. Disponível em: <https://www.raiplay.it/video/2017/02/quotLaposArminutaquot-di-Donatella-Di-Pietrantonio-1623b43b-9f2b-4b-16-b39f-4c97a964c106.html>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- SCEGO, Igiaba. *Dismatria*. In: KURUVILLA, Gabriela; MUBIAY, Ingy; SCEGO, Igiaba; WADIA, Laila. *Pecore nere: racconti*. Roma: Laterza, 2005, p. 5-20.
- SCEGO, Igiaba. *La mia casa è dove sono*. Torino: Loescher, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SHEIKHOLISLAMI, M. La ricerca dell’identità nell’antologia *Pecore nere. Pažuhešnâme-ye Enteqâdi*, Institute for Humanities and Cultural Studies, 2018, p. 87-99. Disponível em: [http://criticalstudies.ihcs.ac.ir/article\\_3123\\_22f00a21133a81a9dcc9d7791cb2d783.pdf](http://criticalstudies.ihcs.ac.ir/article_3123_22f00a21133a81a9dcc9d7791cb2d783.pdf). Acesso em: 12 dez. 2020.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TESTA, E. *Heróis e figurantes: o personagem no romance*. Tradução de Patricia Peterle. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019.

## **Identidades em poesia: Manuel Bandeira e Aldo Palazzeschi**

Égide Guareschi<sup>1</sup>

Este texto delinea-se no terreno fronteiriço da literatura comparada, conforme proposta do simpósio “Fronteiras e inter-relações nas literaturas italiana e brasileira”, buscando traçar paralelos entre diferentes manifestações poéticas italianas e brasileiras, bem como compreender as relações circunscritas no espaço também tênue que é o terreno das identidades.

Nessa linha, são trazidos aqui alguns poemas de dois poetas que tiveram a oportunidade de vivenciar em arco temporal, que perpassa pela grande maioria dos acontecimentos e das mudanças mundiais dos séculos XIX e XX. Trata-se de Aldo Palazzeschi na Itália, e Manuel Bandeira no Brasil. Os dois nascidos com cerca de um ano de diferença, no final do século XIX, 1885 e 1886 respectivamente. Ambos morreram entre o final da década de 1960 e início de 1970.

São sujeitos que, com suas experiências foram delineando, no decorrer dos anos, a sua firma, sua identidade enquanto poetas e, também, escritores de prosa. É possível dizer que muitas vezes viram muito da vida “pela janela”, que palmilharam o mundo, também, pelo olhar. Em outras palavras, essa colocação refere-se ao perfil um tanto recluso de Palazzeschi, por mais paradoxal que isso possa parecer diante de alguns caracteres de sua obra, e de Bandeira, que viveu acompanhado pela sombra da tuberculose.

Bandeira, nascido em Recife, cidade que é rememorada em vários de seus poemas acerca das lembranças de infância, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, nos primeiros anos do novo século, e depois para Clavadel, na Suíça, para poder realizar um tratamento contra a tuberculose. Infelizmente, ainda muito jovem foi acometido por essa doença infectocontagiosa, muito temida que, à época, não tinha cura e que acabava estigmatizando e rotulando a pessoa física.

1. Professora do Departamento de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR-Câmpus Pato Branco), na graduação e na Pós-Graduação em Letras.

Essa é uma experiência limítrofe, uma experiência de dor, que faz com que Bandeira busque uma nova condição de ser no mundo, dentro de algumas possibilidades que se romperam para ele. Nessa linha, pode-se dizer que essa situação pessoal colabora com os caminhos profissionais seguidos por Bandeira e, inevitavelmente, perpassa pela escrita do poeta. Sobre essa questão, Ângela Pôrto discute que:

O impacto da doença sobre a vida de Manuel Bandeira, seu carácter instaurador de um doloroso movimento de destruição e reconstrução de si, pode ser detectado em fases já muito avançadas de sua produção poética. Isto quer dizer que tanto a experiência dramática de se descobrir doente, com o conseqüente rompimento dos vínculos de pertencimento social e da imagem que se acredita ser legitimamente sua, quanto o processo de reconstrução de si, no interior das novas condições de existência propostas pela doença, caracterizam situações que não se resolvem sem um diálogo permanente do doente de si para consigo e com o mundo circundante. (PÔRTO, 1999-2000, p. 3).

A poesia, nesse caso, além de ser um espaço para se defrontar com a doença, é, sobretudo, uma maneira de estar no mundo, de se recriar enquanto sujeito. Muitos de seus poemas, embora publicados em data posterior, foram escritos durante o período de internação, em Clavadel, entre os anos de 1913 e 1914, em especial, os publicados nos seus primeiros livros. Ou seja, pode-se perceber que os momentos de retiro e solidão, trazidos pela doença, foram indelévels e proporcionaram uma meditação constante, acerca de si e por meio do seu fazer poético.

O retrato que faz de si aparece em muitos versos, como nos do poema “Testamento”, datado de 29 de janeiro de 1943 e publicado em *Lira dos Cinquent’Anos*:

O que não tenho e desejo  
É que melhor me enriquece.  
Tive uns dinheiros – perdi-os...  
Tive amores – esqueci-os.  
Mas no maior desespero  
Rezei: ganhei essa prece.

Vi terras da minha terra.  
 Por outras terras andei.  
 Mas o que ficou marcado  
 No meu olhar fatigado,  
 Foram terras que inventei.

Gosto muito de crianças:  
 Não tive um filho de meu.  
 Um filho!... Não foi de jeito...  
 Mas trago dentro do peito  
 Meu filho que não nasceu.

Criou-me, desde eu menino  
 Para arquiteto meu pai.  
 Foi-se-me um dia a saúde...  
 Fiz-me arquiteto? Não pude!  
 Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.  
 Não faço porque não sei.  
 Mas num torpeda-suicida  
 Darei de bom grado a vida  
 Na luta em que não lutei! (BANDEIRA, 1990, p. 261-262.)

No seu poema-testamento, o poeta mostra que o que ele deixa não são valores materiais, são os versos de um poeta que se diz “menor”. Destaca-se, em especial, os versos em que o eu poético aborda a questão dos descendentes, “Não tive um filho de meu./ Um filho!... Não foi de jeito.../”, os quais mostram uma espécie de lamento, daquele que não se casou nem teve filhos, temendo além da enfermidade, ainda não poder proporcionar uma vida confortável a eles<sup>2</sup>, conforme mostram alguns registros. Contudo, ele revela uma vontade guardada ao declarar: “Mas trago dentro do peito/ Meu filho que não nasceu/”, um filho que foi concebido e alimentado no seu íntimo, um desejo do que não possui e que o faz afortunado, como marcam os versos iniciais, “O que não tenho e desejo/É que melhor me enriquece”.

Sob esse enfoque, a terceira estrofe também indica uma aspiração, dessa vez, não sua. Os primeiros versos anunciam, “Criou-me,

2. Vale lembrar, Manuel Bandeira trabalhou também como professor, tradutor, crítico e escritor de textos em prosa.



desde eu menino/Para arquiteto meu pai”, e os próximos justificam o malogro em razão da sua frágil saúde, “Foi-se-me um dia a saúde.../ Fiz-me arquiteto? Não pude!”. Como se sabe, Bandeira chegou a frequentar a Escola Politécnica, em São Paulo, para formar-se arquiteto, porém, ao adoecer deixa os estudos. Um amparo e uma resposta a esse fato vêm no verso seguinte “Sou poeta menor, perdoai!”, é, portanto, um pulsar de vida, diante de tantos não. Apesar de considerar-se menor e de requerer benevolência aos leitores, o reconhecimento da sua identidade, enquanto poeta, carrega uma abertura de possibilidades, trazida pelo trabalho com as palavras.

Outro exemplo, do entrelaçamento entre vida e obra, está no seu poema “Auto-retrato”, publicado no ano de 1948, em *Mafuá do Malungo*, livro constituído pelos ditos versos de circunstância, no qual se lê:

Provinciano que nunca soube  
 Escolher bem uma gravata;  
 Pernambucano a quem repugna  
 A faca do pernambucano;  
 Poeta ruim que na arte da prosa  
 Envelheceu na infância da arte,  
 E até mesmo escrevendo crônicas  
 Ficou cronista de província;  
 Arquiteto falhado, músico  
 Falhado (engoliu um dia  
 Um piano, mas o teclado  
 Ficou de fora); sem família,  
 Religião ou filosofia;  
 Mal tendo a inquietação de espírito  
 Que vem do sobrenatural,  
 E em matéria de profissão  
 Um tísico profissional. (BANDEIRA, 1990, p. 394)

Nesse poema-retrato, pintado em uma só grande-estrofe, é ainda mais contundente o desenho que o eu poético faz de si, a partir daquilo que ele não pôde ser ou ter. As adjetivações “provinciano”, “poeta ruim”, “cronista de província”, “arquiteto falhado”, “músico falhado” e “um tísico profissional” corroboram a imagem do artista sem sucesso, do profissional enfraquecido, qual um tísico (tuberculoso). Além disso, a ideia do não é reforçada por palavras de

escassez, tais como “sem família”, “sem religião ou filosofia” e “mal tendo a inquietação de espírito”.

Esses fragmentos de si, de uma identidade partida e atravessada pela ação de uma patologia (a tuberculose), expõem a natureza sensível de Bandeira, de um homem que por enfrentar tais situações, na sua época, observa e reflete sobre si e sobre o mundo. Ele examina também outros sujeitos, daquela modernidade, que “não é ainda a líquida”, do “pós-tudo”, mas que já escorre pelas ruas e becos. Em sua poética, dentre outros, figuram os meninos-carvoeiros, “[...] Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis! [...]” e que “[...] Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado [...]”<sup>3</sup> (BANDEIRA, 1990, p. 192), e o homem-bicho “[...] Na imundície do pátio/ Catando comida entre os detritos [...]”<sup>4</sup> (BANDEIRA, 1990, p. 283), são versos cujas imagens latentes desconstroem, rasgam certas “verdades” ao denunciar as fendas, os espaços sem respostas, que cada vez mais vão formando dobras, nem sempre visíveis, dentro da sociedade moderna e desigual.

Dentre algumas minorias silenciadas, como visto, que percorrem os versos bandeirianos, vale lembrar do poema “Maísa”, do seu livro *Estrela da tarde*, o qual aborda algumas questões concernentes ao feminino, lembrando que Maísa era uma cantora da época e que, em alguma medida, “descontruía” o padrão do que era tido como “feminino”, por possuir algumas atitudes mais “masculinas” aos olhos de algumas pessoas:

Um dia pensei um poema para Maísa  
 “Maísa não é isso  
 Maísa não é aquilo  
 Como é então que Maísa me comove e me sacode me buleversa  
 me hipnotiza?

Muito simplesmente  
 Maísa não é isso mas Maísa tem aquilo  
 Maísa não é aquilo mas Maísa tem isto  
 Os olhos de Maísa são dois não sei o que dois não sei como diga  
 dois Oceanos Não-Pacíficos

3. Versos do poema “Meninos carvoeiros” do livro *O ritmo dissoluto*. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990, p. 192.
4. Versos do poema “O bicho” do livro *Belo Belo*. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990, p. 283-284.

A boca de Maísa é isso e aquilo  
 Quem fala mais em Maísa a boca ou os olhos?  
 Os olhos e a boca de Maísa se entendem os olhos dizem uma  
 coisa e a

[boca de Maísa se condói se contrai se contorce  
 [como a ostra viva em que pingou uma gota de limão  
 A boca de Maísa escanteia e os olhos de Maísa ficam sérios meu Deus  
 [como os olhos de Maísa podem ser sérios  
 e como a boca de Maísa pode ser amarga!  
 Boca da noite (mas de repente alvorece num sorriso infantil  
 [inefável”

Cacei imagens delirantes  
 Maísa podia não gostar  
 Cassei o poema.

Maísa reapareceu depois de longa ausência  
 Maísa emagreceu  
 Está melhor assim?  
 Nem melhor nem pior  
 Maísa não é um corpo  
 Maísa são dois olhos e uma boca

Essa é a Maísa da televisão  
 A Maísa que canta  
 A outra não conheço não  
 Não conheço de todo  
 Mas mando um beijo para ela. (BANDEIRA, 1990, p. 342-343)

O eu poético começa o poema a partir de uma reflexão, acerca da sua intenção de pensar um poema para Maísa. A partir das aspas ele parece abrir um espaço de diálogo, em cujo discurso ele diria que ela “não é isso”, “não é aquilo” e então, pergunta-se como é que Maísa o comove. Os versos seguintes discorrem sobre os atributos de Maísa, seus belos olhos, nada pacíficos, sua boca e ao final entende que o que ele sabe é apenas o que vê pela televisão. Provavelmente, para além do poema, o que chama a atenção é o fato de Maísa cantar a dor e a paixão, questões intensas, com as quais o poeta se identifica e o impelem a pensar em um poema para essa celebridade, que em função da fama pode parece tão próxima.

Em uma perspectiva de leitura comparatista, é relevante apresentar algumas considerações sobre a poesia de Aldo Palazzeschi. Escritor nascido em Florença, ele sonhava para si algo diverso do

que seus pais, que o queriam contador. Mesmo contrariado, chegou a começar os estudos na área, porém, logo os abandonou para estudar recitação e atuar como ator. Nesse período, contudo, em função de problemas de saúde, como a febre reumática<sup>5</sup>, teve de abandonar seu sonho e se retirar para cuidar de seu reestabelecimento.

Quando começou a escrever, em 1905, para não expor os pais, passou a usar o sobrenome da avó, o Palazzeschi, já que antes assinava o sobrenome paterno, o Giurlani. Escrevendo com destreza, tanto poesia, quanto prosa, ele também foi definindo os seus rumos profissionais na e pela escrita, um pouco aos moldes do que ocorreu com Bandeira.

Palazzeschi, assim como Bandeira, também não se casou, não teve filhos. Muitos de seus temas possuem denotação autobiográfica, como a homossexualidade, por exemplo, que para a época, era algo que não aparecia tão abertamente. Apesar disso, mesmo que sutilmente, algumas de suas questões identitárias se mostram em sua escrita.

Um de seus escritos iniciais, por exemplo, o romance : *rifessi*, trata de temas como os reflexos de uma imagem desconstruída diante do espelho. Tais reflexos são uma constante e aparecem em outros momentos, como em um poema chamado “Lo specchio”, de 1909. Em seus versos, movimentam-se inicialmente espectros de coisas reprimidas, olhando mais para um outro do que para si. Há também a imagem do jogo de espelhos, dos enganos, da busca pelo seu eu. O sujeito poético faz questionamentos, a partir da imagem que vê refletida, tais como, “qual é o nosso rosto?”, perguntas sobre algo que parece evidente, mas que na realidade pode ser bastante subjetivo:

La mia è uguale sempre,  
la tua è sempre uguale,  
qual è la nostra faccia, quale?  
Lo sai tu? Lo so io?  
T'odio? e talora, ahimè, t'amo,  
con tutto l'odio mio! [...] <sup>6</sup>  
(PALAZZESCHI, 2003, p. 165-167).

5. In: Adele Dei (2003, p. LV).
6. Tradução minha para fins desse estudo: “[...] qual é o nosso rosto, qual?/ Você sabe? Eu sei?/ Odeio-o? e, às vezes, ai, amo-o,/ com todo o meu ódio! [...]”.

Nesse recorte de versos, do poema “L’*specchio*”, pode-se perceber as ruínas, fragmentos de imagem que se mesclam entre presente e passado, apesar de o eu poético afirmar que o seu rosto está sempre igual, ele parece não reconhecer aquilo que vê refletido e, portanto, vai questionando esse “outro” que aparece no espelho. Esses versos, do ser ou não ser, da busca por respostas acerca de si, é um tema de cunho universal que, em algum momento, aflige a todos.

Sua poesia se constrói nessa linha da busca por respostas, para além do bastante conhecido poema, *Chi sono?*, em que o sujeito poético questiona sobre quem ele é:

Chi sono?  
 Son forse un poeta?  
 No, certo.  
 Non scrive che una parola, ben strana,  
 la penna dell’anima mia:  
 “follia”.  
 Son dunque un pittore?  
 Neanche.  
 Non ha che un colore  
 la tavolozza dell’anima mia:  
 “malinconia”.  
 Un musico, allora?  
 Nemmeno.  
 Non c’è che una nota  
 nella tastiera dell’anima mia:  
 “nostalgia”.  
 Son dunque... che cosa?  
 Io metto una lente  
 davanti al mio cuore  
 per farlo vedere alla gente.  
 Chi sono?  
 Il saltimbanco dell’anima mia. (PALAZZESCHI, 2003, p. 71).

Palazzeschi trata acerca da hipocrisia, diz gostar dela por lhe permitir ver os homens através dos diversos véus que o encobrem; do respeito humano, das vozes de si no outro, como ele coloca. É recorrente ainda, a imagem do *gobbo*, ou seja, do corcunda, que é uma imagem alegórica e que se abre para muitas interpretações no conjunto da sua obra.

Ele tem poemas carregados de metáforas, que tocam em assuntos irônicos como “La morale sessuale” (A moral sexual):

Non si arriva a comprendere  
 come mai  
 un popolo di antica civiltà,  
 e bizantino per antonomasia  
 si fosse potuto dare  
 quale base di costume  
 la morale sessuale,  
 la più balorda di tutte le teorie.  
 Fenomeno giustificabile soltanto  
 in un popolo cieco,  
 che non sa quello che deve fare  
 assoluto e irrazionale  
 tirannico e crudele  
 ignorante e primordiale  
 contro natura direttamente.  
 Ma non fu un cattivo vento  
 spirato da un balordo paese  
 e per non aver saputo chiudere  
 la porta in tempo  
 penetrato furtivamente?

E “Il sesso” (O sexo):

Ad un giovane amico  
 che del problema sessuale  
 si dimostrava  
 eccessivamente preoccupato  
 ero uso ripetere paternamente:  
 lei ci pensa troppo  
 procuri di pensarci meno  
 di dimenticare il sesso.  
 L'amico mi guardava  
 quasi svegliandosi da un sogno:  
 “ma è lui  
 che non si dimentica di me”.

Esse são fragmentos que “falam” de si e dos outros, galerias de personagens, espelhos, a fina ironia, a reflexão acerca de uma época. Há também certa melancolia incutida nessas temáticas, nesse “vento que penetra furtivamente”.

Por meio desse breve panorama, pode-se perceber que o legado deixado por Bandeira e por Palazzeschi é o legado intelectual. Apesar de suas vidas se adaptarem ao fluir das circunstâncias da vida, a

identidade é aquilo que resta, o que fica disso tudo. Pelos excertos apresentados é possível entender um pouco como esses dois poetas se reconstróem, colocam-se no mundo e exerceram seu papel na sociedade, naquela época, o contato com esses poetas é também um exercício de leitura “a contrapelo”. Esse é um pouco do “invólucro” que envolve suas palavras, as fronteiras e os confins de onde e para onde se movem.

## Referências

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- BANDEIRA, Manuel *Itinerário de Pasárgada*. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.
- DEI, Adele. Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta. In: PALAZZESCHI, Aldo. *Aldo Palazzeschi: Tutte le poesie*. A cura di Adele Dei. Milano: Mondadori, 2003.
- PÔRTO, Angela. A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, VI (3): 523-550, nov. 1999-fev. 2000. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702000000400003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702000000400003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 21 set. 2020.
- PALAZZESCHI, Aldo. *Aldo Palazzeschi: Tutte le poesie*. A cura di Adele Dei. Milano: Mondadori, 2003.
- PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti romanzi* (a cura di Gino Tellini), Milano, Mondadori, 2004.

## Os diversos paradigmas do real em Tarchetti, Moravia e Benni

Gisele de Oliveira Bosquesi (UFRGS)<sup>1</sup>

### Introdução

Faremos um comentário dos contos “Uno spirito in un lampone”, de Iginio Ugo Tarchetti, “Il diavolo in campagna”, de Alberto Moravia e “La strega”, de Stefano Benni. Este trabalho é um desenvolvimento de estudos realizados anteriormente em nível de mestrado (BOSQUESI, 2011) e doutorado (BOSQUESI, 2017) sobre o autor italiano Alberto Moravia, em que foi observado o modo como a fantasia, em seu sentido mais amplo, era trabalhada em duas obras do autor, cuja produção é majoritariamente lida como neorrealista. A partir da constatação de que a relação entre realismo e fantasia, bem como a própria definição de ambos, são questões que continuam a demandar a atenção da crítica literária, a despeito da extensa literatura teórica e crítica já produzida sobre o tema, estendemos nosso córpus a dois outros autores que produziram literatura de fantasia: Iginio Ugo Tarchetti, escritor milanês do final do século XIX, expoente do movimento chamado *Scapigliatura*, e Stefano Benni, contemporâneo, cuja produção vai desde a década de 1980 até os dias de hoje. A inclusão destes autores reflete a intenção de observar como os três, Tarchetti, Moravia e Benni, trabalham esteticamente os temas típicos do modo fantástico, com foco no choque entre os paradigmas do real, levando em conta seus contextos de produção e fazendo um aceno às características da literatura fantástica italiana no arco de tempo que vai desde o final do século XIX até o início do século XXI.

A literatura fantástica é entendida neste trabalho principalmente a partir da conceituação do estudioso italiano Remo Ceserani (2006), que a lê como um modo narrativo que, tendo raízes bem definidas, difundiu-se por gêneros diversos. É sabido que o teórico Búlgaro Tzvetan Todorov (2010) foi pioneiro nas teorizações sobre o fantástico como gênero restrito ao final do século XIX, mas optamos por defini-lo como modo a fim de abarcar a produção posterior. Para

1. Doutora em Letras (UNESP). Atualmente é docente de língua e literatura italiana na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).



Todorov, o que caracteriza o fantástico é a diferença que ele mantém com os gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. Assim, o fantástico duraria enquanto durar a hesitação, e, uma vez resolvido o enigma, a narrativa cairia em um dos já citados gêneros vizinhos. Já o fantástico como modo, em oposição à sua concepção enquanto gênero, não é tão amplo a ponto de abarcar o gênero maravilhoso e nem tão restrito a ponto de excluir as narrativas escritas depois do século XIX. Entendemos que o modo fantástico projeta, por meio de temas e procedimentos diversos, um efeito de ruptura no paradigma de realidade construído pela narrativa. Esse atrito entre os diversos paradigmas de real mobilizados pelo modo fantástico corresponde ao que Ceserani chama de efeito limite, ou seja, a transposição de fronteiras entre paradigmas de real ficcionais. Temos, portanto, a “passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (CESERANI, 2006, p. 73). Outro ponto de partida para nossa reflexão são os estudos de Davi Roas (2001), que aponta para o caráter transgressor da narrativa fantástica em fazer com que se questionem certezas e que se ponham em xeque as convenções com as quais o fantástico dialoga. Ainda segundo Roas, o fantástico opera contraponto dois simulacros distintos, sendo um deles o simulacro da realidade empírica.

Veremos, então, como Tarchetti apresenta uma narrativa mais paradigmática no tocante ao foco no efeito limite, enquanto Moravia apropria-se deste efeito para construir uma narrativa mais ligada à estética do absurdo. Já Stefano Benni é representativo da metanarratividade característica da literatura mais recente, o que significa que as rupturas dos paradigmas de real são tomadas de modo mais autoconsciente e permeada por um diálogo com os clichês do modo fantástico e com a tradição da literatura de fantasia em geral.

### **Século XIX: Iginio Ugo Tarchetti**

A origem do fantástico na Europa é, segundo estudiosos, ligada à Literatura Gótica inglesa do século XVIII, inaugurada por Horace Walpole com a obra *O castelo de otranto*. O gótico nasce em um contexto que oscila entre a explicação física e a metafísica do universo, e é facilmente identificado pelos seus temas distintivos: o terror, os espaços medievais, como o castelo, apreciados a partir de suas

virtualidades sombrias, os fantasmas, os espectros, bem como o característico efeito projetado: o medo de tudo aquilo que, na narrativa, escapa à compreensão da mente racional. Dessa forma, desenvolvem-se, para além do gótico, já no século XIX, narrativas que contrapõem realidades diversas e dialogam, a partir de um ponto de vista racional e iluminista, com o ocultismo, a magia, o espiritismo, os limites da ciência (como é o caso da ficção científica) e com aquilo que representa um ignoto ameaçador e muitas vezes demoníaco.

Segundo Silvia Zangrandi (2011), o fantástico do século XIX, com seus *topoi* característicos, representa uma realidade em crise em que aparecem entes de um além misterioso. Neste sentido, vemos que o discurso metaempírico, muitas vezes com fim em si mesmo, é uma das linhas de força deste fantástico mais tradicional. A estudiosa italiana, em seu estudo sobre obras fantásticas italianas, faz um panorama do fantástico no século XX, elencando sobretudo características em que ele difere da produção do século anterior. Ela afirma que o Romantismo italiano preteriu os aspectos inquietantes encontrados nas literaturas românticas do restante da Europa, observação também feita por Italo Calvino (2004), quando ressalta a marginalidade do fantástico italiano em contraposição à voga europeia. Entre as duas linhas gerais sobre as quais confluem os ideais românticos, o Romantismo italiano preferiu a tendência heróico-nacionalista, deixando em segundo plano a linha patético-lírica e seu foco na subjetividade.

Diante do exposto, é emblemática a figura de Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869). A *Scapigliatura*, que se estende de 1860 a 1880, representa um exemplo fundamental da realização, em solo italiano, deste fantástico mais tradicional, ligado à estética gótica e às temáticas do Romantismo mais subjetivo e tenebroso. Tarchetti publicou romances, poemas e contos, e é na sua ficção breve que vemos a temática fantástica com sua maior força. Segundo o estudo organizado por Giorgio Barberi Squarotti (1989), Tarchetti e os *Scapigliati* têm o pioneirismo, na Itália, de explorar as zonas obscuras da psique e os monstros interiores. Ainda segundo Squarotti, a *Scapigliatura* reflete a “essência da literatura como experimentação subjetiva, autônoma e finalizada em si mesma” (p. 450). O nome do movimento, que pode ser livremente traduzido por “descabelados”, celebra seu teor de marginalidade em relação à literatura mais canônica da época.

Tarchetti foi, pois, um dos primeiros escritores italianos a propor

o gosto pelo macabro e pelo fantasmagórico. Inspirando-se principalmente nas obras do escritor alemão E. T. A. Hoffmann nas do norte-americano Edgar Allan Poe, o autor italiano utilizou, por exemplo, no conto “Le leggende del castello nero”, presente na coletânea *Racconti Fantastici* (1869), elementos típicos do gótico, como o castelo, o sonho e a atmosfera de terror e mistério, valendo-se também dos mecanismos que projetam como efeito o sentimento de *inquietante estranheza*, descrito por Freud em “O estranho” (2006) como a sensação de não-familiaridade que emana dos espaços e situações retratados neste tipo de narrativa (conhecida pelo termo *unheimlich*). Outros contos, como “La lettera U”, exploram o tema da loucura, e, outros, como “Un osso di morto”, o do espiritismo. Do ponto de vista da estruturação da sua narrativa típica, há quase sempre uma espécie de moldura que introduz o fato narrado, em que o narrador em primeira pessoa se debate ora com o próprio ceticismo, ora com um possível leitor incrédulo.

Portanto, a inserção da literatura fantástica é clara, em Tarchetti, logo à primeira leitura. A importância de incluí-lo, a nosso ver, em um estudo sobre o fantástico italiano reside, além disso, fortemente sobre a posição marginal ocupada pelo escritor no contexto do Romantismo italiano, que, alinhado aos ideais do *Risorgimento*, o movimento de unificação nacional, e tendo como principal expoente Alessandro Manzoni, filiado à linha heróico-nacionalista, de alguma forma repeliu o entusiasmo da *Scapigliatura* pela literatura fantástica e de horror.

No conto que observaremos, intitulado “*Uno spirito in un lampone*”, (um espírito em uma framboesa), publicado na coletânea *Racconti fantastici* (1869), Tarchetti abre o texto com um comentário em que o narrador em primeira pessoa debate o próprio ceticismo, colocando-se como consciência racional que organiza e apresenta os fatos ao leitor, projetando assim um efeito de verdade que é a condição *sine qua non* do fantástico mais tradicional. Neste movimento, projeta-se o possível ceticismo do próprio público leitor:

Em 1854 um acontecimento prodigioso encheu de terror e maravilha toda a humilde população de uma pequena vila na Calábria. Ater-me-ei a contar, com a maior exatidão possível, esta aventura maravilhosa, ainda que compreenda ser extremamente difícil

expô-la em toda a sua verdade e com todos os seus detalhes mais interessantes (TARCHETTI, 1869, p. 93, tradução nossa).

O comentário metalinguístico e o tom de relato estão a serviço da ilusão de verdade necessária aqui. Cria-se, juntamente com outros procedimentos, um efeito de realismo que exacerba o contraste com aquilo que escapa às leis físicas do universo extratextual, chamando a atenção, portanto, à ruptura no paradigma de realidade que logo mais acontecerá. Atentemos para o efeito de realismo, pois ele é fundamental na compreensão do próprio fantástico: Segundo Zangrandi (2011), caso definíssemos o fantástico em oposição ao realismo, cairíamos no equívoco de considerar o realismo de modo raso e pouco crítico, ou seja, como mera transposição de um real extraliterário, definição que está na base da inexata ideia de fantástico como fuga do que chamamos de realidade. A narrativa fantástica, pois, como bem exemplifica o conto de Tarchetti, monta seu relato em chave realista e seleciona muito bem onde posicionar suas lacunas, a fim de que o leitor não tenha toda a informação, mas confie em um narrador que afirma transmitir os fatos assim como ouviu/experenciou. Existe também, como pudemos ver no excerto reproduzido acima, uma clara marcação temporal, 1854, e espacial, uma vila na Calábria, e, ao longo da leitura, podemos perceber outras marcas de objetividade no discurso deste narrador que observou os fatos; uma delas é a abreviação do nome do personagem ao qual aconteceu o fato extraordinário: o Barão de B., assim nomeado, como diz o narrador, devido a uma promessa de não revelar sua identidade, por se tratar - infere-se - de pessoa conhecida.

Conta-se, então, que o Barão vivia feliz em um castelo herdado de seu avô paterno. O narrador expõe a vida pacata do protagonista junto aos seus serviçais, comentando de modo bastante suscito um único infortúnio que perturbou momentaneamente a paz do local: o desaparecimento de uma camareira, que até então não fora solucionado. Cessada a busca pela moça e dispensados os suspeitos de um possível assassinato por falta de provas, o fato caiu no esquecimento e os habitantes do castelo retomaram seu ritmo tranquilo, inclusive o barão, que, como típico jovem meridional, entretinha-se com expedições de caça, cavalgadas e encontros amorosos.

Durante uma dessas expedições de caça, segundo o narrador, o Barão come algumas framboesas e vai gradativamente se

metamorfoseando em outra pessoa, física e psicologicamente. O narrador expõe, de modo detalhado, a estranha transformação. O barão vê suas partes do corpo diferentes e começa a reparar em coisas que seu olhar subjetivo antes não percebia. O personagem, aterrorizado, vê-se como um outro, e, o que é mais chocante para ele, um outro feminino, pois seus atributos tornam-se aqueles convencionalmente femininos: delicadeza, graça e benevolência. O barão percebe-se, inclusive, incapaz de atirar nos pássaros selvagens que havia perseguido, apiedando-se das pobres criaturas.

Neste ponto da narrativa, é provável que o leitor já tenha feito a conexão entre o evento da moça desaparecida, narrado no início do conto, e esta metamorfose do personagem masculino em mulher depois de ter comido as framboesas. Aliás, o próprio título do conto já antecipa tal conexão. No entanto, nada foi dito explicitamente pelo narrador que comprove a correlação entre ambos os eventos, pois é necessário que acompanhem o ritmo lento da reação do personagem afetado pela metamorfose.

Mostrar de modo problemático e conflituoso um evento de dissociação identitária é mais um dos pontos de força do fantástico, e Tarchetti o faz alternando a voz que narra (o Barão aparece agora em discurso direto) e adicionando um ritmo hesitante, diferente do realismo objetivo adotado até então, a fim de marcar que o fenômeno ocorrido é de difícil nomeação. Vemos, então, a confusão mental ocasionada pelo insólito evento: “Pelo inferno! Exclamou o barão, colocando as mãos à cabeça, eu não compreendo mais nada de mim mesmo... ainda sou eu mesmo, ou não o sou mais? Ou sou eu e outro ao mesmo tempo?” (TARCHETTI, 1869, p. 98, tradução nossa).

Esse procedimento foi apontado por Jackson (2009) como característica importante do fantástico tradicional. Considerando a arte narrativa enquanto instrumento de nomeação do mundo, a estudiosa afirma que este tipo de texto empreende a nomeação do objeto ao mesmo tempo em que tenta nos convencer da dificuldade deste processo de nomeação. Como ilustra o conto de Tarchetti, o narrador cria um vórtice de impressões e associações decididamente vagas, girando em torno do objeto, mas nunca atingindo-o.

A narração do espanto do barão a cada novo aspecto que gradativamente vai surgindo é seguida pela reação ambígua das pessoas que ele encontra no caminho de volta para o castelo, principalmente dos serviçais, que eram muito próximos da moça desaparecida. Alguns

presentem no patrão uma familiaridade estranha, mas não sabem ao certo dizer em que sentido ele está diferente. Depois de algumas horas, a metamorfose se completa, culminando na transformação física do barão na moça desaparecida, que retornou, como é de se esperar, para revelar a identidade de seu assassino - um dos serviçais - e reivindicar um enterro cristão para seu corpo, então enterrado sob o pé de framboesa. Atendidas as reivindicações, é administrado um vomitório ao barão, que volta ao normal.

Antes de passarmos para o comentário sobre os outros contos aqui estudados, é importante concluir a leitura do texto de Tarchetti refletindo sobre o modo como o tema do duplo é trabalhado tendo em vista sua importância para o fantástico. Dissemos anteriormente que o conflito identitário é importante para o fantástico mais tradicional, e o duplo é um tema fundamental para a representação desta ideia. Presente desde a antiguidade clássica, com o tema do sósia, o duplo adquire uma nova força estética a partir do Romantismo, com a noção de que o duplo, entendido como *doppelgänger*, representa o indivíduo que, sabendo-se cindido, busca recuperar a unidade do eu, por apagamento ou fusão com seu duplo. Quando empregados em narrativas fantásticas, o tema traz à tona, portanto, um indivíduo cuja definição não mais coincide com o indivíduo soberano renascentista ou iluminista, mas com aquele indivíduo marcado pelas profundas transformações ocasionadas pelas novas descobertas no terreno da psicologia e das ciências em geral. Não é por acaso, pois, que o conto de Tarchetti delonga-se no processo de transformação do personagem e sua estranheza em não se reconhecer, e o conto não deixa dúvidas quanto à duplicidade momentânea do personagem: “E esta estranha duplicidade começou a partir daquele momento a estender-se sobre todos os seus sentidos; via duplo, sentia duplo, tocava duplo; e, – coisa ainda mais surpreendente! – pensava duplo!” (TARCHETTI, 1869, p. 102, tradução nossa).

Na produção artística posterior a Tarchetti, durante o século XX, o conceito de sujeito será deslocado (HALL, 1999) e acrescido de outras definições, principalmente na pós-modernidade, em que a discussão das várias identidades do sujeito reforça seu caráter fragmentário. É, portanto, o século XIX o momento mais expressivo do tema do duplo, pois reflete, simbolicamente, a angústia do sujeito que até então não reconhecia a própria cisão, e consideramos este

conto de Tarchetti um exemplo fundamental de emprego do tema do duplo neste contexto.

## **Século XX: Alberto Moravia**

Segundo o crítico e estudioso germano-brasileiro Anatol Rosenfeld (2015), o século XX está marcado pelo que ele nomeia “desrealização”, ou um afrouxamento dos limites da mimese, como se pode ver nos movimentos de vanguarda da pintura, como o surrealismo, o cubismo e o expressionismo, cuja representação privilegia aspectos mais distantes da reprodução fotográfica. No conjunto de narrativas que observamos, também podemos ver um movimento análogo: o foco na excepcionalidade do fato ou ente insólito, mágico ou fantasmagórico, será relativizado nos outros dois contos fantásticos comentados neste trabalho, que são posteriores ao século XIX.

Alberto Moravia apresenta a temática do sobrenatural como instrumento de denúncia, apontando, como observa Silvia Zangrandi (2011) acerca do fantástico no século XX, para forças que, no mundo moderno, escapam ao poder do indivíduo e que não são da ordem do discurso metaempírico, como os grandes sistemas sociais e burocráticos cuja lógica é muitas vezes absurda. Há, portanto, um apelo ao sobrenatural como ponte para a problematização de aspectos históricos, sociais e culturais. A estudiosa italiana, contrapondo os dois séculos, afirma que as obras fantásticas do século XX tendem a explorar as virtualidades intelectuais, e não emotivas, do fantástico, diferentemente do que ocorria no século XIX, em que o efeito de ruptura e ameaça construído em torno dos objetos que escapam à compreensão lógica predominava. Consequentemente, o relato do evento sobrenatural sobre o qual o fantástico se apoia passa a acolher mais abertamente, no século XX, a ironia, o absurdo e o paradoxo. Para Zangrandi (2011), é característica marcante do Fantástico do século XX a apresentação de um “além” que não será metafísico, mas psicopatológico e inconsciente, cujo alvo crítico será a cultura e a sociedade de seu próprio tempo, em que surgem temas como solidão e a ansiedade em relação ao mundo moderno. No caso de Moravia, a alienação do indivíduo em relação ao mundo será um tema recorrente, e os temas da vida em sociedade serão retratados muitas vezes por meio da sátira, da paródia e do humor.

Segundo Ceserani (2006), aos poucos, o teor noturno do Fantástico vai se tornando mais solar e adquirindo uma luminosidade mediterrânea. Por outro lado, Zangrandi (2011) considera que o Fantástico, a partir da segunda metade do século XX, afirma-se cada vez mais como busca pelo mundo interior, oferecendo uma meditação a respeito dos pesadelos e tensões do homem moderno.

O conto de Alberto Moravia, “Il diavolo in campagna” (o diabo no campo), foi escrito no início da década de 1940 e publicado em 1956, na coletânea *Racconti Surrealisti e Satirici* (1989). Nesta obra, o autor empreende uma crítica social sem a pretensão de dissimular totalmente seus alvos por meio da fantasia, como já havia feito no romance *La mascherata*, de 1941, cujo enredo se passa durante uma ditadura militar totalitária em um país tropical. Sobre a gênese de tal obra, Moravia afirma o seguinte: “Era necessário apresentar a sátira envolta em um pitoresco invólucro de celofane, que fosse bastante transparente, mas conferisse ao conjunto da obra um aspecto festivo” (*apud* DEL BUONO, 1962, p. 43, tradução nossa).

Alberto Moravia, cujo nome de batismo é Alberto Pincherle, nasceu em Roma, no ano de 1907, e, desde muito jovem, dedicou-se à arte de escrever. Na juventude, Moravia sofria de tuberculose óssea, e, por causa da doença, foi obrigado a permanecer longos períodos em absoluto repouso. Mesmo não sendo possível frequentar a escola de maneira regular, dedicou-se à leitura de clássicos. Iniciou sua carreira publicando em periódicos, e trabalhou por muitos anos para o jornal *Il corriere della sera*, escrevendo, sobretudo, relatos de viagem. Para tal ofício, viajou para diversos lugares, entre eles China, Índia, Estados Unidos, Grécia, México e Brasil. Muitos críticos apontam para o caráter pioneiro do existencialismo moraviano, e seu estilo fortemente descritivo, juntamente com o teor ideológico de suas obras, levou-o a ser caracterizado também como neorrealista, ainda que o escritor tenha declarado não se identificar totalmente com tal projeto literário.

O que se narra no conto que escolhemos para leitura, “Il diavolo in campagna”, é uma espécie de histeria coletiva que cai sobre uma pequena cidade depois dela ter sido visitada por um turista estranho, que alguns especulam ter sido o diabo. A histeria consistia em fazer com que todo mundo acordasse, todos os sábados, achando que era domingo. Ficavam até mais tarde na cama, iam à missa e faziam tudo o que era típico do domingo. No dia seguinte, acordavam e



percebiam o equívoco. Isso acontecia toda a semana e com todos que ali se encontravam, moradores e turistas, o que aumentou o turismo na cidade, pois as pessoas acabaram se interessando em ter a experiência insólita.

O que Moravia constrói aqui foge da alçada do que foi o fantástico do século XIX e se aproxima de um absurdo kafkiano, onde o comentário metaempírico perde o foco e torna-se instrumento. Ao final do conto, um caminho de interpretação nos é apresentado quando o narrador comenta a posição de duas instituições em relação ao estranho fenômeno. De um lado, a igreja, que envia teólogos para estudar o fenômeno (entre eles as opiniões se dividem, ou seja, o estudo é inconclusivo), e o governo federal, que faz vista grossa e deixa a publicidade seguir seu curso, pois ela atende a demandas econômicas do local. Podemos ver, neste conto, uma característica levantada por Zangrandi (2011) acerca do fantástico moderno, a saber, a de que o comentário sobre as corrupções institucionais adquire um protagonismo sobre o relato acerca do evento sobrenatural em si.

Assim como Tarchetti, Moravia constrói o seu texto de modo realista. Por exemplo, temos a marcação espacial (a cidade situa-se no Golfo de Nápoles); a abreviação do nome da cidade (M.), que suscita os mesmos efeitos da abreviação do nome do barão no conto de Tarchetti; e a menção de que o evento extraordinário foi noticiado em um jornal de Nápoles.

Porém, ao contrário de Tarchetti, Moravia não se demora na tensão emotiva causada nos personagens pelo evento insólito e foca no modo como ele desestabilizou o status quo institucional e coletivo. Esse aspecto dialoga diretamente com o modo como a fronteira do real é ultrapassada em Moravia: aqui, há o recurso ao absurdo atuando sobre os nexos causais, afrouxando-os. Por exemplo, quando aparece pela primeira vez o fato extraordinário, o sábado que virou domingo, os personagens, a princípio, talvez por inércia moral, o que é plausível dado o conjunto da obra moraviana, quase não reagem:

Os habitantes de M. são gente simples, mas, como dissemos, de tanto ver estrangeiros, já refratários à maravilha [...] Até aqui nada de extraordinário: um erro e ademais facilmente reparável. Mas no sábado o sonho se repetiu e de muito boa vontade os habi-

tantes de M. festejaram o domingo. Naturalmente o dia seguinte foi novamente domingo e foi preciso também festejá-lo. Os habitantes ainda assim não se maravilharam, mas juraram que no próximo sábado manteriam os olhos bem abertos (MORAVIA, 1989, p. 314, tradução nossa).

Moravia opta, a seguir, por mostrar a resignação da população uma vez que o evento insólito se tornou rotina: “Vã ilusão. O sábado chegou e foi domingo uma vez mais. Abreviemos: desde então, M., querendo ou não, teve não mais um, mas dois domingos” (MORAVIA, 1989, p. 314, tradução nossa). Quando o texto prossegue, então, elencando as diversas reações vindas de fora, nomeia apenas instituições, ou, no máximo, indivíduos que representam suas máscaras sociais: as autoridades governamentais, os repórteres, os jornais, o inspetor de polícia, o pároco, o bispo, a igreja e os teólogos envolvem-se em um burburinho de hipóteses desconstruídas acerca do estranho fenômeno.

Diante do exposto, somos levados a afirmar que o efeito limite em Moravia é diluído no coletivo, diferentemente do que acontecia em Tarchetti, que o concentrava no indivíduo. Para além das reflexões sobre o uso intelectual (e não emotivo) do fantástico no século XX, também devemos levar em conta as particularidades do autor, que não produziu obras necessariamente paradigmáticas do fantástico, mas o explorou esporadicamente ao longo de sua produção, sempre mantendo seus alvos críticos característicos. Moravia não foge ao escrutínio das consciências individuais, mas presta-se frequentemente a observar o movimento individual em relação à coletividade. Da sua obra, surgem temas como a alienação, a incomunicabilidade entre os indivíduos, sua falta de lugar no mundo e sua opressão sob os regimes totalitários e as grandes instituições, como o estado e a igreja.

Dado este contexto, compreendemos que, em “Il diavolo in campagna”, a irrupção do elemento sobrenatural, antes de instaurar uma quebra de paradigma, vem apenas iluminar um paradigma de real que já apresentava fissuras no plano do social. Podemos interpretar o conto como uma crítica à sujeição da coletividade face a uma realidade cujo absurdo tornou-se rotina, como pode ser observado nos excertos reproduzidos anteriormente, que enfatizam a assimilação do evento insólito como parte da vida costumeira do local.

## Século XXI: Stefano Benni

O conto de Benni “La strega” (a bruxa), publicado em *La grammatica di Dio: Storie di solitudine e allegria* (2007), narra os incômodos de uma bruxa adolescente, Berenice, que vive no século XXI e busca, conforme uma profecia revelada pela sua mãe no leito de morte, encontrar-se com o senhor dos infernos, o diabo, tarefa que configura seu destino único e especial. Benni, enveredando pelos caminhos da metanarratividade pós moderna e lançando mão de uma estética muitas vezes kitsch, retoma os clichês que, ao longo do século XX, o fantástico semeou não apenas na literatura, mas também no imaginário popular e na produção cinematográfica.

A narrativa em questão, o conto “La strega”, representa, a nosso ver, o corolário do processo de afrouxamento dos limites da mimese já iniciado no século XX, muito provavelmente devido ao fato de que um dos temas do próprio texto é o simulacro, como veremos adiante. Tal fato faria com que fosse supérflua a observação do efeito limite, uma vez que agora estamos diante de um texto que se anuncia enquanto ficção. Incluí-lo em um estudo sobre a mobilização de diversos paradigmas de real, um efeito característico do modo fantástico que requer um mínimo de realismo, é útil, porém, para que observemos que o sentimento de ameaça que acompanha as fronteiras do real não foi suprimido, mas diluído e transferido a novos alvos.

Em seu conto, Benni dialoga também com o gênero *fantasy*, que difere do modo fantástico, como o concebemos no contexto deste trabalho, por se tratar mais de um amplo fenômeno editorial, cujo público predominante é o chamado *young adult* e que se ramifica em uma multiplicidade de subcategorias. O *fantasy* é reconhecível pelo recurso a um universo de magia encontrado em fábulas e contos maravilhosos: fadas, duendes, feiticeiros/as, bruxos/as, elfos, sereias, dragões, entre outros. A presença da magia, neste tipo de texto, lembra a temática dos ajudantes mágicos da tradição do conto popular maravilhoso (PROPP, 2001), e o tipo de enredo também retoma o maniqueísmo encontrável nos famosos contos infantis que nascem dessa tradição. No *fantasy*, a luta simbólica entre o bem e o mal é representada na trama por um protagonista que deve derrotar o mal por meio de aventuras e obstáculos que o põem à prova.

Em Benni, o diálogo com o *fantasy* é inegável, uma vez que

podemos ler o conto como a aventura de autodescoberta de uma jovem bruxa que deve encarar aventuras a fim de cumprir um destino que lhe foi traçado, o que a coloca na posição de heroína eleita. Além disso, os lugares-comuns do tema literário da bruxaria estão também presentes: além do gato preto falante, há os poderes sobrenaturais, como a telecinese e a telepatia. No entanto, a retomada desses elementos se dá em um ambiente urbano e contemporâneo, em que os desafios a enfrentar vêm de duas fontes diversas: da dificuldade em se ter uma adolescência normal sendo bruxa; e da impossibilidade de encontrar o diabo uma vez que o mal está diluído em instituições e simulacros no mundo contemporâneo.

Antes de tratarmos dessas duas fontes de desafios da heroína, é importante comentar alguns pontos mais, entre eles o de que há um uso paródico do maniqueísmo em “La strega”, já que o autor retoma humoristicamente os signos que, na tradição, remetem ao demoníaco. Um momento que ilustra de forma clara tal aspecto é quando a protagonista vai a um concerto de rock satânico com a esperança de que o vocalista fosse mesmo o diabo, como ele próprio se apresentava:

O concerto iniciou, no telão passavam imagens de Rasputin e Capitão Gancho. Depois entrou Kobal [o cantor], saltando como uma aranha sobre as longas pernas, e se pôs a rugir. As moças foram ao delírio (...). Sim, havia algo de satânico naquele rapaz. Cantou todas as suas faixas mais famosas, de Sei Sei Sei tu sei a Sabbasamba, a Oleron rap (BENNI, 2007, p. 160, tradução nossa).

Mais adiante, a protagonista entra no camarim para conhecer o cantor: “Quando entrei, Kobal estava sobre o sofá, entre duas moças pálidas seminuas, bebericando um infernal suco de fruta” (BENNI, 2007, p. 160, tradução nossa). Além do fato de que, mais adiante, a jovem heroína descobrirá que tudo se trata de uma jogada de marketing, e verá o jovem despir-se da fantasia e dos acessórios, podemos atribuir também o humor à descrição caricaturizada da cena e à ironia contida na contraposição entre a imponente persona artística do cantor e sua humanidade prosaica.

Este modo de trabalhar a fantasia toca diretamente o tema das fronteiras do real, que interessa ao presente artigo. Logo no início do conto, o autor expõe de modo transparente todos os clichês literários que mobilizará, e os trata justamente como clichês, pois já

assume o conhecimento prévio, por parte do leitor, dos motivos associados ao tema da bruxa, como podemos perceber nas indagações da personagem pouco depois de ter descoberto seus poderes mágicos: “Eu devia preparar filtros mágicos, voar sobre uma vasoura, dançar sob a lua? Minha mãe me tranquilizou. Eu deveria aprender a cozinhar, ir à escola de bicicleta, e tocar violão. Tudo normal” (BENNI, 2007, p. 154, tradução nossa).

Esta fala da personagem mobiliza também as expectativas do leitor, que é convidado, no pacto narrativo, a estabelecer o universo literário da magia como paradigma inicial que depois será transposto e desconstruído. O elemento ameaçador, portanto, situa-se no terreno do não-mágico, do social e interpessoal. Consequentemente, o efeito de limite, ou a ruptura no paradigma do real, que, no fantástico do século XIX, recaía sobre os temas do sobrenatural, aqui é praticamente retirado de tudo o que toca o clichê literário da bruxaria. De fato, o que é apresentado como relativamente confortável à personagem – e ao leitor – é a própria tradição literária e seus signos, e, arriscamos dizer, sua estabilidade frente à imprevisibilidade do mundo contemporâneo. É a vida dita “normal”, com suas mazelas, a ser considerada desconfortável e aterrorizante.

Pensem, pois, na primeira fonte de desafios e aventuras da protagonista: a dificuldade em ser uma bruxa adolescente. Segundo Petruzzi (2019), que analisa as tendências do *fantasy* italiano mais recente, a heroína do *fantasy* é geralmente uma jovem corajosa e audaciosa que percorre um caminho de crescimento no qual a descoberta da vocação mágica coincide com seu percurso de formação. No caso do conto de Benni, vemos a protagonista lidar com conflitos típicos da adolescência, como a ameaça à autoestima, a busca por se conectar com amigos e sentir-se parte de um grupo, o bullying e a competitividade, a pressão escolar, bem como a descoberta dos interesses amorosos. A jovem bruxa muitas vezes recorre à magia para solucionar seus problemas. Um deles, em particular, mostra a conexão entre o conflito adolescente e os recém descobertos poderes mágicos. Uma das professoras de Berenice que, segundo o conto, odiava a aluna e tratava-a injustamente, é repentinamente reconhecida como uma freira inquisidora e antiga algoz das bruxas: “Reconheci-a, seiscentos anos depois. Irmã Serina das Beatas Tesourinhas, braço direito do cardeal Cramerius, terror de todas as irmãs bruxas” (BENNI, 2007, p. 157, tradução nossa).

É relevante observar os nexos temporais aqui relativizados. Ao contrário de Moravia e Tarchetti, Benni não mais se apóia em um realismo estrito. Ainda em relação às marcações temporais, temos descrições vagas como “uma manhã de primavera” (p. 152). O espaço também não é apontado de forma explícita, de modo que a história poderia se passar em qualquer espaço urbano contemporâneo.

Outro momento a destacar, o qual relaciona-se com o contraponto entre magia e percurso de formação da personagem, é o falecimento de sua mãe, que, segundo a personagem, “não caiu da vassoura” (p, 158), mas teve uma morte prosaica. Esta passagem constitui mais um exemplo de como a magia é apresentada como clichê conhecido.

Os aspectos que observamos até agora, juntamente com o tema dos simulacros do diabo que veremos a seguir, apontam para o teor metanarrativo do conto de Benni. Ele revisita a tradição literária do tema da bruxaria e da magia por meio da caricatura dessa mesma tradição, apoiando-se de modo transparente e humorístico em signos gastos desse universo, como podemos ver quando Berenice descobre ser uma bruxa:

Compreendi por quê os gatos se aproximavam de mim, onde quer que estivesse.

Por quê eu parava para contar pedrinhas e grãos de sal.

Por quê o odor de alho me dava mal-estar.

[...] Por quê, como diziam as minhas amigas, um dia eu parecia feia e no outro belíssima. (BENNI, 2007, p. 153, tradução nossa).

Dissemos anteriormente que a segunda fonte dos desafios as serem enfrentados pela personagem a fim de cumprir seu destino (encontrar o diabo) é o fato de que, segundo o conto, o diabo, que representa o mal, está diluído em simulacros e instituições. Observemos um dos diálogos finais do conto, em que a bruxa adolescente, já quase abandonando a busca pelo diabo, interpela um gato de rua:

– Com licença, mas hoje o diabo é o quê?

– O diabo – ele responde – é o medo. Números, estatísticas, imagens. Biscoitinhos de medo, três pacotes ao dia.

– Mas e o velho cabritão?

– Liquidado – disse o gato – Uma pequena queda em Wall Street mete mais medo do que mil diabos. (BENNI, 2007, p. 164, tradução nossa).

Bem antes de tal revelação, o tema do simulacro já havia aparecido na figura do cantor de rock, e a própria Berenice já havia intuído como sua busca seria difícil. Outro lugar onde ela o procura é em uma seita chamada Blackology, em que Benni provavelmente está parodiando famosas seitas onde charlatães admitem seguidores mediante o pagamento de altas somas em dinheiro. Em seguida, a personagem reconhece um antigo inquisidor na figura de um cardeal que participa de um programa de entrevistas na TV.

Ao apresentar mais uma última tentativa de busca, a conclusão do conto oferece uma chave importante de interpretação. Interpelada, certo dia, por um misterioso homem que a seguia desde muito tempo, Berenice sente um terror inexplicável, e a narração cria um suspense para que pensemos se tratar, finalmente, do diabo. Apesar das expectativas, o sujeito se apresenta como um famoso escritor e jornalista especialista em bruxaria, e propõe a Berenice de transformá-la em estrela televisiva. Ela teria que fingir ser uma bruxa, usando maquiagens e perucas, segundo o homem, que naturalmente não sabia dos reais poderes da jovem: “Você não pode permanecer escondida. Eu gostaria de entrevistá-la e levá-la ao estúdio. Poderíamos fingir que você tem poderes, criar um mistério, e explorar a história do passado para criar um novo caso: Berenice, a bruxa dos anos 2000. Que tal?” (BENNI, 2007, p. 164-165, tradução nossa).

Berenice então decide transformá-lo em seu novo gato de estimação, já que ele tinha tanto interesse em sua vida privada, e nos diz, em tom jocoso, que a busca pelo diabo continua: “Não conheci o diabo, mas já conheci um electricista, um bancário louro e um jogador de vôlei” (BENNI, 2007, p. 165, tradução nossa).

Entendemos este encontro final como uma chave de interpretação do conto, à luz do tema do simulacro, pois vemos encenado o conflito entre ser e parecer. Frente à opção de ser transformada em simulacro de si mesma, o que significaria um esforço de autodefinição segundo os procedimentos do jogo midiático, a personagem opta por continuar vivendo como antes, mesmo que isso implique em não ter concluído o seu destino.

## Considerações finais

À título de conclusão, podemos depreender, deste breve passeio, que partiu do final do século XIX, com Tarchetti, e chegou em Benni, no século XXI, que a representação narrativa, ao menos nestes três autores, do choque entre realidades empíricas diversas, passa necessariamente pela discussão dos temores e inquietações típicos de suas épocas. A relativa marginalidade de Tarchetti e da *Scapigliatura* reflete não apenas o alinhamento tardio da literatura fantástica italiana à voga europeia das narrativas fantásticas, mas também auxilia no entendimento de características importantes do Romantismo italiano. Como vimos, Tarchetti insere em sua narrativa elementos típicos do fantástico tradicional do século XIX, e aponta, por meio do tema do duplo, para inquietações concernentes à descentralização do indivíduo iluminista. O segundo momento da literatura fantástica italiana, representado aqui neste trabalho por Alberto Moravia, mostra um fantástico menos voltado à projeção de um efeito de horror e mais interessado em fazer refletir sobre os absurdos que são da ordem do paradigma que, no texto, emula o extraliterário social. Lançando mão também da sátira, do absurdo e da alegoria, Moravia traz um retrato ao mesmo tempo divertido e amargo do panorama cultural italiano do primeiro *Novecento*. Por fim, o conto de Benni representa a desembocadura pós-moderna do fantástico italiano, altamente intertextual e metanarrativo, humorístico e agregador de diversas vertentes do insólito, entre elas o *fantasy*. Com seu relato de formação da jovem bruxa, Benni explora os temas da bruxaria de modo autoconsciente, enquanto clichês, indicando que o paradigma mágico – e, por conseguinte, a tradição literária, não é mais residência do ignoto ameaçador, mas uma fonte de conforto e auxílio para o enfrentamento de um mundo caótico, repleto de máscaras e simulacros.

## Referências

- BENNI, Stefano. *La grammatica di Dio. Storie di solitudine e allegria*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- BOSQUESI, Gisele de Oliveira. *As referências mitológicas e a construção do humorismo em Racconti surrealisti e satirici, de Alberto*



- Moravia*. São José do Rio Preto: 2011. Dissertação (Mestrado em Letras / Área de Teoria da Literatura) IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho.
- BOSQUESI, Gisele de Oliveira. *A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e Io e Lui, de Alberto Moravia*. São José do Rio Preto: 2017. Tese (Doutorado em Letras / Área de Teoria da Literatura) IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad. vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. de Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Ed UFPR, 2006.
- DEL BUONO, Oreste. *Moravia*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et. al. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London: Taylor & Francis e-Library, 2009.
- MORAVIA, Alberto. *Racconti surrealisti e satirici*. Milano: Bompiani, 1989.
- PETRUZZI, Maria Sofia. Un fantasy tutto in rosa. *Tirature*, Milano, v. 19, p. 53-58, 2019.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Ed. CopyMarket, 2001.
- ROAS, David. La Amenaza de lo Fantástico. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, 7-44.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (org). *Literatura Italiana: linhas, problemas, autores*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- TARCHETTI, Iginio Ugo. *Racconti fantastici*. Milano: Treves & C., 1869.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ZANGRANDI, Silvia. *Cose dell'altro mondo: Percorsi nella letteratura fantastica italiana nel novecento*. Bologna: Archetipo Libri, 2011.

## Sobre cinzas e fragmentação: a imagem que queima em Claudio Parmiggiani

Monique Bione Silva (UFSC)<sup>1</sup>

*Não nos peças a palavra que acerte cada lado  
de nosso ânimo informe, e com letras de fogo  
o aclare e resplandeça como açafior  
perdido em meio de poeirento prado. [...]*

EUGENIO MONTALE<sup>2</sup>

### Introdução

Claudio Parmiggiani é ensaísta, poeta e artista italiano, nascido em Luzzara, 1943, o seu trabalho gira em torno de temas como a ausência, a inevitável passagem do tempo, o silêncio e a fragmentação. A sua carreira é permeada por uma visão singular e, de certa forma, radical da vida com intensos questionamentos sobre a capacidade e os limites da memória e da história. Sejam nas pinturas ou nas instalações podemos perceber a sua exploração reflexiva sobre a natureza dual do tempo com o uso de elementos recorrentes como sombra, fogo, vidro, poeira e espaço vazio. A vida e a morte também perfilam a obra do artista com profundidade em um voltar-se a si mesmo, seja através de objetos em ruínas, das sombras e luzes impressas nas fotografias ou nas cadências dos versos escritos em tom de desabafo.

Apesar do ainda pouco alcance no Brasil, o artista é foco da atenção de críticos de vários países, inclusive, do filósofo e crítico literário Georges Didi-Huberman que chama a atenção para a potência da imagem da poeira em Parmiggiani, que é presença constante nos seus textos, tendo, inclusive, um livro, *Génie du non-lieu*,<sup>3</sup> dedicado exclusivamente à análise da produção artística do mesmo,

1. Graduada em Jornalismo e em Letras Respectivas Literaturas. Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, doutoranda em Literatura pela mesma universidade e bolsista Capes.
2. “Non ciederci la parola che squadri da ogni lato / l’animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come um croco / perduto in mezzo a um polveroso prato.” (MONTALE, 2002, p.66)
3. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.

principalmente, sobre a exposição intitulada *Delocazione*. O filósofo dá destaque para a potência da imagem em relação à poeira, “Para o autor, as impressões da poeira revelam uma extrema fragilidade” (DIAS, 2009, p.39-40). A poeira está relacionada às coisas destruídas e que foram menosprezadas não só pela humanidade mas também pela divindade.

Didi-Huberman reflete que “Não podemos mais, então, falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens fazem parte do que os poderes mortais inventam para inscrever seus temores (de desejo ou de temor) e suas próprias consumações” (2018, p.33). Talvez o tempo seja um vergasto nas memórias de todos e de cada um, ameaçado sempre pelo sopro do esquecimento. Para o filósofo, ao lermos um livro, deveríamos pensar alguns segundos sobre os desafios e obstáculos que enfrentou para que aquele texto passasse entre os nossos dedos e passassem diante do nosso olhar. “Tantos livros e bibliotecas foram queimados” (2018, p.34). Então, devemos ter igual reflexão sobre as imagens, também uma intensa interiorização a partir do nosso olhar sobre as mesmas e de como impediram o seu desaparecimento. O arquivo pode ser comparado à cinza que não só é varrida pelo tempo que o sopra para longe das vistas, sentimentos e sensações, mas por tudo que foi queimado ao seu redor.

É ao descobrirmos a memória do fogo em cada folha que não foi queimada que fazemos a experiência – tão bem escrita por Walter Benjamin, do qual alguns fascistas sem dúvida, jogaram ao fogo o texto que para ele era mais valioso que qualquer outro, aquele em que ele trabalhava no momento do seu suicídio. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.35).

Diante da arte estamos vestidos com toda a bagagem do tempo e da história que carregamos consciente ou inconscientemente e, uma vez que a observarmos e a sentirmos, nos despimos ou trocamos de veste. Didi-Huberman fala ainda que uma das grandes forças da imagem é a de ser no mesmo instante sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos). “É impressionante que Benjamin tenha exigido do artista exatamente o mesmo que exigia de si enquanto historiador: ‘A arte é escovar a realidade de trás para frente’<sup>4</sup>, a contrapelo” (2018, p.44).

4. Nota de Didi-Huberman: “W. Benjamin, ‘Adrienne Mesurat’ (1928), trad. R. Rochlitz, *Oeuvres*, II, *op. cit.*, p. 110”.

O trabalho artístico e literário de Parmiggiani evidencia um interesse pelo passado histórico e moral social. Meditações intimistas sobre o sagrado são materializadas em objetos concretos, fotografias e pintura. Um exemplo dessa característica é a exposição *Delocalizzazione*, inaugurada entre novembro e dezembro de 1970, na Galeria Cívica de Modena. Na ocasião, foi organizada uma exposição coletiva intitulada “Arte e crítica” e Parmiggiani pediu para usar uma sala do museu que era habitualmente deixada como reserva. Na sala havia objetos fora de uso e descartados como caixotes de madeira, viga abandonada, um pedaço de escada, todos encostados nas paredes e, como o esperado, muito pó. Ao remover os entulhos do lugar, o artista viu que as paredes ficaram com as marcas das peças, verdadeiras impressões em tamanho real.

Nesse ato de deslocamento, Parmiggiani viu-se diante dos inúmeros traços deixados pela poeira, vestígios impressos pelo tempo que contavam histórias e foi com tal elemento que ele escolheu trabalhar. A partir de então, precisaria apenas dar mais intensidade ao negativo impresso na parede e estruturar a ideia por meio das impressões, criar novas marcas com outros conceitos. Para Didi-Huberman, Parmiggiani, com isso, deu um segundo tempo dialético e uma realocação temporária do estado de tempo. E, ao utilizar-se da queima de pneus para produzir novas marcas e fragmentos, o italiano faz uma menção indireta, embora límpida, das manifestações políticas onde é comum tal elemento. “O resultado foi uma impressão de fumaça (trabalho ativo de fogo) tendo casado, prolongado e remontado uma impressão de poeira (trabalho passivo de tempo)” (DIDI-HUBERMAN, 2001, p.19).

O artista construiu as obras a partir de elementos como fuligem, pó e fogo para criar sombras e impressões em paredes, papelão e papel. Ao olhar para as instalações, fotografias e pinturas pode-se ter a sensação de ausência com significativa intensidade mas, com a mesma intensidade, se tem uma presença humana apesar de não corpórea. Como se na impactante imagem de ausência construída pelo fogo, as cinzas e sombras levassem aos rastros de uma presença inconfundível. Didi-Huberman escreve que “Saber olhar uma imagem, de certo modo, é tornar-se capaz de discernir onde ela queima, onde sua eventual beleza reserva o lugar de um sintoma. Onde a cinza não esfriou” (2018, p.47). A escada é outro elemento constante nas criações do artista que ora compõe alguma

instalação, ora é colocada como signo central da obra. De cunho significativo e profundo, o objeto fala sobre a elevação do ser e do mergulho no inconsciente<sup>5</sup>. No escrito “Esculturas cinzas” Parmiggiani anseia definir através do texto as sensações, sentimentos e reflexões que culminaram nas obras de “*Delocazione*”. No prefácio do escrito Jean-Luc Nancy diz que o mesmo é composto por experiências do artista durante o processo de produção das obras. “Nos anos 1970, Parmiggiani realiza o primeiro *Deslocamento*, processo que desencadeia uma série de trabalhos realizados com fogo, pó e fumo. Neste momento, tornam-se centrais os temas da ausência e do traço” (2014, p.32).

Têm origem no silêncio, na sombra, na fogueira de verão, nos vapores matutinos, nas nuvens de baunilha sopradas no ar, nas marcas de sol impressas na retina, nos perfis negros dos barcos nas brumas do rio, nos jogos de infância, nos rodopios de pó, em um sino a martelo, no vento, no trovão, no clarão do raio, nos muros tirados das casas, nos lamentosos rosários dos corredores dos hospitais, nas salas operatórias, nas velas portáteis das procissões noturnas, nos funerais, nas camas ardentes, no odor azedo dos vestuários rasgados impregnados de suor, no fumo dos caminhos, do negro-fumo das lâmpadas a petróleo, no fumo das ceras nas igrejas, no incenso queimado, [...] na orelha cortada de Van Gogh, no auto de fé, nas macéras de Stalingrado onde nasci, na poesia de Paul Celan, na luz do Sinai, no sonho, na lama, no sangue, na arte, no nada. É isso o que elas são. (PARMIGGIANI, 2014, p. 35)

Nas obras de *Delocazione* ou criadas a *posteriori*, mas que seguem a mesma linha cria-se no ambiente as marcas fantasmáticas dos objetos retirados. Encara-se então a imagem que grita poesia sussurrando e evidenciando dentre sombra e vazio de uma biblioteca queimada e em ruínas. Para Didi-Huberman “a imagem é outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si” (2018, p.66-7) e, como pertencente à arte da memória, não deixa de se unir. É como a união de diversas

5. PARMIGGINI, Claudio. *Sem título*. 1970. Disponível em: <<https://www.martiniarte.it/asta42-opere-d-arte/claudio-parmiggiani/lotto182-delocazione>>. Acesso em 23 de out. 2020.

fogueiras entrelaçadas ainda mais ou menos quentes. É como se as cinzas revelassem o movimento poético da matéria, um movimento de contrários. As marcas nas paredes seriam uma dialética do invisível que surge ao alcance do olhar. O professor, Raul Antelo, no prefácio de *A imagem queima*, escreve que a imagem queima,

Pelo real que ela mesma aproxima; pelo desejo que a anima; pela intencionalidade que a estrutura; pela urgência que manifesta; pela destruição que a ameaça; pela potência deslanchada por sua própria ardência; por seu movimento intempestivo; por sua ousadia; pela dor da qual provém; ela queima, enfim, pela memória. Memória. Negação da loucura. (2018, p.21)

Parmiggiani faz arder essa imagem a quem se permite olhá-la e a quem sem saber a atendeu dentro de si. E ainda que o que tivermos à nossa frente sejam apenas cinzas, ainda está a queimar. O poeta e artista italiano, como ele mesmo confessa, mostra ambientes completamente nus, cheios de ausências constrangedoras e inquietantes. Lugar de desassossego e denúncia. Para Didi-Huberman a imagem é uma borboleta e ainda reflete, citando um quadro<sup>6</sup> de Parmiggiani onde se pode ver restos de mariposas em cinzas, que a imagem ainda queima, “ainda que só seja cinza: um jeito de expressar a sua vocação essencial para a sobrevivência, para o *apesar de tudo*. [...] Como se, da imagem cinza, saísse uma voz: ‘Não vês que estou queimando?’” (2018, p.69).

## Escultura de sombra

*não tendo encontrado nada que valesse mais do que o vazio,  
ele deixa o espaço vago.*

JOUBERT, por BLANCHOT (2011)

Podemos observar que o pensamento de Parmiggiani perpassa pelos campos da escrita, fotografia e pintura como quem, incansavelmente, quer transmitir o intraduzível numa sonoridade que se

6. PARMIGGIANI, Claudio. *Sem título*. 2011. Disponível em: <[https://br.pinterest.com/pin/340725528057853211/?nic\\_v2=1a7nN2O8H](https://br.pinterest.com/pin/340725528057853211/?nic_v2=1a7nN2O8H)>. Acesso em: 23 de out. 2020.

molda a depender da ferramenta que é utilizada. O filósofo Maurice Blanchot reflete que “Falar sem palavras, fazer-se compreender sem nada dizer, reduzir o peso das coisas à agilidade dos sinais, a materialidade dos sinais ao movimento de sua significação, é esse ideal de uma comunicação pura que existe no fundo da conversa universal” (2011, p.85).

Talvez seja esse lugar de fala universal, onde cinzas, vazios e sombras transmitam o que o artista quer dizer. Onde as marcas de livros queimados nas paredes tenham a potência de transmitir uma mensagem forte e impactante que, embora não intencionamos comparar, um conjunto de versos não suportasse transmitir. Ao observarmos as sombras dos livros, podemos perceber a ausência das palavras, como diz Blanchot, que “por isso mesmo, fazem reinar, no meio do barulho mais atordoador, um silêncio que deve ser realmente o único no qual o homem pode descansar enquanto vive” (2011, p.85). É, justamente, através do peso significativo da ausência que a mensagem chama mais a atenção como um amigo amado que depois da morte faz-se presença por meio da completude das lembranças.

A linguagem da existência real quer unir esses dois caracteres opostos: já que ela nos é mostrada como coisa real entre as coisas, da qual dispomos como um bem de que não precisamos que seja nosso para nos servir, ela é também um ato com tendência a se volatilizar antes de se realizar, unicamente sustentada pelo vazio de uma possível intenção, o mais perto que podemos imaginá-la da inexistência. Sinal de uma superabundância dos seres, ela própria ser, como um vestígio e sedimento do mundo, da sociedade e da cultura, ela só é pura se não for nada. (BLANCHOT, 2011, p.85)

É no esvaziamento da própria intencionalidade que Parmiggiani faz nascer o palpável dos objetos ausentes, ainda que, é claro, para criar-se uma arte exista uma ideia estruturada. Didi-Huberman completa esta reflexão quando diz que o que é visível permite a sua leitura e decifração. Logo, o ausente é um campo repleto de possíveis significações.

Indo na contramão das mensagens esvaziadas de palavras, nesse caso, das imagens, a linguagem que podemos chamar da vida real, isto é, o tipo de linguagem expressa por palavras e que é apresentada como válida em relação com o mundo. Esta que tem a aspiração

de tornar-se mais palpável, física e também uma concretização do ausente, do que foi imaginado em algum momento e que podemos apresentá-los. Segundo Blanchot, os dois tipos de linguagens têm infinitos intermediários que geram uma aproximação entre ambas e as confundem: nas nossas falas diárias, a imagem talvez surja para dar um complemento ou outro significado ao sentido da palavra.

Ao observarmos a instalação *Scultura d'Ombra*<sup>7</sup>, de Parmiggiani, fruto da exposição *Decolazione*, onde podemos ver um pesado e imponente sino de bronze que esmaga uma grande pilha de livros queimados, permite-nos refletir sobre o sentido abstrato que nos leva ou desloca para outra significação, muito mais profunda e distante da cotidiana e, ao mesmo tempo, de retorno para o sentido mesmo e puro. O italiano trabalha com o antagonismo dos elementos ao mostrar passear entre o visível dos muitos livros amontoados, ele usou 40.000 livros, para a invisibilidade dos livros ausentes que foram levados pelas chamas do fogo. Mas as marcas das sombras nas paredes e a própria cinza derramada pelo chão são vestígios e elementos que mesmo o fogo com toda a capacidade de destruição não desapropria por completo. “Os artistas que praticavam a destruição na arte estavam engajados em uma discussão sobre destruição na sociedade, e viam-na como uma forma de resistência à violência psicológica, social e política do pós-guerra” (FERREIRA, 2015, p.217).

No caso de Parmiggiani, podemos relacionar a destruição como potência na sua produção artística uma vez que encontramos destroços e ruínas em repetição na composição das instalações em diversas exposições. Didi-Huberman diz, logo no primeiro parágrafo do já mencionado livro *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, que a vida começa com um nascimento, uma obra pode começar sob o império da destruição; com o predomínio das cinzas, com os retornos dos fantasmas e com a ausência. É quando a morte, o resto, os vidros despedaçados e derramados pelo chão que a possibilidade de vida ressurge em Parmiggiani, quando as cinzas gritam o pulsar do existir.

O significado do fogo é amplo seja nas mais diversas culturas ou na história das sociedades, sendo as mesmas cristãs ou não. Dentre

7. PARMIGGIANI, Claudio. *Scultura d'Ombra*. 2011. Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/340725528039993954/> >. Acesso em: 23 de out. 2020.



os variados entendimentos, remete a dualidade vida e morte, elevação da consciência, transformação e renascimento. Justamente, essa intensa reflexão sobre a própria vida e morte que o artista propõe, onde ele faz perpassar cinzas nas marcas deixadas nas paredes, onde estas se tornam testemunhas silenciosas do fogo e dos livros que viraram pó. A elevação da fumaça que ascende para o alto e a tudo acaba por envolver. As cinzas que imprimem a morte das mariposas, essas que são as representações das próprias imagens. As imagens que olhamos e nos olham em retorno contínuo e intenso, em constante e ininterrupta construção.

Como as mariposas que voam para um outro lugar distante no tempo e espaço. Voam através das próprias cinzas uma vez queimadas e voam enquanto vivas com a intensidade ou suavidade característica de si. Como fala Didi-Huberman, o fogo já está longe e não podemos mais testemunhar a sua presença mas as cinzas estão muito perto de nós, “o fogo em que se queima a imagem provoca sem dúvida buracos persistentes, mas é ele mesmo passageiro, tão frágil e discreto como o fogo em que se queima uma falena que se aproximou demais da vela” (2018, p.47).

É necessário ater o olhar por muito tempo no voo da falena para conseguir captar esse instante breve. O que geralmente acontece é nada perceber e é muito simples tornar o fogo que queima a imagem em invisível. Para o crítico existem duas formas de deixar uma imagem invisível: destruir e desmultiplicar. Isso se dá através do nada ou pelo excesso. Ao observarmos o seu rastro, podemos ver a mutação que o fogo proporcionou com todas as mudanças de cores e formas. E para Parmiggiani as suas memórias vem, justamente, das cinzas dos locais destruídos; “Penso em qualquer coisa como uma visão, algo que exprima o sentido de uma memória, que se assemelhe a um objeto profético” (2009, p.5).

O espaço vazio na arte de Parmiggiani, ainda que por vezes apenas aparente, propõe um esvaziamento daquilo que é pré-definido, do conteúdo estruturado em significações existentes para, dessa forma, gerar novas mensagens. “A única presença era a ausência, a marca sobre as paredes de tudo aquilo que estava ali, as sombras das coisas que aquele lugar havia guardado” (PARMIGGIANI, 2014, p. 101). Como reflete o crítico Giorgio Agamben quando diz que aquilo de que o artista traz para servir como vivência plena de obra de arte, na verdade é que a essência da sua produção é subjetiva,

“mas o puro princípio criativo-formal, cindido de todo conteúdo, é a absoluta inessencialidade abstrata que nadifica e dissolve todo o conteúdo em um contínuo esforço para transcender e realizar a si mesma” (2013, p.96). Isto é, o artista busca com o esvaziamento de todo o conteúdo existente, encontrar o próprio conteúdo ou essência naquilo que é somente forma. Por isso que ele procura a ruína, a destruição e ruptura de tudo que seja aparentemente inteiro em significado.

Para Didi-Huberman, embora se encontre espaços vazios, a obra de Parmiggiani não deixa de possuir um lugar e ele produz esse lugar com uma montagem de tempos heterogêneos, numa composição de anacronismos. O próprio artista também se considera como anacrônico, que reconhece a extrema velhice do presente e a extrema juventude do passado. O filósofo esclarece, ainda, que Parmiggiani não se orienta por uma noção temporal histórico, fazendo uma referência à história da arte que, na opinião dele, está presa a uma infinidade de conceitos como modernismo ou pós-modernismo, por exemplo.

Parmiggiani como poeta que também é, busca através do universo imagético períodos de fuga para adentrar ou encontrar o silêncio e define as suas instalações como grandes teatros onde o silêncio pode ser representado. Em um esboço<sup>8</sup>, feito como se fosse um projeto arquitetônico, o artista desenhou uma sala vazia e em todas as paredes e, inclusive, no teto escreveu a palavra silêncio no lugar de onde seria o nome da cor a ser pintada em um projeto real. No poema intitulado “Cythera”, Parmiggiani transforma em palavras as impressões que podemos sentir ao ver as suas obras artísticas.

Desejo uma arte antiteatral, para que esta possa viver sua vida sinceramente, desprovida de espetacularização, como pensada por uma microssociedade ou por uma sociedade secreta./Uma arte introvertida, misteriosa, que aja por evocação./Penso em qualquer coisa como uma visão, algo que exprima o sentido de uma memória, que se assemelhe a um objeto profético./Penso nas imagens que têm o caráter hipnótico e a inquieta profundidade de uma sombra que filtra através do olho da mente trazendo consigo

8. PARMIGGIANI, Claudio. *Silenzio*. 1971. Disponível em: < <http://www.artnet.com/artists/claudio-parmiggiani/silenzio-vrKv4xmfhz6lApe1BHXAYg2> >. Acesso em: 23 de out. 2020.

uma dúvida e uma pergunta./O sentimento indefinível e de infinito que experimentamos diante dos hieróglifos impressos no olhar de qualquer homem. (PARMIGGIANI, 2015, p. 105)

O silêncio surge também no esvaziamento da biblioteca queimada que para o italiano é uma obra de palavras queimadas para construir uma nova realidade. Seria uma alegoria, uma metáfora, um caminho para uma dimensão metafísica. O crítico literário e filósofo francês Roland Barthes entra em consonância com o pensamento do artista italiano ao dizer que “o vazio já não deve ser concebido (figurado) sob forma de uma ausência (de corpos, de coisas, de sentimentos, de palavras, etc.: o nada) [...] O vazio é antes o novo, o retorno ao novo (que é contrário da repetição)” (2004, p.84). Parmiggiani diz ainda que os espaços são fundamentais em seu trabalho, pois que a realidade é construída para além do que os olhos possam ver. E esse entendimento leva a uma questão: quais espaços e sentidos a arte almeja hoje? Então, os espaços, o silêncio e o esvaziamento são potências necessárias para buscar essa reflexão.

De fato, depois de passar pelas tradições da pintura e da escultura, depois de cobrir o monumento com um véu e realizar um retrato apenas com a sombra, silhueta impessoal, há um momento em que a obra de Parmiggiani também se encontra com a literatura – ou com o livro, o mesmo. De qualquer modo, a própria escrita reaparece em sua obra, nos quatro cantos de uma sala branca, para repetir uma palavra só: *Silenzio. Silenzio. Silenzio. Silenzio*, e a literatura se torna assim uma iniciação mesmo ao silêncio. O livro, por sua vez, para Parmiggiani, deve ser um lugar de histeria, mas não sua imagem. Na obra de Parmiggiani, o livro se torna uma natureza morta – ou seja, o que nos olha depois da morte, sobrevive. (ROSA, 2010, p.33)

O artista busca na ruptura de tudo o que é real, daquilo que é fora dele mesmo para encontrar o próprio conteúdo. É através da ruptura radical do que é pré-determinado e que possibilite a transcendência para um novo conteúdo. Dessa maneira, Agamben observa ainda que o artista pode aceitar ficar na extrema alienação ou “buscar no além teatral da arte o cadinho alquímico no qual o homem possa no fim refazer o próprio corpo e conciliar a própria dilaceração” (2013, p. 96). Parmiggiani exprime o desejo e a busca por entendimentos outros ao dizer que em um ambiente de sombras, ao

ver-se as sombras de outras sombras é como se olhasse através de um véu para outra realidade, “e por trás dessa outra realidade ainda outra e outros véus, e assim por diante perdendo-se ao infinito, buscando uma imagem e através dessa imagem o desejo de entrever a si mesmo. Um lugar da ausência como lugar da alma”. (2015, p.105).

O silêncio vai muito além de uma suposta suspensão ou vazio, é um sinal de firmeza, uma postura. Agamben reflete bem sobre a questão da intenção, se podemos assim denominar, do artista e fala que

Aquilo que o artista faz a experiência na obra de arte é, de fato, que a subjetividade artística é a essência absoluta, para a qual toda a matéria é indiferente: mas o puro princípio criativo-formal, cindido de todo conteúdo, é a absoluta inessencialidade abstrata que nadifica e dissolve todo o conteúdo em um contínuo esforço para transcender e realizar a si mesma. (2013, p.96)

Para Didi-Huberman a obra de Parmiggiani é pura forma de ausência e espiritualidade, além de imagem da essência. Também é construído com imaterialidade neo-metafísica e essencialismo, “Sem dúvida, a arte e as palavras de Parmiggiani são parte de um mundo cultural - artístico, literário, filosófico – onde a pintura metafísica não terminou de exercer a sua influência” (2001, p. 50). A cinza pode remeter ao tempo, à experiência e história, mas as pegadas deixadas pelos espectadores que passam entre as instalações das obras lembram a ausência e do que pode ter sido e não é mais. As cinzas que com um simples sopro transforma a composição e adapta-se a outros cantos e formas sem ser possível antever o próximo caminho a ser tomado.

## **Conclusão**

Nesse ponto, podemos fazer um movimento de retorno à metáfora das falenas que são identificadas por Didi-Huberman como a tradução da própria imagem, isto é, a sua representação. O crítico estrutura a referência para desenvolver uma reflexão sobre a potência da imagem. As mariposas voam suavemente, vivem um tempo limitado e não é possível detê-las ao nosso poder. “Há pessoas muito sérias que acreditam que nada têm a aprender com esses insetos e que, por isso, nunca desejarão perder seu tempo observando uma mariposa

que passa” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.30) e, ao passo que ela voa, indica mais algo casual que determinado. Alguns acreditam que tudo que não é durável não é digno de possuir a verdade e a borboleta é tão fugaz.

Didi-Huberman dá andamento a sua reflexão, ainda, ao dizer que “Contudo, também, há pessoas mais propensas a olhar, a observar, até mesmo a contemplar. Elas atribuem um poder de verdade às formas. Elas pensam que o movimento é mais real do que a imobilidade” (2018, p.30) e que o movimento traz mais verdade a algo que a imobilidade, pois que a transformação pode proporcionar mais ensinamento do que o objeto em si. Contudo, desejam possuir a falena, não apenas para apreciá-la, pois que no ar ela vai para longe da visão. E, uma vez presa, alfinetada pela ponta da vontade de possuir e estabilizar do ser humano, a beleza dá espaço para a ausência de vida. “Colecionamos, compramos outros alfinetes e outras tábuas de cortiça, vivemos no odor do éter, classificamos, tornamo-nos peritos. Possuímos imagens. Podemos enlouquecer” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.32).

Desejamos prender e possuir, exatamente, o que torna a fugacidade bela, a essência pura e o movimento que dá cor e vida à imagem – o seu desaparecimento. Justamente, o desaparecimento que leva quase tudo com o fogo do tempo como demonstra Parmiggiani com as suas obras em cinzas, e com as sombras das estampas dos objetos que um dia foi e agora não mais. As mesmas cinzas que são presenças, ainda que, de certa forma, verbalizem a falta dos objetos, das coisas criadas ou destruídas e que mostra todo o assombro no ar.

A atmosfera que ganha corpo e tato ao fazer-se perceptível através da poeira que sobrevoa cada espaço assim como as borboletas, quando, ainda com vida, batem as asas e é impossível prever o próximo destino de pouso. Voam para lembrar-nos da passagem do tempo e o quanto a imagem pode ser perecível. “Assim, então, muito frequentemente, encontramos diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas que continua sendo difícil de dominar, organizar e compreender” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.36), principalmente porque esse arquivo possui espaços de tempo. Rizoma que estrutura um vasto campo de múltiplas e intermináveis imagens que estão em conexão umas com as outras. Imagens que se tocam ainda que distantes no espaço e tempo.

Ao falarmos em rizoma passamos por Deleuze e Guattari e

resgatamos brevemente as mônadas. Uma vez que a obra de arte ou alma de Parmiggiani talvez possa ser comparada às mônadas conceituadas por Gilles Deleuze (2012), onde diz que a alma é como uma mônada sem porta e sem janela, que busca trazer da essência do seu ser, do lugar mais escondido ou sombrio, todas as percepções mais lúcidas sobre a vida. Inspirações que vão conectando-se e permeando outras obras artísticas, poemas e fotografias num contínuo caminhar entre realidades, tempos, espaços e criações.

“A mônada é a autonomia do interior, um interior sem exterior. Ela tem como correlato a independência da fachada, um exterior sem interior. A fachada, sim, pode ter portas e janelas; está cheia de buracos, embora não haja vazio” (DELEUZE, 2012, p.55). Podemos dizer que a obra de Parmiggiani constrói ao destruir, faz nascer ao matar e cria ao desconstruir. São nas ramificações das criações de diversos artistas que novas ideias são bordadas na imensa teia da alma humana e das imagens. São colecionadas, como fala Didi-Huberman, numa grande parede onde tentamos fixá-las para guardar o seu encantamento mas não é possível parar a imagem sem alterar a sua essência, sem tirar a sua vida.

As imagens em Parmiggiani aparecem, justamente, com a evocação da transitoriedade caracterizadas através da poeira, da cinza, do caco de vidro, da sombra carimbada nas paredes e na ruína das coisas. Toda essa atmosfera toma corpo e cria vida, um sopro de renascimento da imagem. Como diz Giorgio Agamben, quando estamos diante de uma obra de arte, não procuramos conhecer a sua face mais íntima, numa identificação com ela, mas encontrar nela uma representação de acordo com a estrutura crítica construída por nós através do juízo estético.

Eu gostava de observar, destacados pelo pó, a passagem, o traço do adeus das coisas. A auréola, a ilusão, a sombra daquilo que havia sido. Olhar a marca quase luminosa que uma presença qualquer, por exemplo, de um quadro arrancado da parede, deixava naquele espaço. O espaço puro, abstrato, da sua marca imaterial. Pegar um quadro, jogá-lo fora e dirigir-se para dentro de sua sombra, para observar além, mais longe. Não colocava apenas perguntas sobre a finitude, mas alimentava fantasias sobre a fisicalidade do ausente, sobre a corporeidade da sombra. Não o vazio, mas escavar no vazio. Naquelas impressões espectrais, mudas, nebulosas, havia um mundo, uma aurora, quase uma perspectiva. Naquelas

órbitas, naquele infinito nada me parecia ser igualmente absoluto, assim como um quadro de Malevich. A percepção de um grau superior da imagem. Pintar com a fumaça; na paleta há sombra e tempo. Na mostra de Veneza, o gesto de tirar era o de fazer. Não acrescentar, mas dispersar. Semelhante a uma antiga alegoria do vento; um anjo de bochechas inchadas que sopra. Resultado: sobre uma parede, a exalação da fumaça, a agonia de uma chama, a marca de uma respiração. Como atravessar a célebre ponte de Veneza: um suspiro. Como se fosse uma língua que falasse. (PARMIGGIANI, 2015, p.103)

Parmigiani fala que as obras não estão dentro dos espaços, mas os espaços fazem parte da própria obra. Então quando uma obra muda de lugar, ela também muda a si mesma. Como as mariposas que voam por algum lugar e no ato de deslocar-se modifica a sua significação, assim como as imagens construídas pelo artista sobrevoam espaços e alteram as suas traduções. Não sendo possível fixar o entendimento do olhar em apenas um sentido da imagem, como ao fixar a borboleta com um alfinete faz perder a emoção e a estética de vê-la voar com cores e movimentos. A obra é uma criatura viva que em contato com os espaços, torna-se repleta de significados.

O deslocamento dos elementos proporciona a criação de sentidos temporários que continuam a queimar como as imagens que são, até um novo deslocamento surgir trazendo consigo o apagamento do que é para um novo vir a ser. “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). É o retorno do olhar, o paradoxo de ter a ação de olhar confirmada através daquilo que é olhado. Mas para ver a imagem é preciso uma aproximação do rosto em direção da cinza que, ainda que em cinzas, continua a queimar.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e posfácio de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- ANTELO, Raul. História (s): a arte arde. In *A imagem queima*. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 20004.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2012.
- DIAS, Aline Maria. *Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos* (Tese). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sculture d'ombra - aria polvere impronte fantasm*. Trad. Alessandro Serra. Milano: Mondadori Electa, 2009.
- MONTALE, Eugenio. *Ossos de Sépia*. Tradução, prefácio e notas de Francisco Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FERREIRA, Raquel Andrade. *Espaços da perda e da destruição : o labirinto como metáfora da casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea*. (Tese). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, 2015.
- PARMIGGIANI, Claudio. *Esculturas cinzas*. Tradução de Joana Corona. In: *Bólide. Revista de cultura e arte*. N. 4 dezembro – janeiro – fevereiro 2013/14, Curitiba: Editora Medusa, 2014.
- PARMIGGIANI, Claudio. *Naufrágio da biblioteca queimada*. Tradução de Joana Corona. In *Gratuita: volume 2 / Organizadora Maria Carolina Fenati* — Belo Horizonte (MG): Chão da Feira, 2015. — (Gratuita; v.2)
- ROSA, Victor da. *Segunda escrita: a profanação do objeto em Joan Brossa*, 2010. Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.



---

**As Tendências Deformadoras, de Antoine Berman,  
aplicadas na tradução da obra *Rouge Brésil*,  
de Jean-Christophe Rufin, para o português.**

Laís Crepaldi Henriques (USP)<sup>1</sup>

## **Introdução**

Diversos são os estudos sobre a maneira como uma tradução deve ser feita ou sobre qual é o seu papel, e muitas são as teorias em que um tradutor pode se apoiar. Antoine Berman (2013) tornou-se um nome importante na área de Estudos da Tradução justamente por colocar em análise as deformações que o texto original sofre ao ser traduzido. Segundo o autor, traduções hipertextuais e etnocêntricas são a origem do problema quando falamos de tais deformações. Entende-se como hipertextual e etnocêntrico textos adaptados, facilitados, que vão sempre ao encontro da cultura meta. Normalmente, nessas traduções, pontos cruciais da cultura fonte são suprimidos.

E, durante muitos anos, foram justamente traduções hipertextuais e etnocêntricas as predominantes nas traduções de romances, especialmente na França, que ainda mantém o conceito das *Belles Infidèles*. Quando uma tradução é feita com o objetivo principal de se adequar à língua alvo, ela é deformada e muito da obra original acaba sendo perdido. Então, Berman (2013) propôs treze tendências deformadoras para explicar o processo de “destruição”. Dentre as treze tendências temos como mais recorrentes a *Racionalização*, *Clarificação*, *Alongamento*, *Homogeneização* e *Destruição dos sistematismos*.

Fazendo uma reflexão sobre várias dessas tendências e colocando-as em prática, o presente trabalho fará uma exposição sobre a obra *Rouge Brésil* (2001), de Jean-Christophe Rufin, traduzida por Adalgisa Campos da Silva e publicada no Brasil pela editora Objetiva. O primeiro ponto que chama atenção no livro é o fato dele ter sido laureado com o prêmio Goncourt, um dos prêmios literários mais prestigiados da França. A história se passa no Brasil colonial,

1. Graduada em Letras Português-Francês (FCL/Ar UNESP). Mestranda em Teoria da Tradução (FFLCH USP). Email: laiscrepaldi@usp.br

revivendo a breve tomada francesa em terras onde, atualmente, se encontra a cidade do Rio de Janeiro. Com diversas tiragens e edições, a edição francesa foi um sucesso de vendas. Igualmente bem sucedida, a tradução para o português ganhou duas edições, uma em 2002 e outra em 2015.

A trama se desenrola justamente pela necessidade de tradutores. Na época, era um costume levar crianças órfãs nas viagens de navio a países desconhecidos, pois como elas aprendiam rápido, eram ótimas tradutoras e intérpretes. E foi justamente esse o motivo que levou Just e Colombe, os dois personagens principais, ao Brasil: aprender Tupi e facilitar a comunicação com os índios. Villegagnon, chefe da embarcação, precisava de turgimães – intérprete, do árabe – para levar na sua viagem ao Brasil, já que, sem eles, as negociações com os indígenas seriam bastante complicadas. O livro então descreverá em detalhes essa aventura, desde a viagem de navio até a construção e queda de um forte na Baía de Guanabara.

Mesmo muito rica em detalhes e conteúdo, a maior finalidade da tradução desse livro para o português é a comercial. Lançada por uma grande editora, logicamente foi colocada no mercado com o objetivo de alcançar alto número de vendas. Então, adentrando na discussão de Berman (2013) e fazendo uso das Tendências Deformadoras, o presente trabalho buscará analisar alguns exemplos de ocorrências destas dentro do texto traduzido. Mostrando, portanto, casos em que elas aparecem juntas e casos que podem ter sido desafios para o tradutor.

### **Tradução Etnocêntrica, Hipertextual e as Tendências Deformadoras**

Antoine Berman (2013) em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* dispõe-se a estudar o processo tradutório e cria ferramentas de análise que ajudam a entender como ele ocorre. Nesse estudo, ele propõe as Tendências Deformadoras. São 13 tendências ao todo, muitas interligadas entre si, que permitem uma discussão acerca da tradução de uma obra. Antes de discuti-las, no entanto, devemos entender outros dois conceitos importantes para o autor: tradução hipertextual e tradução etnocêntrica. Já que, sem eles, não seria possível chegar à discussão sobre as tendências em si.

Segundo o autor,

Estas duas formas de tradução representam o modo segundo o qual uma porcentagem impressionante de traduções se efetua há séculos. São as formas que a maioria dos tradutores, dos autores, dos editores, dos críticos etc., considera como as formas normais e normativas da tradução. (BERMAN, 2013, p. 39)

Tradução hipertextual remete a *hipertexto*, um termo muito conhecido atualmente, principalmente em áreas como Tecnologia da Informação. Hipertexto faz referência a textos adaptados, facilitados. O hipertexto se constrói a partir de textos já existentes, podendo ser “paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal” (BERMAN, 2013, p.40). Traduções hipertextuais são, portanto, traduções facilitadas, feitas especialmente para exigir menos esforço do leitor. Nelas, encontraremos um texto traduzido que tende a ser empobrecido estilística, sintática e lexicalmente se comparado ao original.

Já etnocêntrico é tudo aquilo que é trazido ao encontro da cultura meta. Em traduções etnocêntricas veremos termos adaptados, nomes próprios de personagens transformados, expressões linguísticas, como gírias ou ditados, reduzidas a equivalentes, mas nunca propriamente traduzidas. Em tradução etnocêntrica, nada é deixado na língua e cultura fonte. Tudo isso é pensado, e feito, para não causar o estranhamento habitual que o leitor teria entrando em contato com termos que não são próprios da sua língua materna.

Para o autor, toda tradução etnocêntrica é hipertextual e toda tradução hipertextual é etnocêntrica. Elas são indissociáveis. Atualmente, a tradução normativa – hipertextual e etnocêntrica – é a que encontramos com mais frequência, justamente porque o papel desta é amplamente comercial. As grandes editoras estão interessadas em vender, e todos sabemos que, em geral, quanto mais estrangeirizada a tradução de uma obra, menos ela tende a ser aceita e, conseqüentemente, vendida. Porém, não é de hoje que vemos casos assim. O mais conhecido e citado ainda atualmente é o período literário das *Belas Infiéis*, na França do século XVII.

Entre os anos de 1600 e 1700, obras produzidas em francês se

encontravam no centro do polissistema<sup>2</sup> literário do país. A língua francesa tinha grande prestígio e foi justamente essa a época de grandes escritores, como Racine e Molière. Havia pouco tempo que o processo tradutório passara a ser discutido e ainda começava a dar pequenos e lentos passos para se estabelecer como área de estudo. Como consequência do próprio momento, tradutores da época, acreditando que nenhuma obra estrangeira estava aos pés da literatura e da língua francesa, passaram a “embelezar” as obras que traduziam.

As Belas Infiéis são traduções “revistas e corrigidas que, para agradar e se adaptar ao gosto e decoro da época foram ‘revisadas e corrigidas’ por tradutores conscientes (muito conscientes, sem dúvida) da superioridade da sua língua e do seu julgamento”<sup>3</sup> (HORGUELIN, 1981, p.76). Muitas criticadas até hoje, elas são um exemplo claro de tradução etnocêntrica. Nelas, passagens eram suprimidas, xingamentos não eram traduzidos, e tudo considerado fora do decoro ou simplesmente feio era modificado ou apagado. Diversos são os estudos que as colocam como adaptações em vez de traduções propriamente ditas.

As Belas Infiéis são um exemplo claro de etnocentrismo e, por que não, de hipertexto. Em dias atuais, tradutores tendem a tomar mais cuidado para não serem tão extremos. No entanto, traduções hipertextuais e etnocêntricas não são consideradas formas de tradução normativa em vão. Como consequência de exigências do mercado e do público consumidor, elas ainda são as predominantes. No entanto, esse processo de tradução da obra acaba por deformá-la e afastá-la do original. Para entender melhor e poder analisar esse

2. De acordo com Even-Zohar (2000), toda cultura é formada por um polissistema. Um polissistema é o conjunto de vários micro-sistemas que giram em torno de um central e principal. Normalmente, se encontra no centro aquele que está em alta, podendo mudar muito de acordo com o tempo. Na França do século XVII o centro do polissistema era a literatura produzida em língua francesa, e não a literatura traduzida. Por isso, havia uma forte tendência em que a literatura traduzida se adaptasse a língua e ao país, e não o contrário.
3. Tradução livre do trecho: “pour plaire et se conformer au goût et aux bien-séances de l’époque, sont des versions « revues et corrigées » par des traducteurs conscients (trop, sans doute) de la supériorité de leur langue et de leur jugement”.

processo, Berman (2013) criou as 13 Tendências Deformadoras. São elas, em breve explicação:

- a) *Racionalização*: é a tendência de racionalizar um texto, como o próprio nome indica. Como facilitador, o tradutor acaba modificando as estruturas sintáticas do original e simplificando-as. Resumidamente, ela representa a quebra dessas estruturas, podendo, assim, modificar completamente a intenção do autor.
- b) *Clarificação*: muito parecida com a racionalização. Enquanto a racionalização acontece no nível sintático, a clarificação se passa no nível lexical. Essa deformação mostra a tendência do tradutor de deixar o texto mais claro para o leitor, transformando as classes morfológicas das palavras. Sendo assim, substantivos podem se transformar em verbos, ou adjetivos, por exemplo. Tudo que tende a clarificar o texto para agir como facilitador para o leitor é tratado como clarificação, notas de rodapé também são um exemplo.
- c) *Alongamento*: “toda tradução é tendencialmente mais longa que o original. É uma consequência, em parte, das duas primeiras tendências evocadas” (BERMAN, 2013, p.71). Muitas vezes esse alongamento não acrescenta em nada à obra, podendo, inclusive, quebrar sua rítmica.
- d) *Enobrecimento*: Berman (2013) coloca-o como uma “reescritura” ou “exercício de estilo”. O enobrecimento se mostra como uma tradução platônica. Muitas vezes, na tentativa de deixar o texto mais bonito ou bem acabado, o tradutor usa de expressões as quais o nível de linguagem não condiz com o original. As Belas Infieis eram obras enobrecidas, por exemplo.
- e) *O Empobrecimento Qualitativo*: quando se busca o equivalente de uma gíria, xingamento ou qualquer outro tipo de expressão específicas da língua fonte é possível recuperar seu sentido, mas nunca o seu impacto sonoro ou a verdade que existe por trás deles. O ato de trazer equivalência a essas expressões empobrece a tradução porque essa mesma equivalência não vai conseguir remeter à intenção da obra original.
- f) *Empobrecimento Quantitativo*: corresponde ao “desperdício lexical”. Essa tendência pode “perfeitamente coexistir com um aumento da quantidade ou da massa bruta do texto” (BERMAN, 2013, p.76).

- g) *Homogeneização*: é tendência de homogeneizar e unificar o texto. Muitas vezes ele tem seus diferentes planos e níveis. Ao trazer todos esses planos para o mesmo nível, talvez de maneira até inconsciente, o tradutor deforma a obra e a empobrece. A homogeneização vai contra a própria escrita que, por si só, se mostra heterogênea.
- h) *Destruição dos Ritmos*: o ritmo é um dos maiores desafios na tradução de poesia, no entanto, segundo Berman (2013), esse também é um problema da prosa, muitas vezes negligenciado. Mudanças de pontuação e inversões de frases, por exemplo, alteram a rítmica do original.
- i) *Destruição das Redes Significantes Subjacentes*: dentro do texto existem subtítulos e “redes” adjacentes. Diversas são as obras em que essas redes contribuem para a significação e estilo. Se o tradutor não as respeita e as quebra tentando racionalizar e clarificar, ele causa uma deformação.
- j) *Destruição dos sistematismos*: é uma consequência clara da racionalização, clarificação e alongamento. Essas três tendências destroem os sistematismos do texto, como o tempo em que a história é contada, por exemplo. Nem sempre ela é linear, e o tradutor na tentativa de clarificar e racionalizar a tradução acaba destruindo isso.
- k) *Destruição ou a Exotização das Redes de Linguagens Vernaculares*: alguns dialetos locais e línguas vernaculares são praticamente impossíveis (ou muito difíceis) de se traduzir ou encontrar equivalentes. A partir do momento em que o tradutor tenta encontrá-los ou traduzi-los, além de deformar o texto ele acaba exotizando essas línguas.
- l) *Destruição das Locuções*: “Servir-se da equivalência é atentar contra a falância da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. Traduzir não é buscar equivalências” (BERMAN, 2013, p. 84). Também na tentativa de buscar equivalências para diminuir o esforço e estranhamento do leitor, o tradutor acaba destruindo as locuções originais e deformando o texto.
- m) *Apagamento das Superposições de Línguas*: Berman (2013, p. 85) coloca essa tendência deformadora como o “problema mais agudo da tradução da prosa”. Em obras que encontramos mais de uma língua, dependendo das escolhas feitas pelo tradutor,

alguma (ou algumas) delas pode ser apagada. O problema se torna ainda maior em obras de escritores como Guimarães Rosa, com uma língua própria que por si só já causa grandes dificuldades de tradução.

Todas as 13 tendências são amplamente interligadas entre si, o que às vezes torna muito difícil o trabalho do pesquisador em diferenciá-las e aplicá-las separadamente. A *Racionalização* é inerente à *Clarificação*, ambas causam o *Alongamento* que, junto com elas, geram a *Destruição dos Sistematismos*. Normalmente não encontramos textos em que as tendências deformadoras aparecem de maneira separada, talvez justamente pelo motivo de que várias delas trabalhem juntas. A *Destruição das Redes Significantes Subjacentes*, *Destruição ou Exotização de Linguagens Vernaculares* e *Apagamento das Superposições de Línguas* são um pouco mais específicas, sendo as que têm mais chances de serem discutidas separadamente. No entanto, mesmo nelas podemos ver todas as outras tendências citadas anteriormente.

É importante entender que essa teoria traz embasamento para uma análise não só técnica, mas também bastante subjetiva. A partir das definições das Tendências Deformadoras e de Tradução Etnocêntrica e Hipertextual o pesquisador pode ter o texto com um olhar mais analítico, entendendo as necessidades do texto traduzido e do tradutor ao fazê-lo. E levando em conta, também, que por mais que o movimento da tradução seja passível de escolhas, algumas dessas deformações são inerentes a ação de traduzir. Cabe ao tradutor, na verdade, compreender uma maneira para melhor manipulá-las.

Como afirma Berman (2013, p.87), “quando ‘criticamos’ o sistema das tendências deformadoras, o fazemos em nome de uma outra essência do traduzir. Pois, se, de certa forma, a letra deve ser destruída, de outra — mais essencial — ela deve ser salva e mantida”. Levando, portanto, em consideração as colocações do autor, o presente trabalho fará uma breve discussão da recorrência de algumas das 13 Tendências Deformadoras na tradução do livro *Rouge Brésil* (2001), de Jean-Christophe Rufin, para o português.

## **Rouge Brésil (2001), Vermelho Brasil (2002)**

Jean-Christophe Rufin é médico, escritor e diplomata francês. Ele é conhecido por seus romances de sucesso e por ser membro da Academia Francesa, mas também é dono de uma carreira humanitária de muitos anos. Durante 1989 e 1990, morou em Recife. E foi justamente nessa estadia que se interessou pela história do Brasil e teve a ideia de fazer um romance que falasse sobre ela. Em seu livro, conta:

Tive pela primeira vez a ideia deste livro quando morava Brasil há dez anos, e mais precisamente no dia em que visitava, no Rio, um pequeno museu do Centro da cidade chamado Paço Imperial. Essa construção da época colonial portuguesa está hoje asfixiada entre avenidas movimentadas e arranha-céus. É preciso fazer um esforço de imaginação especial para conseguir imaginá-la em seu ambiente original.

[...] A evocação poética desses primeiros momentos me atraiu irresistivelmente. Reconheci aí o tema que é minha maior obsessão: o do primeiro encontro entre civilizações diferentes, o instante da descoberta que contém em germe todas as paixões e todos os mal-entendidos futuros. (RUFIN, 2002, p.403)

*Rouge Brésil* foi lançado na França em 2001, pela editora Gallimard, e desde o momento de seu lançamento, foi um sucesso. Alcino Leite Neto (2001), em reportagem para o jornal Folha de São Paulo, contou que “best-seller desde o seu lançamento, em setembro, o livro esgotou nos últimos dias em várias livrarias de Paris”. A obra foi laureada no mesmo ano com um dos prêmios literários mais renomados da França, o prêmio Goncourt. E desde então, *Rouge Brésil* sempre vem com subtítulo “Prêmio Goncourt 2001”.

O livro conta a história da França Antártica, ou a tentativa dela. Rufin trouxe para a sua trama elementos históricos, que contribuíram muito para a verossimilhança do texto. Um dos personagens principais é o almirante Nicolas Durand de Villegagnon, o comandante das três naus que desembarcaram na Baía de Guanabara em 1555. Outro nome importante é o frade André Thevet, presente no livro de Rufin e na história. Ele foi um dos principais responsáveis pela catalogação de diversos elementos da fauna e flora da Baía. Thevet escreveu o livro *Les singularitez de la France Antarctique* (1557),



que é lido e estudado até hoje, principalmente por historiadores especialistas em Brasil Colonial. No entanto, o frade permaneceu pouco tempo nas terras da Baía e retornou para a França. Então, em *Rouge Brésil* (2001) sua aparição é curta e não é o foco do enredo.

A trama central faz referência a dois irmãos, Just e Colombe. Sem saber que eram órfãos, e acreditando que reencontrariam seu pai no Brasil, acabam embarcando nas naus de Villegagnon. A sua função seria aprender o Tupi para conseguir fazer negociações em nome dos franceses com as tribos que aqui habitavam. No decorrer da história, Just se descobre cavaleiro e Colombe se transforma em uma verdadeira brasileira. Ela não só aprende o Tupi como passa a viver com os índios.

Rufin mostra uma parte importante e rara da história, já que esse foi um dos breves momentos em que franceses tiveram alguma participação na colonização do Brasil. Muito provavelmente devido a sua brevidade, a França Antártica, todavia, não é um tema conhecido amplamente nem por franceses, nem por brasileiros. A obra de Rufin esclarece e mostra por que o projeto apoiado pelo rei Henrique II foi malogrado. A Europa passava pela reforma protestante e, concomitantemente, pela contrarreforma. A França passava por diversas guerras religiosas, que acabaram por se estender até o outro lado do oceano.

No entanto, diferentemente da expedição francesa, o livro *Rouge Brésil* (2001) foi muito bem sucedido. Na França, ganhou duas outras edições, a edição de livro de bolso e uma edição ilustrada dividida em *Tome I* e *Tome II*. No Brasil, foi traduzido por Adalgisa Campos da Silva em 2002, e lançado pela Editora Objetiva no mesmo ano. Em 2015 ganhou o lançamento de uma segunda edição, revisada e traduzida também por Campos da Silva.

Além das muitas cópias vendidas, o livro ganhou uma adaptação para o cinema. Inicialmente, a intenção era produzir apenas uma minissérie, mas logo em seguida o projeto também foi adaptado para longa-metragem. Na França, foi lançado como uma minissérie em dois capítulos. Nos outros países, inclusive no Brasil, a adaptação chegou como filme.

## As Tendências Deformadoras na tradução do livro *Rouge Brésil* (2001)

Ao decorrer da leitura do livro, diversos são os trechos que chamam atenção em relação a sua tradução. São partes interessantes e aplicáveis as Tendências Deformadoras de Berman (2013). Todos os exemplos que serão citados nas próximas linhas se referem ao livro original, escrito por Jean-Christophe Rufin (2001), e ao livro em português, traduzido por Adalgisa Campos da Silva (2002). Neste momento, veremos alguns desses exemplos. Para começar, podemos analisar os seguintes dois trechos:

- 1) – *J'ai entendu dire, interrogea Colombe, que si les Portugais capturent un équipage, ils le mutilent et le laissent mourir de soif sur son navire à la dérive.*  
 – *Moi aussi, on me l'a dit, fit Quintin dont le visage maigre et pâle ne quittait pas l'expression lugubre qu'ils lui avaient vue le premier jour.*  
 – *Eh bien, cela mérite tout de même de se défendre.* (RUFIN, 2001, p. 101)
  
- 2) Ouvi dizer – comentou Colombe – que se os portugueses capturam uma tripulação, eles a mutilam e a deixam morrer de sede em seu navio à deriva.  
 – A mim também disseram isso – falou Quintin cujo rosto magro e pálido não abandonava a expressão lúgubre que os dois haviam visto nele no primeiro dia.  
 – Bem, mesmo assim isso exige defesa. (RUFIN, 2002, p.71)

Nos textos acima, (1) mostra o trecho do livro original e (2), o do livro traduzido. Um problema interessante e inerente a traduções do francês para o português é a equivalência verbal. Em francês encontramos dois tempos verbais do passado que só tem um equivalente no português, são eles o *Passé Simple* e o *Passé Composé*. Ambos em português são traduzidos como Pretérito Perfeito. Quando feita uma diferenciação percebemos que, mesmo expressando o mesmo conteúdo, os dois têm diferentes tipos de usagem. Enquanto o *Passé Composé* é oral e bastante atual, o *Passé Simple* é literário, requintado e pouco utilizado na fala.

Lendo romances, o leitor francófono habituado à uma “alta literatura” consegue diferenciar quando se trata da passagem de uma

fala ou de algum comentário do narrador simplesmente analisando a conjugação verbal da frase. Para um leitor lusófono, essa diferenciação não é possível, pois ambas as orações estariam no mesmo plano verbal. No francês, lemos em (1) “*J’ai entendu dire, interrogea Colombe*”, em que “*j’ai entendu*”, no Passé Composé, mostra uma fala da personagem e “*interrogea*” deixa claro o comentário do narrador. Em (2) a frase se transforma em “Ouvi dizer – comentou Colombe”, com ambos os verbos homogeneizados e no mesmo plano, o do Pretérito Perfeito.

Nesse caso, a língua meta, que é o português, não deixa outra possibilidade para o tradutor a não ser a de deformar o texto. Como explicado anteriormente, esse exemplo faz parte dos casos em que a tradução chama pela deformação. Aqui, se fizermos o uso das Tendências Deformadoras, somente pensando nas equivalências verbais já encontraremos a Racionalização, a Clarificação, e o Empobrecimento Quantitativo. E como consequência delas, a Destruição de um Sistematismo e a Homogeneização.

Essa transformação verbal em nome da equivalência e bom entendimento do texto exige mudanças dentro dele. Por isso, frases tiveram ordens invertidas, e algumas palavras foram transformadas morfológicamente. Como o caso do verbo *se défendre*, usando em (1), que se tornou o substantivo *defesa* em (2). E as pequenas mudanças de pontuação, por mais sutis que sejam, causam inevitavelmente a Destruição do Ritmo.

Em outro exemplo, podemos analisar:

- 3) *En passant devant la Grande-Canarie, ils reçurent une volée de couleur-vrine tirée du fort espagnol. Un des boulets perça la coque de la Rosée à l’avant, découpant un trou bien rond et très haut que le charpentier du port eut peu de mal à reformer. Colombe s’en moquait en disant :*

– *Ce n’est que cela.* (RUFIN, 2001, p.97)

- 4) Ao passar diante da Gande-Canerie, receberam uma saraivada de colubrina disparada de um forte espanhol. Uma das balas furou o casco da Rosée à vante, abrindo um rombo bem redondo e muito alto que o carpinteiro de bordo fechou sem muita dificuldade. Colombe fazia pouco disso dizendo:

– É só isso. (RUFIN, 2002, p. 68)

Considerando (3) e (4) passamos para outras tendências. Em ambos os trechos o que chama atenção é o vocabulário usado. Em (4), a tradutora coloca *volée de couleuvrine* como *saraivada de colubrina*. A expressão de (3) remete a um tiro de canhão, ou o próprio voo da bala do canhão. *Volée*, em português, significa *voo*. Como opção de estilo, muito provavelmente para manter o tom formal usado em todo o livro, em vez de *voo de canhão* remarcamos *saraivada de colubrina*.

Logo em seguida, temos em (3) *un trou bien rond* que em (4) se torna *um rombo bem redondo*. A palavra *trou* se traduzida literalmente é simplesmente *buraco*. No caso do trecho em (3), *um buraco bem redondo*. A palavra *rombo* em francês seria traduzida como *la brèche*. Ou seja, mesmo com equivalentes claras nas duas línguas, a tradutora optou por modificar a passagem. O que não trouxe nada prejudicial ao texto final, já que o sentido foi mantida, mas que não deixou de ser uma deformação.

Dentro do que é considerado trabalho do tradutor, não existe problema em fazer modificações como essas. Isso seria o que Berman (2013) coloca como “exercício de estilo”. No entanto, esse exercício custa um preço: a deformação do original. Pensando nas Tendências Deformadoras, aqui temos um caso de Enobrecimento.

Passando para outro exemplo, observamos:

- 5) *Le débarquement supposait des manœuvres d'enjambement et de descente d'échelle qui paraissaient peu compatibles avec la dignité de pures vierges protestantes. En vue de les destiner à des mariages honnêtes, il convenait de ne pas les faire d'abord paraître dans des postures Circassiennes.* (RUFIN, 2001, p.328)
- 6) O desembarque supunha manobras de pernas e de descida de escada que pareciam pouco compatíveis com a dignidade de virgens protestantes puras. Para destiná-las a casamentos honestos, convinha não fazê-las logo de início aparecerem em posições de circassianas\*. (RUFIN, 2002, p.224)
- 7) \*Mulheres originárias da Circássia, região europeia situada a noroeste do Cáucaso, onde os sultões escolhiam suas favoritas. (RUFIN, 2002, p.224)

O que chama atenção em (6) é o exemplo mostrado em (7). A tradutora usa a nota de rodapé para explicar para o leitor o que significa *circassianas*. Enquanto em (6) o escritornão vê necessidade em

fazê-lo. A Clarificação normalmente acontece no corpo do próprio texto, mas a ação de explicar o significado de um termo no rodapé não deixa de sê-lo.

Seguindo com outros exemplos, temos:

- 8) – *Genève, s'exclama Villegagnon les yeux attendris par le spectacle de de cette arrivée, sonne aussi comme Genève.*  
– *Et, en effet, confirma Thevet, on se croirait tout à fait au milieu du lac des Alpes qui porte ce nom, quoique les montagnes y soient plus escarpées.* (RUFIN, 2001, p.159)
  
- 9) – Genebra, exclamou Villegagnon, os olhos enternecidos pelo espetáculo dessa chegada – também soa como Genève.\*  
– E, de fato – confirmou Thevet –, parece que estamos exatamente no meio do lago dos Alpes que tem esse nome, embora as montanhas ali sejam mais escarpadas. (RUFIN, 2002, p.110)
  
- 10) Para diferenciar o topônimo “Genève” de “Genebra” (tradução de “Genèvre”, derivado, como diz o personagem, de Guanabara), mantenha-o em francês ao longo do texto. (RUFIN, 2002, p. 110)

Diferente de (6), em (9) a função da nota de rodapé não é clarificar o texto. Em (9) observamos a explicação de uma escolha tradutória, que é a de não traduzir um topônimo. Aqui, em um movimento contrário ao da deformação, a tradutora opta por não deformar o texto buscando algum equivalente. Nessa parte específica da história, acontece uma mistura de línguas, os personagens misturam elementos do francês e do português – do Tupi mais especificamente, para explicar a origem do nome *Guanabara*.

Em casos assim o desafio da tradução se mostra muito claro. Como encontrar uma solução para trazer até o texto traduzido essa semelhança entre dois substantivos que não são parecidos em português, já que *Genève* se parece com *Genèvre* enquanto *Genebra* e *Guanabara*, todavia, não se parecem nem um pouco. Os exemplos (8), (9) e (10) mostram a construção interessante de uma não deformação do original, o que, como consequência direta, muita provavelmente gerará um pouco de confusão no leitor.

Para finalizar, encontramos:

- 11) – *La baie de Guanabara, annonça Thevet, comme s’il l’eût créé de ses propres mains pendant la nuit. C’est ainsi que les indigènes la nomment. Les portugais y sont entrés il y a 50 ans, un jour de janvier. Ces ignorants croyaient qu’il s’agissait d’une rivière: ils l’ont nommée la “rivière de janvier”, Rio de Janeiro. Nous en avons tiré Genève. Or, notez que paraît aussi procéder de Guanabara... Voyez comme tout cela est plaisant!* (RUFIN, 2001, p.159)
- 12) – A Baía de Guanabara – anunciou Thevet, como se a tivesse criado com as próprias mãos durante a noite. – É assim que os índios a chamam. Os portugueses entraram aí há 50 anos, no mês de janeiro. Aqueles ignorantes julgaram tratar-se de um rio: chamaram-na de Rio de Janeiro. Daí, nós tiramos Genebra. Ora, notem que Genebra também parece vir de Guanabara... Vejam como isso tudo é engraçado! (RUFIN, 2002, p.110)

Em (11) observamos a tradução literal do nome Rio de Janeiro, Rivière de Janvier. Além de contar a história do nascimento da cidade, o personagem se coloca como tradutor para explicar o nome dela. No livro original, isso é de uma riqueza grandiosa. Nesse momento, o leitor francófono não entra em contato somente com a história, mas também com a língua portuguesa, e ali passa a saber mais sobre o Brasil, sua língua e descobrimento.

Em (12) esse movimento tradutório do personagem é apagado. Como o texto já está em português, a tradução de Rio de Janeiro não é necessária. As tentativas e possibilidades do tradutor para colocá-la ali são discutíveis, mas com certeza seria um movimento redundante e até desnecessário. Tomando em conta as Tendências Deformadoras, esse apagamento é chamado por Berman (2013) de Apagamento das Superposições de Línguas. Na parte do original que vemos uma sobreposição de português e francês, temos um apagamento, já que uma sobreposição português-português não seria uma sobreposição.

## Considerações finais

Em todos os exemplos citados podemos ver muitas outras tendências e não somente as citadas. No entanto, para deixar o trabalho mais visual e objetivo, apenas as mais importantes para cada um foram destacadas. Como já dito anteriormente, algumas das treze

Tendências Deformadoras são inerentes ao ato de traduzir, como a Racionalização, Clarificação e Destruição dos Sistematismos. A tarefa do tradutor, portanto, é saber como melhor manipulá-las.

*Rouge Brésil* (2001) se tornou best-seller e sua tradução *Vermelho Brasil* (2002) também foi muito bem recebida por aqui. No entanto, vale a pena frisar, novamente, que se trata de uma tradução comercial, e bastante normativa. Apesar de todo o conteúdo rico em detalhes, fatos históricos e personagens reais, não se trata de uma obra advinda do meio acadêmico. Ou seja, não se trata de um livro ao qual podemos ver com clareza o trabalho do tradutor.

Todo o movimento facilitador e clarificador no ato de traduzir acabou deixando a tradução pelo menos um pouco Hipertextual e Etnocêntrica. No caso desta última, é interessante salientar, inclusive, que não se trata de um etnocentrismo ruim, como o que Berman (2013) discute. Já que se trata de uma obra sobre uma parte da história do Brasil traduzida para o português. Em *Rouge Brésil* (2001), o Brasil é o tema central, então a estrangeirização não é algo ruim, e sim até um pouco necessário.

O livro e a discussão em questão acabam por ressaltar a importância do trabalho de Berman (2013) e a discussão que ela pode gerar dentro de obras rotineiras e não canônicas. *Vermelho Brasil* (2002) mostra como a tradução pode ser desafiadora, independe do seu objetivo, escritor ou status que a cerca.

## Referências

- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary System. In: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, p. 192-197.
- HORGUELIN, Paul. *Anthologie de la manière de traduire : Domaine français*. Montréal: ed. Linguatex, 1981, p. 76.
- MILTON, John. Les belles infidèles e a tradição alemã. In: MILTON, John (org.). *Tradução: teoria e prática*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 79-102.

- NETO, Alcino Leite. *Jean-Christophe Rufin retrata guerra de religiões no Brasil*. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u19106.shtml>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- POPPI, C. Século XVII na França: Les Belles Infidèles, Racine e o modelo dos clássicos antigos. *Non Plus*, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 29-43, 2013. DOI: 10.11606/issn.2316-3976.v2i3p29-43. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/49033>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- RUFIN, Jean-Christophe. *Vermelho Brasil: o romance da conquista do Brasil pelos franceses*. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- RUFIN, Jean-Christophe. *Rouge Brésil*. 1ª ed. Paris: Gallimard, 2001.



---

## **Sobre *The Purple Land*, de Guillermo/William Hudson: questões de língua, identidade nacional e tradução**

Leila Cristina de Melo Darin (PUC-SP)

### **Introdução**

O presente artigo foi estimulado pela leitura do livro *Viver entre línguas* (2018), da escritora e crítica literária argentina Sylvia Molloy. Partindo da indagação “Em que língua sou?”, a autora pondera sobre as escolhas de escritores bilíngues ou trlíngues que, devido a situações de deslocamento e trânsito entre culturas e literaturas, vivem em cenários linguísticos que requerem decisões constantes sobre a língua em que desejam expressar suas narrativas. Nesse contexto, Molloy discorre sobre o escritor anglo-argentino William Hudson e seu romance *The Purple Land* (1904).

Após ler a obra, que se encontra na íntegra no site do Projeto Gutenberg (2004), sentimos a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o autor e descobrimos uma extensa fortuna crítica que discutia aspectos ligados à língua, à identidade nacional e à literatura, bem como textos que questionavam a tradução para o espanhol realizada por Eduardo Hillman (1928). Como esta tradução está disponível no Repositorio Digital de Clacso, Argentina, é possível cotejá-la com o romance em inglês. Questões relevantes sobre ideologia e tradução nos incitaram a conhecer uma segunda tradução do romance, realizada por Idea Vilariño (1992), não integralmente disponível na internet. Da comparação entre os textos e seus contextos de produção e reprodução, pudemos desenvolver uma argumentação com base em críticos literários, como Borges, Behar, Lencina, Udelar, Cerqueira e Coteló, e teóricos da tradução, como Lefevere e Venuti.

### **De Guillermo Enrique Hudson a William Henry Hudson**

Guillermo Enrique Hudson nasceu na Argentina em 1841. Seus pais haviam migrado dos Estados Unidos para Quilmes, na província de Buenos Aires, onde Hudson viveu a infância com os irmãos no

campo. Em contato com a natureza, Hudson tornou-se um estudioso da fauna e flora locais e registrou em detalhes as variedades de pássaros da região do Uruguai até a Patagônia. Mais tarde, como ornitólogo e naturalista, escreveria livros sobre as aves, os animais e a flora; foi o primeiro leitor argentino dos trabalhos de Charles Darwin, com quem manteve assídua correspondência.

Na casa onde viviam, os Hudson tinham uma grande biblioteca de livros em inglês trazidos pelo pai, e foi nessa língua que Guillermo recebeu sua educação formal. Aos 18 anos, serviu o exército e conheceu de perto a violência da guerra civil entre blancos e colorados (sua família era rosista/blanco). Recorreu o Pampa e as fronteiras entre Argentina, Uruguai e Brasil e, nessas condições, conviveu diariamente com os *gauchos* e conheceu sua cultura, seu linguajar e seus hábitos. Os *gauchos* eram uma mescla entre os indígenas nativos e os *criollos* – isto é, os filhos de espanhóis nascidos na região. Esse grupo dedicava-se à criação de gado, trazido pelos espanhóis no século XVII, pois a extensa região do Pampa constituía um bioma ideal para a pecuária. Distantes dos centros mais populosos, os *gauchos* desenvolveram uma cultura particular conhecida por valores como valentia e coragem. Em torno deles é criada a ‘literatura gauchesca’, subgênero da literatura latino-americana em que a linguagem local é recriada pela modificação das palavras e omissão de certas letras.

Após a morte dos pais, aos 33 anos, embarcou para a Inglaterra, dizendo estar “indo para casa” (*going home*). Em Londres, encontra uma sociedade urbanizada e industrial muito diferente e distante da vida do campo, o que o torna nostálgico e infeliz. Com pouco dinheiro para viver, ele começa a escrever e publicar textos e artigos científicos e alguns poemas. Casa-se com Emily Wingrave e, aos poucos, consegue se integrar com escritores, como os modernistas Robert Cunninghame Graham e Joseph Conrad. Com o reconhecimento de seu trabalho, começa a se integrar na vida literária londrina. Toda sua produção, literária ou científica, foi escrita em inglês e assinada, por decisão do escritor, como William Henry Hudson.

Em 1900, aos 59 anos, foi considerado British Subject (o que correspondia a receber a nacionalidade britânica), recebendo, embora a contragosto, um auxílio financeiro do governo. Hudson viveu na Inglaterra até morrer, em 1922. Quando faleceu, o escritor ocupava

um lugar relevante nas letras inglesas do século XIX e princípio do XX e sua morte foi amplamente homenageada. Para o crítico literário e escritor inglês Ford Madox Ford, “não havia nenhum escritor que não reconhecesse que [William Henry Hudson] era o maior escritor vivo de língua inglesa” (QUINTIN, 2013, online).

Na Argentina, os editores e os leitores só tomaram conhecimento da existência de Hudson quando o poeta indiano Rabindranath Tagore foi a Buenos Aires, em 1924 e, em entrevista à revista *Sur*, perguntou ao jornalista o que mais poderia ler de um de seus escritores argentinos preferidos. Passara despercebida aos argentinos a nota de seu falecimento no jornal *La Nación*, em 19 de agosto de 1922.

Durante as três décadas seguintes, foram escritos prólogos, ensaios e livros sobre Hudson. Para prestar homenagem ao escritor, que volta a ser Guillermo Enrique Hudson, seu nome foi dado a uma cidade argentina, a um museu, a um parque, a uma rua e a diversos prédios históricos e institutos de cultura. Também os críticos, entusiasmados, teciam elogios que não deixavam de assinalar a ambiguidade identitária do escritor quanto a seu pertencimento:

Gigante dos pampas, naturalista sapientíssimo, velho consumidor de caracu, filho pródigo, o mais *criollo* dos escritores nascidos às margens do Rio da Prata, britânico e ao mesmo tempo homem de nossas planícies, verdadeiro apreciador do Pampa, escritor inglês, *gaucho* desprovido de todo adereço e ornamento puramente externos, anglo-argentino, autodidata, nômade contemplativo, intérprete romântico do Novo Mundo [...] e produto da colheita das vinhas nórdicas regado com a água do pampa. (ORIZ, 1956 *apud* FERNÁNDEZ, 2003, online, tradução nossa)

Estabelece-se, assim, a duplicidade que marcaria sua vida e obra: estando na Argentina, decidiu ir à Inglaterra, talvez para realizar-se como escritor. Em Londres, sonhava com seu país natal e o sentia como um paraíso natural exuberante, mas perdido. Trazia arraigadas duas “heranças”: a inglesa, representante de seus ancestrais e a Argentina, terra onde nasceu e que aprendeu a admirar. Duas línguas, duas nacionalidades/pátrias, duas culturas e literaturas, dois pertencimentos – dizia sentir-se sempre um homem de nenhum lugar.

### Sobre o romance *The Purple Land*:

Em 1885, Hudson publica seu primeiro romance, *The Purple Land that England Lost* ["A terra púrpura que a Inglaterra perdeu", título em tradução nossa], fazendo referência ao fato de os ingleses, no século XIX, terem enviado soldados para tentar tomar Buenos Aires e Montevidéu, mas terem sido expulsos por tropas da região, lideradas por Santiago de Liniers. Era uma obra de dois volumes que falava da história, da vida e da sociedade da região da Bacia do Prata entre 1860-70, com longas e detalhadas descrições sobre a fauna e a flora. Publicado pela Sampson Low, Son & Co, o romance vendeu um número pequeno de exemplares e foi recebido com indiferença e críticas em jornais e revistas literárias por ser considerado um livro predominantemente de viagens e geografia. Em 1904, foi reeditado pela Duckworth Books com alterações significativas e passou a ter um só volume; do título já não constava *that England lost* – por motivos fáceis de imaginar – mas outro subtítulo: *being the narrative of one Richard Lamb's adventures in the Banda Oriental, in South America, as told by himself* ["vindo a ser as aventuras de um certo Richard Lamb pela Banda Oriental, na América do Sul, contadas por ele mesmo", subtítulo em tradução nossa] O novo subtítulo visava enfatizar seu caráter ficcional, mas foi retirado mais tarde.

O romance é ambientado na Banda Oriental (Uruguai), no fim da década de 1860 e início de 1870, durante a guerra civil entre "blancos" (latifundiários) e "colorados" (grandes comerciantes), que será seguida pela Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. A história é contada pelo protagonista, Richard Lamb, jovem inglês que se casa com uma moça argentina, mas foge de Buenos Aires para o Uruguai porque o pai da moça se opunha ao casamento. Dada a paralisia econômica em função da guerra, o protagonista viaja pelo interior do país, onde vive aventuras românticas e conhece pessoas típicas da zona rural. Lamb é então feito prisioneiro de um dos bandos da guerra civil e participa de uma batalha sangrenta, que o leva a conviver com os *gauchos* e participar de sua "lógica" e de seu modo de ver o mundo.

Quando chega à Banda Oriental, Richard Lamb fica decepcionado com a desorganização da sociedade, o caos do sistema político-social, o modo de vida e a pobreza dos habitantes da região. O protagonista acredita que, se a Inglaterra tivesse colonizado a região, tudo

estaria muito melhor e mais próspero; naquele momento, ele é um convicto defensor do Império Britânico e da civilização europeia.

A intensa vivência na região da Bacia do Prata, entretanto, opera uma transformação em Richard Lamb que, no final da narrativa, parece ter descoberto a singularidade daquela sociedade apenas aparentemente selvagem, caótica e sem leis – o povo e o meio ambiente ganham sentido novo para ele. Lamb passa a admirá-los profundamente, e termina fazendo uma apologia da beleza daquela terra:

Não acredito que se este país tivesse sido conquistado e recolonizado pela Inglaterra minha relação com o povo teria sido acolhida pelo aroma silvestre e delicioso que encontrei aqui. E, caso esse aroma característico não pudesse coexistir com a prosperidade material resultante da energia anglo-saxã, eu expressaria o desejo de que esta terra nunca viesse a conhecer tal prosperidade (HUDSON, 1904, online, tradução nossa).

O protagonista critica a forma como os ingleses organizam sua sociedade em classes sociais que não se misturam. Para ele, na América espanhola é possível a convivência entre pessoas de diversas procedências sociais, e impera uma espécie de cordialidade e certa elegância nas conversas e nas relações interpessoais.

Surpreendentemente, a edição de 1904 vendeu em pouco tempo 75 mil exemplares. e foi lida como romance de formação, romance de aventuras, testemunho da história do século XIX no Uruguai, história de amor romântica e representação do caudilhismo, entre outras interpretações. Muitos críticos veem traços autobiográficos no romance e apontam semelhanças entre W. H. Hudson e Richard Lamb. No entanto, esses possíveis paralelos são menos interessantes do que outros aspectos, ligados à questão da ambiguidade do lugar de fala do autor, que é um estar-entre culturas, línguas, identidades e ideologias, no contexto do fim do século XIX e início do século XX.

## **Da recepção do romance na Inglaterra e na Argentina**

Um dos fatores que impulsionou a divulgação e as vendas de *The Purple Land* (1904) foi, sem dúvida, o “mecenato de status”, expressão cunhada por André Lefevere, que a definiu como “algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir

a leitura, a escritura ou a reescritura de literatura” (LEFEVERE, 2007, p. 34). Com outras formas de mecenato – o econômico e o ideológico –, o mecenato de status pode influenciar diretamente a canonização de determinada obra e escritor por meio da palavra de críticos, escritores, intelectuais e outras pessoas de destaque que contribuam para a recepção de um texto literário.

Na Inglaterra, destaca-se o grande apoio do escritor escocês Robert Cunninghame Graham: a respeito da linguagem empregada por Hudson em *The Purple Land*, Graham afirmou que “por mais que Hudson não tenha uma gota de sangue latino, por ter sido criado entre *los gauchos* em Chascomus, conseguiu criar em inglês uma interpretação exata da linguagem usada no pampa” (GRAHAM *apud* MIOTTO, 2010, p. 76)

Em 1916, *The Purple Land* foi publicada nos Estados Unidos, com um prefácio do então ex-presidente Theodore Roosevelt, que recomendava a leitura a todos, pois o livro colocava diante do leitor o esplendor e a vasta solidão do campo, onde se levava uma vida de lutas e conquistas. Roosevelt comparou o autor ao escritor, poeta e ensaísta Herman Melville. A Random House incorporou *The Purple Land* a sua Editora The Modern Library em 1926; o romance trazia uma introdução de William McFee e, em poucos anos, esgotaram-se oito edições (COTELO, 1985).

Na Argentina, a obra de Hudson, ainda em língua inglesa, teve assegurado seu lugar no sistema literário nacional graças ao mecenato de status conferido por figuras literárias como Jorge Luis Borges e Ezequiel Martínez Estrada, que alçaram o romance a uma das peças-chave da literatura regional. Em seu ensaio “La tierra cárdena”, presente na coletânea *El tamaño de mi esperanza* (1926), Borges faz uma defesa apaixonada do *criollismo* de Guillermo Enrique Hudson:

É sobre esse romance primordial do *criollismo* que lhes quero falar: livro mais nosso que uma pena, afastado de nós apenas pelo idioma inglês, de onde ter-se-á que restitui-lo algum dia ao puríssimo *criollo* em que foi pensado. (BORGES, 1926, p.37, tradução nossa)

O escritor portenho afirma que *The Purple Land* é uma obra maior que dois grandes marcos da literatura gauchesca: *Martín Fierro*, de José Hernández, e *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes. Borges (2012, p. 33, *apud* CERQUEIRA, 2017, p. 03, tradução nossa) avalia que “O

sentimento *criollo* de Hudson, feito de independência selvagem, de aceitação estoica do sofrimento e de serena aceitação do destino, se parece ao de Hernández”. A prosa poética de *Martín Fierro* (1871, 1879), de José Hernández, já havia se consolidado como um documento da identidade *criolla* e da literatura nacional argentina, firmando a tradição da literatura gauchesca.

Ademais, em seu ensaio “Sobre *The Purple Land*”, escrito em 1941, Borges compara essa obra de Hudson a *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, à segunda parte de *Dom Quixote*, de Cervantes, e à *Odisseia*, de Homero. Para Borges, Hudson utilizara com todo êxito a fórmula da Odisseia segundo a qual o herói começa uma viagem e dela surgem suas aventuras, acrescentando que o “movimento é duplo, recíproco: o herói modifica as circunstâncias, as circunstâncias modificam o caráter do herói” (BORGES, 2007, p. 162). Quanto à aproximação com *Dom Quixote*, observam-se características como o hibridismo de gêneros, a estereotipia de personagens e situações, a incidência do acaso e a recorrência de arquétipos que remetem ao mito ou ao sonho.

É importante destacar que, para a vanguarda intelectual latino-americana dos anos 1920-30, a crítica cultural, aliada à busca por uma identidade nacional, favorecia a leitura de que o ponto central da obra, conforme deixa claro Borges, é o processo de “conversão”, *acriollamiento* ou nativização do personagem principal, Richard Lamb, à cultura *gaucho*, processo que implicava uma inversão crítica dos valores civilizacionais.

Vale lembrar que o processo de independência da Argentina, iniciado em 1810 com a proclamação, só terminou em 1859, quando, durante o reinado de Isabel II, a Espanha reconheceu a independência política do país sul-americano. Todavia – como sabemos bem os brasileiros –, a independência cultural de uma nação submetida à colonização requer um processo muito mais demorado. Assim, *The Purple Land* é aclamado por firmar o *gaucho* como um ícone da literatura regional, indo ao encontro da crítica cultural modernista dos anos 1920-30, que entendia a transformação de Lamb como vetor da dialética entre civilização/império e barbárie (CERQUEIRA, 2017).

No ensaio supracitado, “Sobre *The Purple Land*”, de 1941, Borges revisita outro ensaio também já citado, “La tierra cárdena”, de 1926. Em ambos os textos, o escritor mantém o elogio da obra de Hudson como precursora da literatura argentina. No entanto, conforme

argumenta Marcelo Cerqueira (2017), Borges transforma radicalmente seu argumento analítico e sua perspectiva cultural no ensaio de 1941. Interessado em analisar os textos críticos do escritor argentino, Cerqueira defende que a mudança de perspectiva deve-se ao movimento autocrítico de Borges em relação a certos aspectos de sua obra de juventude. Conforme aponta o pesquisador brasileiro:

O que mudou entre as duas análises de Borges foi o abandono da busca por um ‘purismo *criollo*’, tal como se referiu o escritor em *La tierra cárdena*. Para Borges, a narrativa de Hudson expressa melhor e de forma mais autêntica a cultura gaúcha justamente por não se inscrever na busca artificial e idealista da literatura nacionalista. A língua inglesa ocupa nesse sistema intertextual o lugar do outro pelo qual Borges desloca a perspectiva essencialista do conceito de identidade nacional. A novela não deve mais, portanto, ser traduzida ao espanhol *criollo*. Mantida em sua língua original, *The purple land* expressa de forma mais eloquente a experiência da cultura *criolla* (CERQUEIRA, 2017, p. 10-11).

Também Ezequiel Martínez Estrada, escritor, poeta, crítico literário proeminente, no estudo detalhado que faz do primeiro romance de Hudson, “El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson” (1951), celebra a força da narrativa como retrato de uma cultura integrada a uma natureza exuberante, um mundo bastante desconhecido para os europeus. Estrada, assim como Borges, sustenta que *The Purple Land* é uma obra fundamentalmente gauchesca, que exalta a “conversão” de Richard Lamb ao *criollismo*. Borges cita a apreciação que Estrada havia feito sobre a obra no número 31 da revista *Sur*:

Nossas coisas não tiveram poeta, pintor nem intérprete semelhante a Hudson, nem nunca terão. Hernández é uma parcela desse cosmorama da vida argentina que Hudson cantou, descreveu e comentou... Nas últimas páginas de *The Purple Land*, por exemplo, está contida a máxima filosofia e a suprema justificação da América diante da civilização ocidental e dos valores da cultura acadêmica (BORGES, 2007, p. 163)

Para o presente artigo, a recepção do romance de Hudson é particularmente importante, pois nos auxilia a refletir sobre questões ligadas à ambiguidade do pertencimento de uma obra literária produzida em língua inglesa, cuja trama se desenvolve em um território



cultural e linguístico híbrido, no qual a língua espanhola assume características peculiares. Os textos da crítica impactarão as duas traduções para o espanhol que examinaremos mais adiante.

### **A linguagem em *The Purple Land*: traços de identidade cultural**

Um dos aspectos mais surpreendentes do primeiro romance de Hudson, para nós, é o fato de ter sido recebido e reconhecido como expressão da cultura e literatura gauchescas, embora escrito em inglês. A ambiguidade do lugar de onde fala Hudson parece transparecer em todos os seus escritos. Mas isso não responde a nossa indagação: Como representar os diálogos dos personagens da Banda Oriental com os quais Richard Lamb interage e como apresentar ao leitor de língua inglesa aspectos de um universo tão particular e local? Como se pode ver no romance, Hudson se utiliza de uma recriação imaginativa, calcada na memória, que configura um verdadeiro “palimpsesto linguístico”, conforme sugere Hugh Hazelton (2011, p. 170, tradução nossa):

Um dos aspectos mais intrigantes do romance é o palimpsesto linguístico que lhe é subjacente, igualmente evidente em outras obras de Hudson, especialmente naquelas que contêm um grande número de diálogos entre os habitantes locais.

De fato, em *The Purple Land* há um curioso trabalho com relação à língua: diferentes formas linguísticas são usadas para sinalizar as relações sociais e culturais entre os personagens, e é interessante observar o lugar que ocupa a tradução no próprio romance, pois o narrador traduz para o inglês, para seu leitor alvo, os diálogos que seus personagens *orientales* ou *gauchos* travam em espanhol, já que o narrador domina os dois idiomas. Hudson e Lamb transitam entre os dois mundos linguístico-culturais diversos – condição que os aproxima. No caso de Hudson, seu conhecimento de inglês era maior em relação à escrita, enquanto o do espanhol era oral. Dessa forma, a estratégia de traduzir para o inglês o espanhol falado pelos *orientales* não deixou de trazer alguma estranheza.

Em um artigo de 2005 a respeito dessa obra, a tradutora e professora de literatura da Universidad de la República de Uruguai,

Lindsey Cordery Udelar, também chama a atenção para o modo como o autor manipula a língua no romance, no qual o inglês padrão da época contrasta com o inglês falado que Hudson utiliza para os *gauchos* da Bacia do Prata. Com um olhar aguçado, Udelar (2005) observa que, nos diálogos dos *gauchos*, Hudson emprega um inglês mais formal e arcaico, próximo muitas vezes da sintaxe do espanhol e crivado de itens lexicais, expressões e nomes próprios de origem hispânica. Podemos dizer que a tradução da fala dos *gauchos* para o inglês é, em muitos aspectos, “literal” e marcada por um diferencial político-social.

Nos monólogos traduzidos de *TPL*, a sintaxe é mais formal do que a que se usa comumente, deixando transparecer claramente o suposto espanhol original. Nota-se a ausência de contrações características do inglês falado que Richard, ao contrário, usa quando fala com seus compatriotas. (UDELAR, 2005, p. 151, tradução nossa)

O efeito é a criação de uma linguagem híbrida, uma mescla entre os dois idiomas – vale lembrar recriados para fins ficcionais, que certamente causa estranhamento no público leitor que, lembremos, são falantes de inglês:

“**Address not me** in this imperative manner, **sir officer!**” exclaimed **the Juez**, his anger blazing out afresh”.

“All that you tell me I firmly believe,” said he, “for I know that you are not one that wears a mask like others. Therefore, relying on your great openness in all things, I come to you about these horses; for **I love not dealing with those who shake you out a whole bushel of chaff for every grain of corn**”.

‘Sir Juez,’ said the officer, ‘it is my opinion that a civil magistrate ought never to have any part in matters which more properly come under the military authorities’ (HUDSON, 1904, online)

Para o leitor de língua inglesa, algumas inserções levam ao uso equivocado do termo ou expressão, o que pode produzir um efeito cômico, como é o caso de “Sir juéz”, em que “Sir”, que é um título de nobreza em inglês, é usado como equivalente a “señor” em espanhol, que é um modo educado e formal de se dirigir a alguém.

O espanhol padrão que Richard Lamb usa para interagir com os habitantes da região é representado pelo inglês também padrão, porém mantém alguns traços que sugerem que se trata de um inglês falando espanhol. Esse recurso é deliberado, pois o sotaque identifica o narrador como estrangeiro, funcionando como um tipo de “passaporte” na Banda Oriental. Vejamos esta passagem em que o protagonista se apresenta no romance como cidadão inglês:

But, señor, though you speak as we do, there is yet in the pepper and salt on your tongue a certain foreign flavour.’

‘You are right,’ I said; ‘I am a foreigner.’

‘A foreigner in some things, friend, for you were doubtless born under other skies; but in that chief quality, which we think was given by the Creator to us and not to the people of other lands—the ability to be one in heart with the men you meet, whether they are clothed in velvet or in sheep-skins—in that you are one of us, a pure Oriental.’

I smiled at his subtle flattery; possibly it was only meant in payment of the rum I had treated him to, but it pleased me none the less, and to his other mental traits I was now inclined to add a marvellous skill in reading character. (HUDSON, 1904, online)

Apesar de integrado à vida “selvagem e livre” do homem do campo, o personagem inglês não quer ser confundido com um “*native*” : “For I wished everyone I met to know that I was not a ‘native’” [“pois queria que todos soubessem que eu não era um nativo da região”] (HUDSON, *apud* UDELAR, 2005, p. 147). Conforme argumenta Udelar com base em romances da época, como *A Passage to India*, de Fielding, para os ideólogos do Império, um dos maiores perigos era que um jovem, ao sair da Inglaterra, sofresse o processo de *going native*, mesclando o sangue com uma nativa, ou adotando os costumes locais, a ponto de não querer voltar à Inglaterra. Embora case-se com Paquita, o que poderia levá-lo à “*nativización*”, a morte da jovem faz Lamb antecipar o retorno à Inglaterra, livrando-o desse perigo (UDELAR, 2005, p. 148).

O hibridismo de línguas acentua-se quando há inserção do espanhol, como nesta passagem em que ele apresenta uma tradução ou explicação para o leitor inglês:

Continuing my journey through the Durazno district, I forded the pretty River Yí and entered the Tacuarembó department [...]. I rode over its narrowest part, however, where it is only about twenty-five miles wide; then, crossing two very curiously named rivers, *Rios Salsipuedes Chico and Salsipuedes Grande, which mean Get-out-if-you-can Rivers, Little and Big*, I at length reached the termination of my journey in the province or department of Paysandú. *The Estancia de la Virgen de los Desamparados, or, to put it very shortly, Vagabonds' Rest*, was a good-sized, square brick house built on very high ground, which overlooked an immense stretch of grassy, undulating country (HUDSON, 1904, online, grifo nosso)

Observa-se, no trecho acima, que a tradução literal de Salsipuedes River [“salga si puedes river” ou “Rio saia-se-puder”] por Get-out-if-you-can River traz alguma comicidade por ser um nome totalmente inesperado em inglês; no caso de Vagabond's Rest, a explicação omite um dado importante da língua-cultura hispânica: o costume de atribuir a locais e instituições nomes de santos e santas.

A caracterização dos personagens pelo registro linguístico não se limita ao narrador e aos *orientales*. Nos capítulos 5 e 6 do romance, Lamb apresenta quatro personagens, jovens ingleses, que estão na Banda Oriental, os quais ele descreve como esnobes e pedantes. São rapazes egressos de escolas de elite inglesas (*public schools*), que praticam esportes como caça à raposa e cricket e têm, segundo o narrador, sobrenomes longos e retumbantes: Chillingworth, Wriothesley, Winchcombe, Bingsley. Sua fala, proveniente do próprio inglês da época, é impregnada do estilo *public school*, o que os torna caricaturas da classe social a que pertencem. Os jovens estão sempre bebendo e o líder, Chillingworth, já bêbado, faz um discurso refletindo sobre o motivo de estarem ali: para infundir seu sangue inglês naquele país deteriorado. No discurso, ele usa uma série de expressões e palavras típicas da classe alta, como:

*“isn't it hard--devilish hard, don't you know, that so little is made of us?”* [“não é difícil – diabolicamente difícil, não é mesmo, que façam tão pouco de nós?]

*“By Jove”* [por Júpiter!] *“Awful fun!”* [Terrivelmente divertido!]

*“What a cad!”* [Que aproveitador! Que conquistador barato!]

I can't help thinking of *jolly* days on the other side of the water

[não consigo deixar de pensar naqueles adoráveis dias do outro lado do oceano] (HUDSON, 1904, online, tradução nossa)

Essa fala caricaturesca faz com que a fala de Lamb, comparada à deles, soe sóbria e não marcada. Percebe-se aqui a crítica que Hudson faz à estrutura hierárquica do sistema social inglês.

Em *The Purple Land*, Richard Lamb desempenha também o papel de tradutor para o inglês de poesias e canções que são arquivadas na memória dos falantes da Banda Oriental, deixando-as registradas para conhecimento dos que estão distantes de sua terra natal. Como tradutor improvisado, o personagem comenta que a tarefa foi feita sem preparo, precariamente, pois anotava no caderno uma balada, por exemplo, e a traduzia quase de modo literal, portanto, sem rimas, e declarava que sentia não poder transmitir a seus leitores o ritmo melancólico e singular que acompanhava a canção.

As observações que fizemos sobre a obra colocam a tradução entre idiomas e dialetos no centro do romance de Hudson, destacando as relações que existem entre formas de dizer e o poder de dizer, entre as línguas e a identidade de um povo ou grupo social.

### **A tradução de Hillman e sua recepção**

A primeira tradução de *The Purple Land* para o castelhano, *La tierra purpúrea*, foi realizada por Eduardo Hillman em 1928, portanto dois anos após o ensaio de Borges, “La tierra cárdena”. Foi publicada pela Sociedad General Española de Librerías, com prólogo de Cunningham Graham e epílogo de Miguel de Unamuno. Os discursos laudatórios de Graham e Unamuno certamente pesaram a favor da edição.

Quando chegou aos leitores sul-americanos, a tradução trazia um subtítulo que não constava do romance em inglês e enfatizava a aventura romântica: “La tierra purpúrea. Un idílio uruguaio”. Esse subtítulo foi retirado mais tarde pelos editores piratas que fizeram circular a tradução de Hillman, durante décadas, pelo Rio da Prata. A tradução teve 17 edições entre 1928 e 1982. Foi por meio dela que o romance do anglo-argentino Hudson se fez conhecido entre escritores e leitores hispano-americanos.

Hillman era espanhol e se empenhou em reproduzir o modo de falar da Banda Oriental, possivelmente orientado pela crítica, que

enfaticava o valor da obra como expressão do nativismo e *criollismo*. Cunninghame Graham, filho de mãe venezuelana, passara parte de sua vida na América do Sul, onde conhecera os habitantes do pampa. Como amigo pessoal de Hudson e responsável pelo elogioso prólogo da tradução de Hillman, deixou clara sua percepção de que Hudson “tenía el hablar lento de los gauchos – en la pampa argentina” (GRAHAM *apud* MIOTTO, 2010, p. 74-5). Essa cadência lenta – que, como aponta Alicia Jurado, é um dos atributos que constitui a construção arquetípica da identidade do povo *gaucho* –, é algo que dificilmente Hillman poderia resgatar em sua tradução (JURADO *apud* LENCINA, 2017, p. 04).

O epílogo do romance coube ao grande escritor e filósofo espanhol Miguel de Unamuno, para quem Hudson descreve a paisagem oriental e interior, como Cervantes. Para o filósofo, o livro todo é um poema.

Buscando fazer jus à imagem criada pela recepção crítica de *The purple Land*, Hillman termina por abusar dos gauchismos e da oralidade em sua tradução, pelo que foi duramente criticado. Para tornar a fala dos *gauchos* mais próxima de sua expressão oral, *La tierra purpúrea* emprega a linguagem dos *orientales* nas falas do próprio narrador, o inglês Richard Lamb. Porém, como vimos em exemplo já citado, o personagem-narrador é claro ao indicar que, quando fala espanhol, deliberadamente mantém certa distância linguística do povo local, a fim de sinalizar que ele é estrangeiro. Produz-se, dessa forma, um problema de descaracterização do personagem central, que acaba ganhando uma identidade próxima da dos habitantes locais.

De fato, na leitura do romance traduzido, disponível no Repositório Digital de Clacso, constatamos uma homogeneização da linguagem, com o predomínio da variante oral do castelhano, a qual não logra resgatar a variedade de registros linguísticos que se pode ler no romance em inglês. A forma de falar e narrar de Lamb, segundo nossa análise, não contrasta com a dos *gauchos*, que, segundo os críticos, também soa muito “forçada”. Tampouco se notam as marcas linguístico-sociais presentes nos diálogos dos jovens ingleses, como se vê na tradução do trecho que destacamos mais acima, em inglês: “– Ahora bien, caballeros, - continuó -, no es duro, duro como el diablo, saben, que se haga tan poco caso de nosotros?” (HUDSON, 1928, p. 37).

Comentando essa tradução, em artigo na revista *Jaque*, de 1985, o uruguaio Ruben Cotelo, editor, jornalista, tradutor, crítico literário

e crítico de cinema, declara que, por falta de outra tradução, os uruguaios ou liam no inglês, ou na “horripilante” tradução de Eduardo Hillman, a qual “fere o leitor com os diálogos supostamente gauchescos, premonitórios do pior rádio teatro rio-platense” (COTELO, 1985, p. 32).

A queixa de Cotelo diz respeito ao fato de que Hillman reproduz os diálogos artificialmente, utilizando-se do método fonográfico, isto é, pela inscrição de sons do dialeto oral no texto escrito, o que sugere, conforme afirma o crítico, que os *gauchos* usavam o “h” aspirado dos espanhóis, criando uma representação muito irreal dessa fala. Para Cotelo, isso descaracteriza a inserção da cultura e modo de falar dos *gauchos* na literatura, pois estes ganham nuances da linguagem oral dos madrilênhos.

Soma-se às apreciações do texto de Hillman, a leitura de Eva Verónica Lencina (2017, p. 04), para quem, além do excesso de *criollismos*, há os “diminutivos exasperantes que tentam imitar a forma de falar ou sentir do *gaucho*”. Lencina defende que a opção de Eduardo Hillman ao traduzir Hudson é ideológica, pois, para ela, a intenção do tradutor é apagar todos os rastros de que o autor tenha escrito o romance em inglês, a fim de forjar a imagem de Hudson como escritor argentino, o que serviria para alimentar a ilusão de que Hudson era totalmente argentino e tinha sido sequestrado pelos ingleses. Essa leitura encontra respaldo em um comentário da teórica e crítica literária argentina Silvia Molloy, encontrado em seu livro *Viver entre línguas* (2018). Molloy relembra que, nas escolas argentinas, Hudson era lido em espanhol, como autor nacional, sem que se mencionasse o fato de aquele texto ser uma tradução:

Até seu nome tinha sido traduzido: não era William Hudson, mas Guillermo Hudson. Aliás, mais de uma edição omite o nome do tradutor, criando assim a ilusão de que líamos um texto original. Desse modo, o verdadeiro original, o texto em inglês, se fantasma-goriza e Hudson se torna, para o leitor ingênuo, um escritor *nosso*, monolíngue. O texto em inglês fica de escanteio, como uma tradução remota, pouco lida, do texto em espanhol (MOLLOY, 2018, p. 39-40).

Para Molloy, Eduardo Hillman usa o mesmo tom apaisanado dos personagens *gauchos* para o narrador, tornando-o um homem do campo.

Com o passar das décadas e com as novas tendências na teoria e crítica literárias, o recurso da cor local deixou de ser valorizado e o esforço de Hillman para trazer elementos locais para *La tierra purpúrea* passou a ser visto como mais excessivo ainda. Essa censura ao *acriollamiento* da literatura está em consonância com o que Borges afirmará no ensaio “El escritor argentino y la tradición” (1957), quando diz que o verdadeiramente nativo deve e pode prescindir da cor local, pois esta não reflete a fala popular: “Os poetas gauchescos cultivam uma linguagem deliberadamente popular, que os poetas populares não experimentam” (BORGES, 1986, p. 117).

A partir dessa tradução, podemos refletir que, do ponto de vista da identidade nacional e da ideologia, ela torna evidente o fato de que toda tradução é um ato político que está irremediavelmente sujeito à avaliação e julgamento dos agentes culturais e da história. Ao buscar atender aos supostos leitores da região uruguaio-argentina, no âmbito do ideal político-literário dos anos 1920, de nativismo e *criollismo*, Hillman esforçou-se para capturar certa autenticidade da língua dos *gauchos* – questão que era então valorizada pela crítica especializada como aspecto prioritário do romance. É bem possível que o tradutor paulista tenha lido as críticas do jovem Borges e de outros que elogiaram e enalteciam a presença do registro oral dos habitantes dos pampas na obra de Hudson.

Além disso, o fato de essa tradução ter sido lida e apropriada pelos povos sul-americanos e de não ter sido suplantada por outra, durante décadas, garantiu a ela certa legitimidade, a ponto de ter sido considerada um romance originalmente escrito por Guillermo Enrique Hudson. Outra tradução para o espanhol – desta vez pelas mãos de uma uruguaia e um argentino – só se tornará disponível em 1992.

### **A tradução de Idea Vilariño**

Em 1992, 64 anos depois da publicação da tradução realizada por Eduardo Hillman para o espanhol, os leitores da Banda Oriental tiveram acesso a uma versão produzida por uma tradutora de seu país. Embora conste em alguns sites de pesquisa o nome do argentino Jaime Rest, professor de literatura inglesa da Universidade de Buenos Aires, como cotradutor, quando se busca pelo romance de



1992 encontra-se menção apenas a Idea Vilariño, poeta, ensaísta, crítica literária e professora de literatura latino-americana da Universidade da República, em Montevideu.

Na verdade, a poeta, que pertencia ao grupo de escritores denominado Geração de 45 no Uruguai, traduziu *The Purple Land* em 1981 para a Biblioteca Ayacucho. Porém, devido à ditadura militar instalada em 1973, somente em 1992 a Editorial Banda Oriental difundiria a tradução de Vilariño, com prólogo de Ruben Cotelo. O prólogo da edição de 1981 era do professor inglês Jean Franco, cujos comentários a respeito dos relatos de Richard Lamb e da linguagem empregada por Hudson são muito severos. Para Jean Franco (1981, p. xxxvii, tradução nossa), a atmosfera arcaica criada no romance era compatível com os interesses neocoloniais ingleses: “O imperialismo britânico operava feliz com as sociedades tribais que lhes serviam de mercados sem resistências e com abundantes matérias primas”. O crítico defende que o protesto de Lamb no final do romance contra a ocupação inglesa é uma versão idealizada da própria política britânica, que aparentemente reconhecia a independência política uruguaia, mas mantinha a dependência econômica.

O prólogo de 1992, de Ruben Cotelo, está mais comprometido com o fato de o leitor uruguaio ter em mãos um romance em espanhol que não repete os erros da tradução de Hillman. No artigo de 1985 para a revista *Jaque*, de Montevideu, Cotelo comenta o fato de os argentinos terem se apoderado – e com razão – do escritor e de sua obra científica e literária, alterando inclusive o nome do autor para Guillermo Enrique. Nesse texto, o crítico uruguaio avalia duramente a tradução de Hillman de 1928, que considera desastrosa, e se queixa de que essa tradução foi, por muito tempo, a única disponível nas bibliotecas uruguaias, apesar de existirem boas traduções de outras obras de Hudson para o espanhol. Cotelo, todavia, mostra-se consciente das tendências literárias da época dessa tradução e do surpreendente empenho de Hillman, pois, como tradutor que era, Cotelo sabia que traduzir é interpretar, assimilar e renovar – ou seja, que se constitui numa tarefa que deve ser assumida a cada nova geração.

O que incomoda Cotelo é o desinteresse dos uruguaiois, que os levou a tardarem tanto para propor uma tradução própria, possivelmente porque não soubessem bem o que fazer com o livro que ingleses e argentinos tinham publicado. A tradução por uma poeta admirada e canônica veio a suprir esse vazio.

*La tierra purpúrea* de Vilariño foi de fato muito festejada e bem recebida pelos intelectuais uruguaios, porém encontramos muito pouco material escrito sobre ela. A opção dessa tradução foi a de não marcar as falas com sotaques, variantes ou dialetos: usou-se um espanhol elegante, padrão e “neutro”, de maneira que, ao contrário do original de Hudson, não se percebem as diferenças linguísticas entre os *gauchos*, o narrador Richard Lamb e os jovens ingleses. Quanto a isso, Udelar (2005, p. 149, nossa tradução) esclarece: “A tradução de Vilariño é mais literal, de modo que se percebem menos as diferenças entre os *gauchos* e Lamb: todos falam um espanhol padrão”.

O que podemos observar a respeito da tradução proposta pela Biblioteca Ayacucho e pela Editora Fondo de Cultura Económica não é a mera proposição de mais uma tradução, mas a tentativa de dar à obra um pertencimento uruaio. A tradutora Idea Vilariño é poeta consagrada hoje nos meios acadêmicos e intelectuais uruguaios. Uma reescrita ou reescritura (LEFEVERE, 2007, p. 11-12) assinada por ela já implica em certo direcionamento quanto à aceitação do trabalho. Porém, trata-se de uma tradução “domesticadora” nos termos de Venuti (2002, p.174). E, essa estratégia, a nosso ver, desvitaliza a força da imagem do *gaucho* e homogeneiza a língua múltipla e criativa de Hudson, afastando deliberadamente o romance de seu contexto de produção. É uma tradução que responde aos anseios contemporâneos dos uruguaios no sentido de reservar um lugar no sistema literário desse país a um autor anglo-argentino cuja obra retrata a vida dos *gauchos* do século XIX nos pampas uruguaios.

Possivelmente, para o leitor do final do século XX, *La Tierra Purpúrea* uruaia é a edição de um texto do passado, sem muita relevância para a atualidade, já que a tradução não opera uma recriação ou renovação do texto.

## Discussão

Hudson transforma os conflitos e apreensões que povoam sua vida e o mundo de seu tempo em literatura. São muitas as questões que o dividem: a nostalgia de uma terra e de um passado inexoravelmente perdidos; o posicionamento dúbio diante das questões políticas que envolvem a Inglaterra e a Argentina: a ambiguidade entre herança

cultural de origem inglesa e o pertencimento à terra natal, à pátria mãe e às vozes da língua que o configuraram na infância e juventude; a dupla (in)fideli­dade aos idiomas: não consegue expressar-se literariamente em espanhol, mas almeja construir narrativas ficcionais que reproduzam as experiências e lembranças vividas em castel­hano, o que o leva a traduzi-las para o inglês, por meio de intervenções criativas e, não poucas vezes, estranhas. Hudson coloca a tradução como recurso literário fundante de sua escrita autoral. Essa constatação nos impele a situar o autor e sua obra no espaço entre, transicional, onde as literaturas e as identidades não se resolvem, não reclamam definição, não podem filiar-se a este ou aquele continente, mas sobrevivem em contínua e produtiva tensão.

O autor deixa a Argentina e vai para a Inglaterra buscar algo, talvez de si, de seu passado familiar remoto, da vaga ideia de progresso e lá cria um romance em que um personagem inglês vai para a Argentina, que no princípio ele rejeita e critica, mas que acaba por transformar sua visão imperialista, a assertividade de descendente de uma civilização “superior e desenvolvida”, em uma visão na qual o Outro é caótico, mas também maravilhoso: é um apaixonamento que não é cego, mas ainda é ingênuo.

*The Purple Land* como produto da história da metade do século XIX e início do século XX pode ser interpretado como um ato político do escritor – o que não quer dizer que ele o assumisse dessa maneira –, não só por ter levado para o polo europeu o retrato eloquente do povo de um remoto “rincón” da América Latina, com seus costumes e singular geografia, mas principalmente por sua linguagem.

Referimo-nos aqui ao questionamento que a linguagem híbrida anglo-hispânica propõe a ambos os idiomas: entrelaçados em um tecido textual irregular têm o efeito de colocar a língua hegemônica na incômoda posição de se ver (ler) desalojada de seu lugar de privilégio para ser continuamente submetida às idiossincrasias de um linguajar subalterno – não a língua da Real Academia fundada em 1714 em Madri, mas o castelhano modificado por imigrantes e viajantes de várias procedências e pelas línguas dos povos indígenas. A miscigenação linguístico-cultural que atravessa a obra de Hudson é resultado da própria heterogeneidade identitária do autor, da qual ele não se desfaz, e que matiza de sons dissonantes o relato ficcional. Leitura difícil para o público alvo e muitas vezes até incompreensível. Como discute Laura Fernández (2003, online, tradução

nossa), “para seus leitores britânicos, Hudson foi um exotismo dentro do exótico da literatura de *los gauchos*, pois mais próximo do que o pampa, ficava a África, que colonizavam com maior pungência”.

A classificação do romance como literatura gauchesca e a ênfase na “cor local”, como fizeram Borges, Estrada e outros, se justifica mais pela necessidade de fortalecer a literatura nacional naquele momento, do que propriamente pela presença dessa variante na obra, principalmente se levarmos em conta que as inserções *gauchescas* são retiradas da memória do escritor – recriadas, portanto –, e de seu precário espanhol escrito.

Voltando nosso olhar para as duas traduções analisadas, é vital ter em mente que, como os textos ditos originais, ou textos de autoria, a tradução também está sujeita a condições históricas, ideológicas e editoriais. A opção de Eduardo Hillman (1928) procurou atender à demanda de uma literatura que valorizasse a expressão oral de um grupo social praticamente desconhecido na Europa. Mesmo recebendo apoio editorial e de intelectuais com quem convivia, o tradutor foi impiedosamente criticado pelos excessos que cometeu, embora devamos atentar para o fato de que durante décadas sua tradução foi lida e consumida por aquele que era, de fato, seu público alvo.

*La tierra purpúrea* de Idea Vilariño (1992) responde igualmente à expectativa de seus leitores contemporâneos, que ansiavam pelo ingresso de Hudson no sistema literário uruguaio, tantos anos após a divulgação do livro em inglês e da primeira tradução. Por não sentir necessidade de acentuar as diferenças linguísticas do romance originário, Vilariño decidiu homogeneizar a linguagem de Hudson, empregando um espanhol padrão, numa tradução que não traz discussão ou polêmica, mas cumpre seu papel.

Do ponto de vista de *The Purple Land*, ambas as traduções suprimem um dado importante da literatura de Hudson: a ambiguidade do autor em relação a seu pertencimento linguístico-cultural. O inglês predomina na narrativa como um todo, mas é atravessado pela sintaxe castelhana e deslocado pelo léxico do espanhol. O estranhamento linguístico que provoca dá testemunho da própria história que serve de contexto para o romance – as relações entre Inglaterra e Banda Oriental. Quanto às traduções, Hillman oferece um romance *gaucho*, no qual o narrador e protagonista inglês usa gauchismos; Vilariño nos deixa um romance sem variações linguísticas.

## Considerações finais

Dividido entre duas nações, duas línguas, duas culturas e geografias, Guillermo Enrique/ William Henry Hudson ofereceu à literatura um texto curioso que traduz o espaço dúbio pelo qual transita. Tal ambiguidade de pertencimentos se amplia com a tradução da poeta Vilariño, que cria para Hudson ainda outro vínculo, desta vez com o Uruguai, país que percorreu em vida e que elegeu como cenário de sua obra *The Purple Land*.

Fixar um lugar na tradição literária para esse naturalista, poeta e escritor seria ignorar que seu projeto se nutriu justamente dessa perspectiva múltipla e pôs em evidência os cruzamentos e paradoxos da hibridização entre culturas, adiantando-se aos debates em torno desse tema, tão presente na atualidade. Hudson explorou as contradições de seus próprios questionamentos e forçou os limites da linguagem, criando um romance onde as vozes evocam diferentes realidades sociais e hierarquias políticas. Isso o autor fez, forjando uma escrita interrompida e desajeitada, por meio de uma tradução improvisada, autorizada apenas por lampejos de seu passado. A urgência que o levou, sem motivo aparente, a mudar-se para a Inglaterra pode bem ter sido motivada pela necessidade que talvez tivesse de ver sua terra natal de longe, para sentir, de perto, a experiência do confronto entre tradições e interesses tão diversos, que, afinal, o constituíam.

As traduções aqui examinadas, dado o potencial que todo ato tradutório tem de revisão e renovação, re-colocam esses dilemas, re-direcionam e multiplicam as formas e os sentidos, atualizando-os para novos leitores e críticos, muito distintos do perfil idealizado para o romance em inglês. Isso se deve à a nobre tarefa da tradução: “arar velhos campos para cultivar uma nova colheita” (1998, p. 79), metáfora imaginada por Geoffrey Chaucer (c. 1340-1400), o maior poeta medieval da Inglaterra.

## Referências

- BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986, p.115-126.
- BORGES, Jorge Luis. *Eltamaño demiesperanza*. Disponível em: <<https://>

- edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/498407/mod\_resource/content/1/el%20tama%C3%B1o%20de%20mi%20esperanza%2C%201926.pdf> Acesso em: 4 abr. 2020.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CERQUEIRA, Marcelo Neder. *The purple land* na crítica cultural de Jorge Luis Borges. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia*, 2017. Disponível em: <[https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502145031\\_ARQUIVO\\_ThepurplelandnacriticaculturaldeJorgeLuisBorges-ANPUH2017.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502145031_ARQUIVO_ThepurplelandnacriticaculturaldeJorgeLuisBorges-ANPUH2017.pdf)> Acesso em: 9 maio 2020.
- COTELO, Ruben. En el centenario de La tierra purpúrea de W. H. Hudson. *Jaque*, Montevideo, 26 dez. 1985, p. 30-33.
- ESTRADA, Ezequiel Martinez. El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson “Lo fantástico”. Biblioteca Nacional de la República Argentina. Disponível em: <[https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin\\_assets/issues/files/014104196b8659cc716cd115e91fafff.pdf](https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/014104196b8659cc716cd115e91fafff.pdf)> Acesso em: 12 set. 2019.
- FERNÁNDEZ, Laura. La pampa de memoria: W. Hudson. *Ciberletras*: Revista de crítica literaria y de cultura, 2003, n. 9, p. 205-227. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/fernandez.html>> Acesso em: 11 dez. 2020.
- FRANCO, Jean. Prológo. In: HUDSON, Guillermo Enrique. *La tierra purpúrea: alla lejos e hace tiempo*. Tradução de Idea Vilariño. Biblioteca Ayacucho: 1981.
- HAZELTON, Hugh. Otras lenguas en las literaturas nacionales: a obra de W.H. Hudson, escritor inglés de Argentina y la de Pablo Urbanyi, escritor argentino de Canadá. Tradução de María José Giménez. *Contexto*, v. 15, no. 17, 2011, p.163-82.
- HUDSON, William Henry. *The Purple Land*. 2a ed. New York: Dutton, 1904. The Project Gutenberg EBook of The Purple Land, by W. H. Hudson December, 2004. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/7132/7132-h/7132-h.htm>> Acesso em: 8 set. 2019.
- HUDSON, William Henry. *La tierra purpúrea*. El Repositorio Digital de Clacso, Argentina, 1928.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Edusc, 2007.
- LENCINA, Eva Verónica. Violencia, animalidad y barbarie en El ombú (1902) de W. H. Hudson. *Actas de las I Jornadas Internacionales*

*Cuerpo y Violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*, 2017.

- MIOTTO, Francieli Cristina. *EL SUR: A fundação de um espaço mítico em Jorge Luis Borges*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Caxias do Sul, 2010.
- MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Tradução de Julia Tomasini e Mariana Sanchez. São Paulo: Relicario, 2018.
- QUINTIN. Buscado: W. H. Hudson. In: *Perfil-domingo* 09/06/2013. Disponível em: <https://www.pressreader.com/argentina/perfil-domingo/20130609/283545153238710> Acesso em: 10 nov. 2020.
- REEDER, Jessie. William Henry Hudson, Hybridity, and Storytelling in the Pampas. *SEL Studies in English Literature 1500-1900*, Volume 56, Number 3, Summer 2016, pp. 561-581 (Article) Published by Johns Hopkins University Press.
- ROOSEVELT in: LibriVox recording of *The Purple Land* by William Henry Hudson. [https://archive.org/details/purple\\_land\\_1810-librivox/purpleland\\_00\\_hudson\\_128kb.mp](https://archive.org/details/purple_land_1810-librivox/purpleland_00_hudson_128kb.mp)
- UDELAR, Lindsey Cordery. *Lost in Translation*. In: *William Henry Hudson y La tierra purpúrea*. Reflexiones desde Montevideo. Montevideo: Universidad de la República, 2005, p. 145-152.
- VENUTI, Lawrence. A tradução e a formação de identidades culturais. Tradução Lenita R. Esteves. In: SIGNORI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado de Letras, 2002. p. 173-200.

## Tradução e romantismo na França do século XIX

Lia Araujo Miranda de Lima (UnB)<sup>1</sup>

### Introdução

Este artigo relaciona as discussões em torno da tradução durante as três primeiras décadas do século XIX francês aos debates que se travaram entre românticos e clássicos naquele mesmo período. O advento do romantismo, ao mesmo tempo em que se nutriu da literatura estrangeira, apresentou novas formas de traduzir que se opunham às tradicionais Belas Infiéis. Três textos-chaves revelam a estima pela inspiração estrangeira e, conseqüentemente, pela tradução, por parte dos autores que se colocaram em prol da renovação estética que recebeu o nome de romantismo: *Da Alemanha* (*De l'Allemagne*, 1813-1814), de Mme de Staël; *Racine e Shakespeare* (*Racine et Shakespeare*, 1823-24), de Stendhal, e o *Préfacio aos Estudos franceses e estrangeiros* (*Préface des études françaises et étrangères*, 1828), de Émile Deschamps. Percebe-se, por exemplo, a forma como a difusão do teatro de Shakespeare renovou a dramaturgia, ou como as traduções de poetas alemães revigoraram a lírica francesa. Adota-se uma perspectiva histórica que considera o lugar da tradução no desenvolvimento do romantismo na França e, ao mesmo tempo, o papel da renovação estética da literatura na revisão das formas convencionais de traduzir.

Os desenvolvimentos literários na França na primeira metade do século XIX, sobretudo em suas três primeiras décadas, podem ser estruturados em torno da oposição classicismo *versus* romantismo. Examinam-se aqui os vínculos da tradução – compreendendo o que se traduz, quanto se traduz e como se traduz – com o movimento intelectual e artístico que ficou conhecido como romantismo. Demonstramos que a tradução alimentou o romantismo francês, cujo espírito inovador, por sua vez, renovou as maneiras de traduzir. A análise será baseada nos textos de Staël, Stendhal e Deschamps

1. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFMG) e Letras Tradução – Francês (UnB), Mestre em Estudos da Tradução (UnB), Doutora em Literatura (UnB).



acima mencionados, que expressam o questionamento, a princípio modesto, depois crescente, da persistência da imitação dos clássicos e do encerramento da França em sua própria tradição literária.

Jacques Bereaud (1971), a partir de um estudo da tradução de prosa ficcional na França nas três primeiras décadas do século XIX, sugere que, durante o romantismo, a tradução deslocou-se do hábito das Belas Infiéis para introduzir a exigência moderna de fidelidade ao original, ainda que de forma tímida e gradual. A partir do exame das traduções das obras de Walter Scott e James Fenimore Cooper realizadas por Auguste Jean Baptiste Defauconpret, Bereaud identifica uma revolução operada em torno de 1830 na lida com a tradução. O autor postula que as traduções de obras anglo-saxãs publicadas entre 1815 e 1830, período de estabelecimento da doutrina romântica, exerceram um papel conservador, de reforço das convenções, pois seguiam preceitos clássicos. No entanto, por meio da comparação de duas traduções de *Old Mortality* (em francês, *Les puritains d'Écosse*), realizadas pelo mesmo Defauconpret em 1817 e 1835, Bereaud verifica que a segunda versão tem menos intrusões e supressões.

É importante assinalar que, em 1815, com a queda do império napoleônico, crescem as edições inglesas na França, com um incremento sobretudo na tradução de obras modernas, ainda sob a estética das Belas Infiéis. Entretanto, a transformação nas maneiras de traduzir já germinava junto com o movimento romântico:

A mudança de sensibilidade estética no início do século XIX, um gosto novo pelo particular e não mais pelo geral, um respeito maior pela individualidade do gênio, que pode quebrar o formalismo das regras e dos gêneros, provocarão uma revolução na teoria e, em seguida, na prática da tradução.<sup>2</sup> (BEREAUD, 1971, p. 227)

Embora Bereaud use o termo “revolução”, seria mais adequado falar em evolução, ou em uma mudança mais paulatina, uma vez que ele mesmo afirma que, nas três primeiras décadas do século

2. “Le changement de sensibilité esthétique au début du dix-neuvième siècle, un goût nouveau pour le particulier et non plus le général, un respect plus grand de l’individualité du génie qui peut briser le formalisme des règles et des genres, vont amener une révolution dans la théorie, puis dans la pratique de la traduction”. Todas as traduções de obras referenciadas no original são nossas.

XIX, as traduções ainda eram predominantemente clássicas<sup>3</sup>. O que se observa é uma preocupação crescente, como veremos em Deschamps, com a fidelidade ao original: uma fidelidade ainda bastante livre, é verdade, mas que revela um interesse pioneiro da França por obras contemporâneas de outros países.

Bereaud estabelece o ano de 1830 como um marco na teoria da tradução, a partir do qual o respeito ao original e as necessidades da língua de chegada passam a ser, pela primeira vez, tensionados. Ainda assim, como exemplificam os *Études sur la traduction de l'anglais* ([1830] 1837), de Mme G. M. de Rochemondet, a tradução à maneira clássica não foi abandonada de golpe: Rochemondet ainda exaltava a superioridade da tradução que “transporta” o “pensamento” do autor, sendo a elegância mais importante que a precisão.

Interessa-nos o período anterior a 1830, durante o qual se interrogou com vigor a noção de “gosto francês” – gosto do tradutor, do editor, da Academia, do público? –, que preparou o terreno para a revisão dos preceitos clássicos de composição literária e de tradução. O artigo está estruturado em três tópicos, um para cada um dos autores em exame, além desta introdução e das considerações finais. Veremos a seguir, a partir das reflexões de Staël, Stendhal e Deschamps, ligadas à sua prática literária ou tradutória, como as vozes românticas se ligam a um olhar para fora. Em outras palavras, como o desejo de renovação estética acompanha-se de uma busca pela alteridade.

### **Madame de Staël: a crítica empática e a abertura ao outro**

Começamos pelo mais antigo e o mais inovador entre os textos em exame: *Da Alemanha* (1813-1814), de Germaine de Staël (1766-1817), mais conhecida como Madame de Staël. Trata-se de um relato acerca dos costumes, da literatura, das artes, da filosofia, da literatura e da religião do povo alemão, acompanhado pelas reflexões da

3. Com efeito, como afirma Inês-Oseki Déprè (2020), ainda no século XX, a posição herdada dos clássicos domina a maneira de traduzir das línguas culturalmente dominantes. Por essa razão, Antoine Berman (2007) sentiu a necessidade de trazer à luz tendências deformadoras na tradução, cuja origem se encontra em uma tradição etnocêntrica e hipertextual.

estrangeira que os observa, em viagens àquele país realizadas em 1803, 1807 e 1808. Para nós, o maior interesse da obra reside em sua visão cosmopolita, em um desejo de abertura e empatia em relação ao estrangeiro que está na base da prática tradutória e que, naquele momento histórico, representava uma ameaça às instituições políticas e literárias constituídas.

A primeira edição da obra, de 1810, foi destruída pela censura imperial e só pôde ser publicada três anos depois, em Londres. Naquele início de século XIX, o ato de redigir um livro sobre a Alemanha consistia, por si só, em uma afronta ao sentimento de superioridade política e cultural construído durante o absolutismo e apropriado pelo Império. Staël opôs-se explicitamente à tirania de Napoleão e à sua política conquistadora e francocêntrica, sustentada por uma evocação do passado glorioso simbolizado pelo classicismo.

O trato institucional da cultura naquele período pode ser ilustrado pelo prefácio à edição francesa datado de 1815, no qual a autora reproduz a carta que recebeu da polícia imperial, assinada pelo Duque de Rovigo, na qual ele assim justifica a destruição dos exemplares recém-impresos e a ordem para que Staël deixasse a França em 24 horas: “Pareceu-me que o ar deste país não lhe convinha, e ainda não nos reduzimos a buscar modelos entre os povos que a Senhora admira”<sup>4</sup> (STAËL, 1890, p. 19). O clima, portanto, era de perseguição às influências estrangeiras sobre a cultura, tornadas em acusações de desamor ao país.

Entretanto, desde o fim do século XVIII, autores como Joseph Joubert e Anne Robert Jacques Turgot, este último tradutor de Klopstock e Gessner, sinalizavam um germe de interesse pela Alemanha:

Desde a segunda metade do século XVIII, algumas obras de autores alemães como Voss, Klopstock, Goethe e Schiller, já haviam sido traduzidas para o francês; além disso, através de Villers foram propagadas na França algumas notícias sobre a literatura e filosofia dos alemães, que contavam ainda com a cooperação de jornais como o *Spectateur du Nord* publicado em Hamburgo para uso dos franceses e o *Mercure de Francen*. (MISSIO, 1997, p. 30)

4. “Il m’a paru que l’air de ce pays-ci ne vous convenait point, et nous n’en sommes pas encore réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez”.

A Alemanha era, no entanto, e apesar de seus acelerados progressos literários no século XVIII, bastante desconhecida dos franceses. O atraso no interesse francês pela Alemanha deveu-se em grande medida ao orgulho da França por suas coisas nacionais. Durante o reinado de Luís XIV (1682-1715), a França se estabelecera como o centro político, econômico e cultural da Europa, durante o qual florescera o teatro clássico, personalizado nas figuras de Racine, Corneille e Molière. Naquele período, a Alemanha, castigada por dissensões internas, guerras e miséria, submetia-se ao “gênio intelectual” da França: a burguesia alemã imitava seus desenhos de jardins, seu balé, sua língua, como sinal de bom gosto e prestígio (MARMIER, 1890). Cumprido esse momento de glória para a França e superado o tempo de monotonia literária para a Alemanha, Staël alerta que o momento é de se voltar para novos ares.

Em *Da Alemanha*, reaparece uma visão crítica da literatura que Staël já havia formulado em obras anteriores, em particular em *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau*, de 1788. Ali, a autora põe o sentimento de admiração no centro do julgamento estético. O critério para a valoração de uma obra literária não deveria repousar sobre hábitos ou convenções estéticas ou religiosas externas a ela, mas, antes, sobre a própria autoridade e liberdade da obra e sobre a maneira como ela responde à realidade histórica do mundo:

Em contrapartida com a exegese individual protestante da Bíblia, fundamentava-se com as *Lettres* a exegese individual da obra literária, passando-se a valorizar a literatura enquanto função social e o *papel do leitor enquanto crítico*, o que se dava concomitantemente, no plano político-social francês, à valorização do indivíduo enquanto cidadão. (MISSIO, 1997, p. 14, grifo nosso)

Dessa forma, e em consonância com sua formação protestante, Staël abraça uma perspectiva crítica divorciada dos dogmas do gosto e das regras poéticas. Na base da crítica literária staeliana e da reivindicação do romantismo pela liberdade de criação está, portanto, a noção de *gosto relativo* e o deslocamento dos critérios de julgamento para o *interior* das obras. Ao mesmo tempo, reivindica um papel crítico também para o leitor, função até então apropriada com exclusividade pela Academia. Tal perspectiva associa-se a um ideal de ampliação do público literário para além das elites eruditas – ideal

que se tornaria um pressuposto romântico, com Stendhal e Hugo, por exemplo.

A partir de um fundamento crítico firmado sobre a empatia, *Da Alemanha* estrutura-se sobre oposições binárias, oferecendo uma análise contrastiva entre a cultura dos dois países. Essa análise

propicia o estabelecimento de uma *relação de alteridade* pela qual ambos os países se complementam nas suas diferenças, promovendo um espelhamento que traz consigo não só imagens da Alemanha mas, necessariamente, da própria França; entenda-se Paris. (MISSIO, 1997, p. 38, grifos nossos)

Ou seja: a evocação do outro é meio para a percepção do próprio, sem a qual o conhecimento de si mesmo não pode ser alcançado em sua plenitude. Talvez o autor que mais se aproxime desse princípio, ainda na primeira metade do século XIX, seja Chateaubriand, com sua tradução linha a linha de John Milton. Em seu *Essai sur la littérature anglaise* (1836), que acompanha sua tradução de *Paráiso perdido*, afirma: “Seria permitido a mim esperar que, se meu ensaio não for infeliz demais, poderá conduzir algum dia a uma revolução na maneira de traduzir?”<sup>5</sup> (CHATEAUBRIAND, 1849, p. 291).

Em uma obra que apresenta traços do gênero diário de viagem, Staël leva o leitor a viajar com ela e a compartilhar seu estranhamento em relação ao estrangeiro, experiência que é relativamente nova para a França, embora já iniciada por iluministas como Voltaire. E é no estrangeiro que Staël vai buscar a “seiva” para a renovação da dramaturgia francesa, desgastada pela imitação das obras da Antiguidade e do próprio repertório francês do século XVII. Staël ressalta a maneira diversa como os autores alemães do século XVIII se apropriaram da Antiguidade, como inspiração, e não como modelo para uma imitação formal.

Assim, por meio de uma crítica literária fundada sobre a empatia e a hospitalidade, e não sobre as regras clássicas de decoro, Staël defende e realiza o cosmopolitismo. Aqui tocamos um aporte fundamental para os desdobramentos ulteriores da tradução e da produção literária local durante o século XIX francês: Staël quer atuar sobre a formação do gosto, renovando o espírito do

5. “Me serait-il permis d’espérer que si mon essai n’est pas trop malheureux, il pourra amener quelque jour à une révolution dans la manière de traduire ?”

leitorado francês, libertando-o dos hábitos cristalizados e abrindo-o à novidade.

Sempre cautelosa e ciente da perseguição que o Império lhe impunha, Staël avisa que exporá “opiniões estrangeiras às que reinam na França”. Seu objetivo é provocar uma reflexão que atravessasse as fronteiras do Reno: “Pois não queremos, imagino, erguer em torno da França literária a grande muralha da China, para impedir as ideias de fora de penetrar”<sup>6</sup> (STAËL, 1890, p. 28). Para ela, ainda que uma literatura não se conformasse à legislação francesa do bom gosto, ela poderia conter “ideias novas com as quais possamos nos enriquecer, modificando-as à nossa maneira”<sup>7</sup> (Ibidem, p. 28). Staël se preocupa, portanto, com a estagnação da literatura francesa, ameaçada por seu encerramento em si mesma.

O que Staël faz em *Da Alemanha*, anunciando o espírito de um romantismo que ainda não se configurara em termos definidos, é fazer conhecidos à França modos estrangeiros de pensar e de criar, sem medo de uma contaminação nociva.

Já na ficção *Corinne ou l'Italie* (1807), Staël edificara o sistema de pensamento que estrutura *Da Alemanha*, caracterizado pela conciliação, ou pela coexistência de opostos, abraçando uma dialética que apareceria mais tarde, por exemplo, na estética do grotesco e do sublime de Hugo. Sob a influência da literatura pré-romântica alemã e do pensamento rousseauiano, Staël rejeita o pressuposto de que as antíteses sejam necessariamente excludentes, e justapõe polos como razão e sensibilidade, religião e filosofia, antigo e moderno, estrangeiro e nacional. A essa postura crítica compreensiva associa-se o princípio cristão da compaixão, configurado na abertura a formas estrangeiras de reflexão e expressão.

Edmir Missio (1997) situa Staël a meio termo entre o iluminismo e o romantismo, posicionando-se em “defesa das liberdades política e poética, baseando-se num pensamento conciliador, compreensivo”

6. “Car nous n'en sommes pas, j'imagine, à vouloir élever autour de la France littéraire la grande muraille de la Chine, pour empêcher les idées du dehors d'y pénétrer”.
7. “des idées nouvelles dont nous puissions nous enrichir, en les modifiant à notre manière”. Vale observar a semelhança da expressão de Staël, “modificando-as à nossa maneira”, com as análises de Antonio Candido acerca da herança estrangeira na formação da literatura brasileira. Cf., por exemplo, *Os primeiros baudelairianos* (1989) ou *Formação da literatura brasileira* (2000).

(MISSIO, 1997, p. 8). Dos iluministas, a crítica staeliana herdou a crença no aperfeiçoamento humano, a ideia de que os escritores deveriam se voltar “à realidade ‘nacional’ e atual” – com o objetivo também de atrair um público mais amplo e participar da vida social –, bem como a defesa do “intercâmbio entre as nações, como meio de revitalizar as literaturas nacionais” (MISSIO, 1997, p. 23).

A noção iluminista de aperfeiçoamento alimenta sua posição de abertura e de comércio intelectual entre as nações, que se realizam por meio da tradução (WILHELM, 2004). A crença no aperfeiçoamento das letras e do espírito humano se integra à noção de gênio, figura rara que, portanto, deve ser compartilhada, como escreveria Staël posteriormente em *Do espírito das traduções* (1820-1821): “se cada nação moderna fosse reduzida a seus próprios tesouros, seria sempre pobre” (STAËL, 2004, p. 151). Ainda em *Do espírito das traduções*, Staël fala do potencial da tradução para preservar a literatura nacional da banalidade das estruturas desgastadas: “As expressões ‘belezas naturalizadas’, ‘novas estruturas’ e ‘expressões originais’ anunciam uma nova sensibilidade estética em tradução cuja condição essencial é o espírito de liberdade”<sup>8</sup> (WILHELM, 2004, p. 597). A ideia de fidelidade em tradução como o ato de fazer reviver o gênio criador, ou de despertar o eco do original, a “emulação ativa” em lugar da imitação, é bastante moderna e coincide com preceitos que estão na origem da empreitada transcriadora de Haroldo de Campos ou do *make it new* de Ezra Pound: a exatidão aliada à inspiração.

Assim, *Do espírito das traduções* configura em termos específicos para a tradução o princípio que já estava presente em *Da Alemanha*: a renovação pela mediação do estrangeiro e a compreensão de si mesmo por meio do outro. Esse espírito de liberdade que alimenta a tradução e que a tomará como criação reforça a identidade nacional, em vez de ameaçá-la, como queriam os patriotas. Assim, Staël reconhece a diferença e a originalidade do estrangeiro, sem a etiqueta de “bárbaro”, o que converge com a posição de alemães como Schleiermacher e Goethe, com suas noções de *Weltliteratur* e *Bildung*:

8. “Les expressions « beautés naturalisées », « tournures nouvelles » et « expressions originales » annoncent une nouvelle sensibilité esthétique en traduction dont la condition essentielle est l’esprit de liberté”.

O sentido, para Mme de Staël, é um segmento da compreensão ou do conhecimento de si; liga-se à reflexão sobre si no nível individual ou cultural. No jogo da distância do outro, a saber, o *estrangeiro*, e da reflexão sobre si, a estética do gênio permite ao sujeito passar de sua forma original incompleta à revelação de um sentido novo. Mme de Staël é a porta-voz de um novo modo de criação literária que exalta a liberdade individual, o romantismo, que chama por sua vez uma nova teoria da tradução e um novo gênero de crítica literária.<sup>9</sup> (WILHELM, 2004, 698-699)

Não se trata de propor aos franceses que se façam alemães. Staël deseja que a França se redescubra, se reconheça, pelo contato com o estrangeiro, tornando próprio o que era alheio.

### **Stendhal: Racine, Shakespeare e as reivindicações de liberdade criativa**

Staël dera sua vida e seu direito de ir e vir pelo ideal da livre circulação das ideias. Após a queda do Império, em 1815, aumentam as edições de obras estrangeiras e de traduções na França, ao mesmo tempo em que se intensificam as disputas entre clássicos e românticos. O embate foi muitas vezes simbolizado pelas figuras de Racine, de um lado, e Shakespeare, do outro, que dão título a dois panfletos de Stendhal, de 1823 e 1825.

A oposição entre os dois dramaturgos não é invenção de Stendhal, mas imagem corrente de uma controvérsia que se instalou nas primeiras décadas do século XIX entre os defensores do teatro clássico e os *românticos*, como eram chamados os escritores que propunham a libertação das regras do teatro clássico: as unidades de tempo, espaço e ação e o uso obrigatório do verso alexandrino (dodecassílabo). A regra da unidade de tempo estabelecia que a

9. “Le sens, pour Mme de Staël, est un segment de la compréhension ou de la connaissance de soi ; il est lié à la réflexion sur soi au niveau individuel ou culturel. Dans le jeu de la distance à l'autre, à savoir l'étranger, et de la réflexion sur soi, l'esthétique du génie permet au sujet de passer de sa forme originelle incomplète à la révélation d'un sens nouveau. Mme de Staël est le porte-parole d'un nouveau mode de création littéraire exaltant la liberté individuelle, le romantisme, qui appelle à son tour une nouvelle théorie de la traduction et un nouveau genre de critique littéraire”.



duração da encenação no palco deveria corresponder, da forma mais aproximada possível, à duração da trama. A unidade de espaço postulava que a ação deveria se desenrolar em um mesmo local, e a unidade de ação vedava a inserção de tramas secundárias.

Racine erigiu-se como um ícone do século XVII francês, o grande século de Luís XIV. Shakespeare, embora mais antigo, representa um caminho de inspiração para a modernidade, uma outra forma de fazer teatro, mais livre, mais adequada aos anseios do público do século XIX.

No primeiro panfleto intitulado *Racine e Shakespeare*, de 1823, Stendhal observa uma transformação brutal e veloz na sensibilidade francesa desde as últimas décadas do século XVIII, decorrente das fraturas políticas sofridas no período. O público do século XIX, afirma ele, é muito diverso daquele do XVII e, portanto, deve ser apresentado a novos modelos artísticos. Este é o mote para a desconstrução que Stendhal fará das regras do teatro clássico. A pergunta que rege o panfleto é: para se fazerem tragédias que interessem ao público de 1823, deve-se seguir Racine ou Shakespeare? A questão centra-se, portanto, no interesse do público contemporâneo.

No capítulo III do panfleto, “O que é o *romanticismo*” [“*Ce que c’est le romanticisme*”], Stendhal oferece sua célebre definição das duas posições estéticas antagônicas: o “romanticismo” é aquilo que agrada aos homens do tempo presente, enquanto o classicismo é o que agradava aos seus tataravós. Todos os grandes escritores, segundo Stendhal, foram românticos em seu tempo e, se imitados, tornam-se clássicos. Ele chega à provocação de dizer que Racine foi romântico, assim como Shakespeare. O romantismo define-se, portanto, pelo risco da inovação.

Assim como Staël, Stendhal não deixa de reconhecer o talento e o valor estético da obra de Racine, mas condena a persistência de suas imitações. Ele tampouco defende que se imite Shakespeare, mas evoca o dramaturgo inglês como prova empírica de que o público é capaz de compreender uma peça que se passa em diversos lugares e ao longo de muitos meses, e que essa construção tem maior interesse que aquelas adaptadas às três unidades clássicas. Stendhal não crê em uma “verdade” estética que perpassasse toda a história, mas na necessidade de uma arte para cada tempo. Nota-se uma coincidência com o legado crítico de Staël, que negava o caráter absoluto do gosto.

Stendhal percebe na sensibilidade contemporânea um maior entusiasmo pelo desenvolvimento dramático das paixões humanas, difícil de ser expresso no limite das 24 ou 36 horas fixado pelo teatro clássico. Ele não chega a abraçar a causa da hospitalidade, do acolhimento ao estrangeiro, como fizera Staël. O exemplo de Shakespeare atende, antes de tudo, ao seu desejo de libertar-se das restrições impostas pela Academia Francesa.

Em seus panfletos, o romancista tampouco milita pelo papel social do poeta, como fariam mais tarde românticos como Hugo, e como fizera intensamente Staël ao longo de sua vida. Seu combate é bastante concentrado: Stendhal quer liberdade formal para a literatura, afirmando a relatividade do gosto e a necessidade de evolução das artes. Para ele, os poetas devem se apropriar das armas do seu tempo para seguirem combativos (STENDHAL, 1928, p. 105)<sup>10</sup>. Ademais – e nisso Stendhal é romântico como Hugo –, exalta o caráter popular da arte, que deve agradar ao grande público, em oposição à arte das elites que, segundo ele, levam aos bocejos. Para Stendhal, as lágrimas são mais valiosas que a admiração, e o *prazer* está no centro da recepção dramática.

Para apoiar seu ponto de vista, Stendhal lembra que a obra de maior sucesso na França nos últimos dez anos haviam sido os romances de Walter Scott, que ele caracteriza como “tragédia romântica”<sup>11</sup>. O que agrada ao público são as emoções profundas, o prazer dramático, ligados antes ao gozo e às emoções que à razão. As peças de Racine, ao contrário, apraziam pelo apuro do verso e exigiam um nível de atenção antagônico à ilusão dramática: a estética do verso afasta o espectador do efeito de ilusão perfeita. Os três maiores inimigos de Stendhal são, assim, a unidade de tempo, a unidade de lugar e o verso alexandrino.

Em nome da renovação estética necessária ao tempo, Stendhal condena o sentimento de superioridade francês. Assim ele se dirige aos clássicos: “você são déspotas mimados por dois séculos de bajulação”<sup>12</sup> (STENDHAL, 1928, p. 36). Prefere, por isso, dirigir-se aos jovens, ainda não dominados por hábitos cristalizados:

10. “Lettre III, Le romantique au classique”, *Racine et Shakespeare II, ou Réponse au manifeste contre le romantisme* (1825).

11. “Chapitre premier”, *Racine et Shakespeare* (1823).

12. “vous êtes des despotes gâtés par deux siècles de flatterie”.

“Dirijo-me sem temor a esta juventude desgarrada que creu realizar o patriotismo a honra nacional ao vaiar Shakespeare porque ele era inglês”<sup>13</sup> (Ibidem, p. 33). Os jovens são mais abertos às novas ideias por terem menos hábitos cristalizados. Para ser romântico, segundo ele, é preciso ter menos de quarenta anos.

Ao primeiro panfleto, seguiu-se *Racine e Shakespeare II ou Resposta ao manifesto contra o romantismo* [*Racine et Shakespeare II ou Réponse au manifeste contre le romantisme*] (1825), no qual Stendhal evoca o estrangeiro como prova empírica de que a imaginação dos espectadores é capaz de figurar que uma ação que se desenrola no palco durante duas horas pode corresponder a um enredo de diversos meses. Como humor e ironia, num diálogo encenado entre o romântico e o acadêmico, Stendhal combate com acidez o orgulho francês, arraigado como hábito histórico. Sua preocupação profunda não é com o acolhimento do estrangeiro – diferentemente de Staël, que tinha um projeto mais ético e solidário –, mas com a evolução da arte e, sobretudo, com a liberdade que ele reivindica para si mesmo enquanto escritor. O foco do debate que Stendhal simula é a natureza da ilusão teatral.

Nesse panfleto, o acadêmico questiona a possibilidade de que o público francês – muito mais refinado, segundo ele – possa ser comparável aos *bárbaros* alemães ou ingleses. As encenações de Shakespeare apresentam-se como um choque aos costumes franceses, que reagem fechando os olhos e os corações à riqueza de sua obra. Tudo o que os partidários do classicismo conseguem enxergar é o fato de que o dramaturgo inglês não respeita as regras das unidades. Os franceses permanecem, portanto, incapazes de desfrutar de suas peças e de fazer evoluir sua própria arte a partir daí.

As discussões que Stendhal levou à arena durante aqueles anos expõem o quanto, naquele século XIX, a política se sobrepunha à teoria literária. Recordamos que o Império napoleônico, que sucedeu a monarquia absolutista, conservou a preferência por uma estética clássica. Houve, portanto, um período de dois séculos para que as regras do teatro clássico, criadas para servir como medida e “dar o tom” da literatura europeia, se arraigassem como um hábito na sensibilidade francesa.

13. “Je m’adresse sans crainte à cette jeunesse égarée qui a cru faire du patriotisme et de l’honneur national en sifflant Shakspeare, parce qu’il fut Anglais”.

A declaração de Stendhal acerca da condenação de Shakespeare pelo simples fato de ele ser inglês expõe o estado das coisas naquelas primeiras décadas do século XIX: havia uma associação entre classicismo e patriotismo, e a ojeriza ao estrangeiro nas artes tinha uma motivação política. O depoimento atribuído à Academia Francesa, sob a assinatura de Auger, ilustra bem o que afirmamos:

Todo o absurdo dos pigmeus literários, bárbaros protetores do selvagem Shakespeare, poeta ridículo cuja musa vagabunda transporta para todos os tempos e para todos os lugares as ideias, os costumes e a linguagem dos burgueses de Londres, acaba, senhores, de ser exposta com uma eloquência igual, pelo menos, à vossa imparcialidade. Éreis somente os conservadores do gosto, sereis seus vingadores.<sup>14</sup> (STENDHAL, 1928, p. 73)

A estética estrangeira é qualificada de “pigmeia”, “bárbara” e “selvagem”. Estética e política se mesclam de forma profunda, o classicismo apropriando-se de uma suposta identidade nacional fundada sobre o legado de Racine. O embate adquire proporções bélicas, e o romantismo representa não apenas uma ameaça cultural, mas também política, como ilustram estas palavras atribuídas a Auger sobre a França, “uma nação que há pouco se entrega à funesta mania de tudo pôr em discussão, não apenas as leis do Estado, mas também, o que é muito mais grave, a glória de suas Academias”<sup>15</sup> (STENDHAL, 1928, p. 74). A declaração equipara a discussão das leis civis ao questionamento dos cânones estéticos. Ainda no discurso de Auger, o romantismo é chamado de “monstro”, “perigo” e “ameaça”. Arma-se um cenário de medo, no qual os valores estabelecidos se arvoram como salvação da identidade nacional.

14. “Toute l’absurdité des pygmées littéraires, barbares fauteurs du sauvage Shakespeare, poète ridicule dont la muse vagabonde transporte dans tous les temps et dans tous les lieux les idées, les moeurs et le langage des bourgeois de Londres, vient, messieurs, d’être exposée avec une éloquence égale au moins à votre impartialité. Vous étiez seulement les conservateurs du goût, vous allez être ses vengeurs”. O trecho faz parte de uma das respostas do clássico ao romântico que constituem o debate encenado no segundo panfleto.
15. “une nation qui depuis peu se livre à la funeste manie de tout mettre en discussion, non seulement les lois de l’État, mais encore, ce qui est bien plus grave, la gloire de ses Académies”.

Essa retórica aparece ao longo de todo esse segundo panfleto, nas falas atribuídas ao clássico. O estrangeiro – e, por tabela, o romântico, ou seja, todos os que fazem diferente do clássico – são tachados de grosseiros e de mau gosto. Ao mesmo tempo em que evoca questões nacionalistas, o clássico recorre à fé para justificar seu ponto de vista, empregando linguagem bíblica quando se refere às regras clássicas como “sãs doutrinas”. Finalmente, o clássico chega ao ponto de tomar a posição social do autor como um critério de qualidade literária, como quando menciona que certo Vignerou, romântico, é um homem “sem existência e que não tem nem carro”<sup>16</sup> (STENDHAL, 1928, p. 77). O que se nota no debate encenado por Stendhal é uma elite cultural temerosa de perder seu público, resistente à transformação do gosto e, por aí, à transformação social.

É importante esclarecer que Stendhal não foi um militante da tradução (como Émile Deschamps seria) e, muito menos, um apologista da imitação. O que ele faz é discursar contra os velhos hábitos franceses e sua prepotência em relação às outras nações da Europa, que a impedem de renovar sua arte. Nesse sentido, propaga um romantismo aberto a tudo o que possa alimentar e atualizar a arte francesa para que fale ao público de seu tempo. Assim ele define a posição do grande escritor em relação à herança literária:

Os Românticos não aconselham a ninguém imitar diretamente os dramas de Shakespeare. *O que se deve imitar desse grande homem é a maneira de estudar o mundo no meio do qual vivemos, e a arte de dar a nossos contemporâneos precisamente o gênero de tragédia de que necessitam*, mas que não têm a audácia de reclamar, aterrorizado como estão pela reputação do grande Racine. Por acaso, a nova tragédia francesa se pareceria muito com a de Shakespeare.<sup>17</sup> (STENDHAL, 1928, p. 63, grifo nosso)

16. “certain Vignerou, homme sans existence et qui n’a pas même de voiture”.
17. “Les Romantiques ne conseillent à personne d’imiter directement les dramas de Shakspeare. Ce qu’il faut imiter de ce grand homme, c’est la manière d’étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l’art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu’ils n’ont pas l’audace de réclamer, terrifiés qu’ils sont par la réputation du grand Racine. Par hasard, la nouvelle tragédie française ressemblerait beaucoup à celle de Shakspeare”.

Assim, os grandes autores – que, para Stendhal, são sempre românticos na essência – são os que responderam aos anseios de seu tempo, estudando o mundo no qual viveram. O recurso a Shakespeare justifica-se na medida em que Stendhal vê semelhanças entre a França do início do século XIX e a Inglaterra no final do XVI.

É curioso notar que as produções francesas consideradas românticas, ou dissidentes, foram recebidas como uma espécie de língua estrangeira. Para Stendhal, os códigos clássicos haviam se tornado uma linguagem à parte, à qual tudo devia ser acomodado:

se o Sr. Villemain ou o Sr. de Jouy houvessem recebido pelo correio local o manuscrito da *Vie de Rossini*, tê-lo-iam considerado como um “escrito em língua estrangeira” e o teriam *traduzido* em belo estilo acadêmico.<sup>18</sup> (STENDHAL, 1928, p. 89).

Em alguns momentos, Stendhal parece defender o movimento contrário: a atualização da linguagem das peças clássicas, como uma espécie de tradução para o francês contemporâneo. Não se trata de um prolongamento do princípio das Belas Infiéis, mas de uma reivindicação necessária a uma realidade e a um momento específicos, que buscava oferecer o que a França precisava para sua renovação estética: romper os hábitos cristalizados, que estavam em descompasso com as transformações que o país havia sofrido nas últimas décadas.

### **Émile Deschamps: evoluções nos modos de traduzir**

Quando o poeta e tradutor Émile Deschamps (1791-1871) publicou seus *Estudos franceses e estrangeiros* [*Études françaises et étrangères*], em 1828, o Romantismo já havia sido definido muitas vezes, inclusive por Staël e Stendhal. Deschamps retoma o debate em torno do termo, afirmando que não se pode falar em um *romantismo* propriamente dito, mas em uma literatura do século XIX, composta de obras boas e ruins. Os *Estudos franceses e estrangeiros* são uma antologia que traz,

18. “si M. Villemain ou M. de Jouy avaient reçu par la petite poste le manuscrit de la *Vie de Rossini*, ils l’auraient considéré comme un « écrit, en langue étrangère », et l’auraient traduit en beau style académique”.

além de textos franceses contemporâneos, traduções de poemas de Schiller e Goethe. Segundo José Lambert (1982), trata-se de uma obra eminentemente moderna, centrada no debate entre romantismo e classicismo, tão em voga na época.

No prefácio aos *Estudos*, o autor defende que, para se fazerem grandes obras em seu tempo, em vez de replicar as peças trágicas que fizeram a glória da França, é preciso buscar gêneros pouco explorados, entre os quais ele destaca o épico, o lírico e o elegíaco. Naquele momento, Hugo já havia publicado suas odes, Lamartine, suas elegias, Vigny destacava-se pela poesia e Béranger, pela canção não patriótica. Todos esses autores são evocados por Deschamps como exemplo positivo de apropriação de gêneros novos, conforme as exigências do século.

Para Deschamps, o teatro havia atingido seu auge no período clássico, e as imitações subsequentes apontam para sua decadência. Assim como Staël e Stendhal, Deschamps vê o talento nos autores que se voltam para o novo, para o desconhecido, como Chateaubriand, que buscou sua inspiração fora da herança francesa. Deschamps enfatiza a importância do recurso às literaturas estrangeiras, superiores quanto à pesquisa filosófica e histórica, para a renovação da literatura francesa, realizando uma crítica comparativa e situando a literatura francesa no seio da Europa moderna.

Uma novidade em relação a Stendhal, que desqualificava completamente os defensores do classicismo, é que, para fundamentar sua opinião, Deschamps concorda parcialmente com eles: ele reconhece que as tragédias do século XVII são melhores que as do século XIX, mas apenas se consideradas as obras que imitam as do período clássico. Em vez de comparar o novo com o antigo, ele propõe que se ponham lado a lado as obras contemporâneas: aquelas produzidas sob a égide de velha escola e aquelas que se afastam dela. Assim, reconhece que há obras literárias medíocres, que rompem as unidades apenas para ocultar procedimentos convencionais, mas que, entre a corrente clássica a proporção de más produções é ainda maior: “Antes de tudo e em tudo, é preciso ser de seu tempo”<sup>19</sup> (DESCHAMPS, 1828, p. XVI).

Deschamps recupera a reivindicação de Staël por uma crítica literária apoiada no sentimento e na imaginação, e não na conformação

19. “Avant tout et en tout il faut être de son temps”.

a um código de regras. A qualidade de julgamento é rara não apenas entre os leitores, mas também entre os autores franceses. Deschamps identifica uma imaturidade na crítica dos salões, incapaz, por exemplo, de avaliar a poesia. Assim como Stendhal, refere-se aos hábitos, mas aqui o foco não recai sobre a arrogância diante do estrangeiro, mas sobre a valorização do intelecto em detrimento das emoções: “não há país onde se fale mais e onde se goze menos”<sup>20</sup> (DESCHAMPS, 1828, p. XX). Eis um ponto de convergência entre os três autores aqui evocados: a importância atribuída ao gozo da obra e a rejeição de uma literatura feita para agradar às elites.

Deschamps segue exaltando a poesia como um gênero superior à prosa, afirmando que bons poetas são bons prosadores, mas que o contrário não se verifica. Grande parte de seu prefácio é de tom persuasivo, usando a eloquência para invocar à união poetas, filósofos e historiadores em prol da renovação literária da França.

Em seguida, passa a examinar o teatro. Deschamps avalia a tragédia francesa de seu tempo como uma série de repetições dos modelos antigos, “exagerando o que havia de defeituoso em nossas obras-primas, sem lhes reproduzir as belezas”<sup>21</sup> (DESCHAMPS, 1828, p. XXXIII). Ele deseja que o teatro francês passe pela mesma renovação que, à sua época, já se via na historiografia, na filosofia e na poesia: “Só o teatro francês permanece ainda imóvel no meio do movimento geral, é a última fortaleza do escolástico. Não poderá resistir por muito tempo, deverá capitular de fome”<sup>22</sup> (Ibidem, p. XXXIV).

Segundo Deschamps, mais que uma nova teoria do teatro, são necessários novos exemplos. A revolução dramática começaria pela representação das obras-primas de Shakespeare, traduzidas com “audácia e fidelidade”. A fidelidade reivindicada por Deschamps não coincide com a noção moderna de correspondência com o original, mas restringe-se a recuperar o verso e a não fazer acréscimos. A novidade não está no fato de se representar Shakespeare na França,

20. “il n’y a pas de pays où l’on en parle plus et où l’on en jouisse moins”.

21. “exagérant ce qu’il y avait de défectueux dans nos chefs-d’œuvre sans en reproduire les beautés”.

22. “Seul, le Théâtre-Français, reste encore immobile au milieu du mouvement général, c’est la dernière forteresse du scholastique. Elle ne pourra pas tenir longtemps, il faudra bien qu’elle capitule par famine”.



mas em encená-lo e traduzi-lo de novas maneiras. Seu desejo é dar do poeta a visão mais verdadeira possível. Esse princípio parte do reconhecimento da grandeza do autor estrangeiro e, mais que isso, da necessidade que o sistema francês tem desse autor. Tal princípio, romântico e moderno, transformará progressivamente as formas de traduzir.

Se, para Deschamps, não há nada que valha a pena na dramaturgia francesa contemporânea, na falta de grandes autores trágicos, os tradutores devem ter a primazia, pois podem trazer para a França o que ela ainda não tem. Deschamps demanda uma inovação no estilo, que supere a repetição das formas clássicas, previsíveis e sem imaginação, apenas as vestindo com outros títulos ou temas.

Deschamps menciona outras traduções de peças estrangeiras à época, como *Guilherme Tell*, de Schiller, traduzida por Pichat. Lembra também que *Le Cid*, de Corneille, grande sucesso do século clássico, foi inspirada em um texto estrangeiro. Assim como Staël e Stendhal, Deschamps está ciente da oposição nacionalista, e, portanto, defende-se de antemão contra o que chama de “patriotaria” literária: não se trata de destronar os grandes poetas franceses em favor de um usurpador. Shakespeare fará mal apenas aos continuadores de Voltaire (DESCHAMPS, 1828, p. XLI).

Deschamps questiona a insistência do chauvinismo no teatro, enquanto em outras artes – na pintura, na música – admiram-se italianos e alemães. Da mesma forma, recorda que os antigos, que deram origem ao teatro clássico francês, tampouco eram franceses. Para ele, Shakespeare traz ainda uma vantagem em relação aos antigos, uma vez que sua dramaturgia não precisa sofrer as mesmas adaptações, pois responde às paixões modernas em uma linguagem reconhecível.

Passa então a desqualificar as imitações de Shakespeare por Ducis como “trapos mutilados de um gigante”, ao mesmo tempo em que condena a tradução em prosa de Le Tourneur<sup>23</sup>, realizadas no último quartil do século XVIII. Existe, portanto, uma preocupação importante com o original, e uma discussão já forte e consolidada

23. Mais tarde, no prefácio às suas traduções de *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, Deschamps reconhecerá a importância da tradução de Le Tourneur, por ter sido o primeiro a verter Shakespeare para o francês em sua integralidade (SHAKESPEARE, 1849).

contra as Belas Infiéis e contra a prática das imitações: “nada é pior que um retrato que não é semelhante”<sup>24</sup> (DESCHAMPS, 1828, XLIII).

Quando fala em mostrar ao público francês o “grande Shakespeare, tal como é”, não se trata, evidentemente, de uma tradução *fiel* no sentido contemporâneo. Deschamps tolera a supressão de “todas as palhaçadas obscenas ou todos os frios horrores que encantavam os ingleses do tempo de Elisabeth”<sup>25</sup> (DESCHAMPS, 1828, XLIV), completando uma “depuração”, que, segundo Deschamps, fora começada pelo próprio Shakespeare e continuada na Inglaterra nas sucessivas representações das peças. Por outro lado, se as supressões são aceitáveis, os acréscimos não o são: “mas a tradução não será menos literal, no sentido de que, se ela não dá todo Shakespeare, ao menos não conterà nada que não seja de Shakespeare”<sup>26</sup> (DESCHAMPS, 1828, XLV). Em Deschamps aparece ainda um desejo de transparência do tradutor, que permite que o original seja visto com um mínimo de interferências.

A contribuição de Deschamps para a tradução não se resume a suas formulações teóricas, mas avança para sua prática. Ele mesmo realizou, sozinho ou em parceria com Vigny, traduções em versos de tragédias selecionadas, que ele chama de “tragédias típicas” de Shakespeare. *Otelo*, traduzido por Vigny, foi um grande evento teatral em 1829. Deschamps queria possibilitar a encenação de “um gênero e um sistema de peças inteiramente novos sobre nossa cena”<sup>27</sup> (DESCHAMPS, 1828, XLV), que motivasse a ida do público ao teatro e que servisse como parâmetro de comparação para julgar a real inovação de obras que se apresentavam como românticas, mas que continham apenas as formas exteriores dos dramas de Shakespeare.

Deschamps, assim como Staël, tem afinidade com as doutrinas liberais da livre concorrência. Para ele, em face da resistência da Comédia Francesa, só um teatro não oficial poderia treinar seus atores com base em estudos sobre a encenação inglesa, a fim

24. “rien de pire en effet qu'un portrait qui n'est pas ressemblant”.

25. “toutes les bouffonneries obscènes ou toutes les froides horreurs qui charmaient les Anglais du temps d'Elisabeth”.

26. “mais la traduction n'en sera pas moins littérale, en ce sens, que si elle ne donne pas tout Shakespeare, du moins elle ne contiendra rien qui ne soit de Shakespeare”.

27. “un genre et d'un système de pièces entièrement neufs sur notre scène”.

de provocar as emoções trágicas que as imitações clássicas já não eram capazes de causar. Deschamps deseja submeter o teatro francês à prova de Shakespeare, e conclui, em tom messiânico, que um grande gênio virá para combinar a herança do século XVII francês e a dramaturgia de Shakespeare e lhes dar uma nova forma.

José Lambert (1982) observa que a tradução funcionou como pedra angular do teatro francês, ocupando ali um lugar central durante a primeira metade do século XIX. Entre 1820 e 1830 em particular, as traduções de peças de Shakespeare, Goethe, Schiller se tornaram um espaço para a experimentação, trazendo algo de diferente, de novo para o repertório francês. Como com muitos de seus contemporâneos, defensores ou oponentes do romantismo, a atitude de Deschamps em relação à literatura estrangeira foi amplamente determinada por sua atitude em relação às tradições literárias do classicismo (LAMBERT, 1982, p. 54). Como Staël e Stendhal, ele quis rejuvenescer a literatura, em especial o teatro, por meio da tradução de obras-primas estrangeiras. Suas formulações teóricas se tornaram um manifesto em favor da abertura literária, como se vê no Prefácio e, mais tarde, nas notas à sua tradução de *Macbeth*, quando a querela entre romantismo e classicismo já havia arrefecido.

Para Lambert, Deschamps se percebe como um produto da história e de seu tempo. O crítico belga observa como Deschamps modificou sua forma de traduzir entre 1826 e 1848, apontando transformações nas relações entre tradução, palco, leitores e públicos do romantismo. Seu *Macbeth* de 1847 foi pensado não para a encenação, mas para a leitura dramática, permitindo maior liberdade em relação às convenções do teatro. Analisando a tradução, contudo, Lambert identifica maneiras contraditórias de lidar com o texto fonte, de maneira ora livre, ora fiel, tentando apenas resolver as restrições do palco “de maneira mais shakespeariana”:

Do começo ao fim, e em todos os níveis (orientações para o palco, distribuição de papéis, diálogo, verso, figuras de discurso), sua tradução fica a meio caminho entre as adaptações de Ducis e a famosa tradução que François-Victor Hugo publicou depois de 1860. O último foi mais radical em seus esforços que Deschamps, mas os dois tradutores “revolucionários” sabem muito bem que estão sujeitos aos mesmos princípios de restrições: o que é possível em 1830, 1848, 1860 era impensável antes de 1800, e foi o

filho de Hugo, e não o membro do Cenáculo, que se beneficiou da revolução literária e teatral da década que termina em 1830.<sup>28</sup> (LAMBERT, 1982, p. 59)

Ainda que, como se vê, o princípio de tradução literal de Deschamps esteja distante das acepções contemporâneas de fidelidade, e a ruptura seja lenta e gradual, a revolução literária provocada pelo romantismo terá um impacto de longo prazo sobre a teoria e a prática tradutórias na França, na direção de um Shakespeare mais reconhecível enquanto autor inglês.

### Considerações finais

A leitura dos textos de Staël, Stendhal e Deschamps oferece uma visão privilegiada acerca dos debates estéticos em torno da questão romântica que se desenrolaram durante as três primeiras décadas do século XIX, sobretudo no que diz respeito ao teatro. Gênero consagrado e codificado havia pelo menos dois séculos, a tragédia representava o espaço mais resistente à inovação que os românticos intencionavam promover. Apesar das importantes diferenças entre os três autores com os quais trabalhamos, em todos eles o recurso a modelos estrangeiros aparece como motor de renovação. Ao mesmo tempo, a noção romântica do gênio, que deveria estar acima das regras impostas institucionalmente, lança as bases para uma crítica centrada na obra literária e na empatia do leitor com ela, ou seja: há uma preocupação em comunicar-se com um público mais amplo que o dos acadêmicos.

Em Staël, o estrangeiro é recebido com hospitalidade, num ideal de abertura cultural que é também política. Em Stendhal, o modelo

28. “From beginning to end and on all levels (stage directions, role distribution, dialogue, verse, figures of speech) this translation stands half-way between the adaptations of Ducis and the famous translation François-Victor Hugo published after 1860. The latter has been more radical in his endeavors than Deschamps, but the two ‘revolutionary’ translators know full well that they are subject to the same principles and the same constraints: what is possible in 1830, 1848, 1860 was unthinkable before 1800, and it is Hugo’s son, rather than the member of the Cénacle who was benefited from the literary and theatrical revolution of the decade ending in 1830”.

estrangeiro, simbolizado pela figura de Shakespeare, constitui prova viva de que o público é capaz de imaginação para entregar-se à ilusão teatral, mesmo que a ação se desenrole ao longo de vários meses e em diversos lugares. Deschamps, finalmente, oferece formulações teóricas que anunciam o desejo de mostrar o autor estrangeiro por meio de uma tradução fiel, embora, na prática, suas próprias traduções de Shakespeare ainda se afastassem apenas timidamente das convenções do teatro francês.

Hoje, o século XIX francês é conhecido como o século do romantismo, pois foram as obras e os autores românticos que sobreviveram à prova do tempo e seguem relevantes nos dias atuais. No entanto, o classicismo permaneceu combativo durante toda a primeira metade do século, dominando os programas teatrais e a Academia Francesa.

Uma questão pertinente para a França, a Europa e o mundo globalizado atuais é saber até que ponto se pode falar em uma vitória do acolhimento ao estrangeiro que tanto perpassou o movimento romântico. O romantismo venceu, tornando a inovação e o diálogo entre línguas e culturas mandatário, ou permanece um ranço conservador favorável ao isolamento das nações? Quais as possibilidades de recepção literária do outro em um mundo de deslocamentos? O pensamento hospitaleiro de Staël segue incomodando, e seriam os “românticos” de hoje sentidos como ameaça real?

O debate romântico deixa como legado o questionamento constante das formas fossilizadas, o desejo de atualidade e a abertura para a diferença.

## Referências

- BEREAUD, Jacques G. A. La traduction en France à l'époque romantique. *Comparative Literature Studies*, vol. 8, no. 3, 1971, p. 224–244. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/40467960](http://www.jstor.org/stable/40467960)>. Acesso em: 21 set. 2020.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 23-38.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 1. 6ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.
- CHATEAUBRIAND, François-René. *Essai sur la littérature anglaise suivi de la traduction du Paradis Perdu de Milton*. Oeuvres complètes de Chateaubriand, v. X. Paris: E. et V. Penaud, 1849.
- DESCHAMPS, Émile. Préface. In: DESCHAMPS, Émile. *Études françaises et étrangères*. Deuxième édition, corrigée et augmentée de plusieurs pièces nouvelles. Paris: Urbain Canel, 1828, p. v-LXI.
- LAMBERT, José. How Emile Deschamps translated Shakespeare's 'Macbeth', or theatre system and translational system in French literature (1800-1850). *Dispositio*, vol. 7, no. 19/21, 1982, p. 53-61.
- MARMIER, M. X. *Notice*. In: STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. Nouvelle Ed. avec un préface par M. X. Marmier. Paris: G. Charpentier et Cie ed., 1890. p. 5-15.
- MISSIO, Edmir. *De l'Allemagne de Mme de Staël: apresentação e tradução de textos escolhidos*. Campinas, 1997. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- OSEKI-DÉPRÈ, Inês. *Teorias e práticas da tradução literária*. Trad. Lia A. M. de Lima. Brasília: UnB, 2020.
- ROCHEMONDET, Madame G. M. de. *Études de la traduction de l'anglais, ou Nouveau guide du traducteur d'anglais en français*. Paris: Baudry, 1837.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth (de Shakespeare)*. En cinq actes, en vers, par M. Émile Deschamps. Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre national de l'Odéon, le 23 octobre 1848. Bruxelles: J.-A. Lelong, Imprim.-Lib.-Éditeur, 1849.
- STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. Nouvelle Ed. avec un préface par M. X. Marmier. Paris: G. Charpentier et Cie ed., 1890
- STAËL, Madame de. Do espírito das traduções/de l'esprit des traductions. Trad. Marie-Hélène Torres. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004. p. 139-151.
- STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. Paris: Le divan, 1928.
- WILHELM, J. E. La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël. *Meta*, 49 (3), p. 692-705, 2004.

## As traduções de *Páu-Brasil*, de Giuseppe Ungaretti

Amanda Bruno de Mello (Pós-Lit/UFMG)<sup>1</sup>

Em 1936, o poeta italiano Giuseppe Ungaretti, assim como muitos escritores de importância no cenário internacional, passou pelo Brasil enquanto se dirigia ao Congresso do Pen Club que, naquele ano, foi realizado na Argentina. Após palestrar na recém-fundada USP, foi convidado pelo então diretor, Antônio de Almeida Prado, para substituir o professor Francesco Piccolo, que precisava retornar à Itália. Ungaretti aceitou a oferta e, no ano seguinte, se mudou para São Paulo com a esposa e seus dois filhos.

O cargo de professor de literatura italiana permitiu que ele obtivesse, finalmente, a estabilidade financeira que não havia acompanhado o seu amplo reconhecimento como poeta, além de fazer com que ele pudesse investigar de forma mais sistemática a literatura italiana e conviver com intelectuais, escritores e artistas que frequentavam o ambiente da Universidade de São Paulo. Embora ele tenha escrito poucas poesias no Brasil, parece que o período que Ungaretti transcorreu aqui foi de fundamental importância para a sua atividade poética e intelectual dos anos seguintes, principalmente no que diz respeito ao entendimento do Barroco e sua importância para a sua expressão poética (FABRIS, 1998).

A perda do filho Antonietto, vítima de uma apendicite mal-diagnosticada em 1939, marcou profundamente o poeta, mas ele só retornou à Itália em 1942, quando o Brasil cortou relações com os países do Eixo. Um sentimento de carinho e de pertencimento – que o poeta também nutria pelo Egito e pela França, além da Itália – parece ter perdurado mesmo com o sofrimento pelo qual passou aqui.

Em 1936 parti para o Brasil e nele permaneci até 1942. Seis anos não são um longo período de tempo. Mas que anos foram esses para mim, de quantas novidades, e de quantas vicissitudes, acon-

1. Graduada em Letras (UFMG), mestre e doutoranda em Letras: Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Pós-Lit/UFMG, bolsista da CAPES. Contato: amanda.bruno.mello@gmail.com.

tecimentos felizes e acontecimentos terríveis. Nele conheci, de um modo novíssimo, a relação entre memória e inocência, que minha poesia sempre teve em mira conciliar. Nele conheci a maior dor que possa dilacerar um homem em seus afetos familiares e a compaixão do próximo a que, naquela circunstância, recorri para consolar-me com desvelos inigualáveis de delicadeza. O Brasil é a minha pátria humana. (UNGARETTI, 1996, p. 265)

Enquanto ainda morava no Brasil, se aproximou de alguns alunos e dos fundadores da revista “Clima”, entre os quais estavam Ruy Coelho, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes, que o apresentou a Oswald de Andrade (MASSI, 1996). Em suas visitas ao país – em 1954, 1966 e 1967 –, é certo que o poeta teve contato com Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira, Flávio de Carvalho, Lygia Fagundes Telles, Alfredo Volpi, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, entre outros (MASSI, 1996). Além disso, encontrava-se com frequência com Vinícius de Moraes e Murilo Mendes na Itália.

Tendo em vista o carinho de Ungaretti pelo Brasil e sua amizade com intelectuais e escritores brasileiros, não é surpreendente que ele tenha atuado como divulgador da literatura brasileira na Itália. Publicou traduções de alguns poetas brasileiros em 1946, nos números III e IV de *Poesia*, e em 1954, em *L'approdo letterario*; em 1952, organizou um programa radiofônico, *Brasile Favoloso*, para a RAI; escreveu o prefácio para as edições italianas de *Siciliana* (1959), de Murilo Mendes, e de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1970), de Oswald de Andrade; publicou *Poesie* (1969), libreto com cinco poesias de Vinícius de Moraes que traduziu para o italiano; traduziu as canções e as poesias que declamou no disco *La vita, amico, è l'arte dell'incontro* (1967), de Vinícius e Sergio Endrigo (FABRIS, 1998). É bastante provável, ainda, que tenha feito outras traduções de poesias e trechos de prosa da literatura brasileira que permanecem inéditos ou que são desconhecidos para parte da crítica brasileira. Sabe-se, por exemplo, que traduziu um texto de Clarice Lispector, mencionado em uma carta enviada a ela em 1945 (UNGARETTI, 1996).

De todas as traduções, no entanto, a mais interessante parece ser a coletânea “Páu-Brasil”, publicada no volume XI de *Vita d'un uomo*, no livro *Il deserto e dopo* (1961), que reúne relatos de viagens e ensaios nas obras completas do autor. Embora grande parte das traduções reunidas em “Páu-Brasil” sejam aquelas publicadas nos números III



e IV de *Poesia*, aqui, por estarem juntas e terem passado por uma nova seleção, ganham o status de uma antologia que pretende representar todo um país e que talvez possa substituir o livro que Ungaretti estava organizando sobre o Brasil, interrompido pela súbita volta do poeta à Itália. O objetivo deste trabalho é, justamente, oferecer um panorama da imagem do país e, principalmente, da literatura brasileira que transparecem nas traduções de Ungaretti, seja na seleção e organização de textos, seja nas escolhas tradutórias e nos comentários de nota de rodapé.

A coletânea “Páu-Brasil” é composta por sete partes, uma para cada poeta – ou tradição – traduzida. Na ordem em que aparecem no livro, são: Oswald de Andrade, Lendas indígenas da Gênese (mitos tupi, carajá e bororo), Canto popular sertanejo, José de Anchieta, Tomás Antônio Gonzaga, Antônio Gonçalves Dias e Mário de Andrade. A seleção é pequena, e de fato pode-se imaginar que o livro que o poeta pretendia escrever sobre o Brasil seria bem maior. No entanto, algumas coisas dignas de atenção saltam aos olhos já a partir da análise do índice. Em primeiro lugar, o arco temporal abarcado pela seleção: se pensarmos na data em que as poesias foram registradas, vai da metade do século XVI – ou seja, do período inicial de colonização – até Mário e Oswald de Andrade, ou seja, o período contemporâneo a Ungaretti. No entanto, se pensarmos nas origens distantes da tradição oral tanto das lendas indígenas quanto do canto sertanejo, o arco temporal se mostra bem maior e muito mais impreciso, mas sem dúvida anterior à colonização. Esse assunto será retomado à frente.

Trata-se, pois, de um brevíssimo panorama histórico da literatura brasileira, organizado segundo uma ordem quase cronológica, e que tem, de fato, a intenção de mostrar uma imagem do Brasil como um todo – sua história, sua geografia, sua fauna, seus povos – e não apenas a poesia de maior valor intrinsecamente literário, embora ela também esteja, claro, presente. Indício disso são as longas notas de rodapé elaboradas pelo tradutor, que versam sobre os mais diversos temas: para cada autor ou tradição há uma nota de apresentação, mas há outras que explicam o significado de um ou outro termo, principalmente quando designa um animal, uma planta ou uma região, outras que precisam fatos históricos, outras ainda que discutem o valor literário de determinados trechos e sua relação com a tradição europeia.

Outra questão relevante parece ser a organização quase cronológica dos textos. A opção pela cronologia não é nem um pouco surpreendente, especialmente levando em consideração o interesse também historiográfico das traduções. No entanto, o respeito à ordem temporal colocaria Oswald de Andrade no final da coletânea, logo antes ou logo depois de Mário de Andrade, a depender do critério usado. O fato de os dois modernistas abrirem e fecharem a seleção coloca ambos em posição de destaque, além de indicar, talvez, sob qual ótica Ungaretti observa toda a literatura brasileira: pelo olhar modernista, de Oswald e Mário de Andrade, com maior destaque para o primeiro.

De fato, são as poesias de Oswald que Ungaretti escolhe para abrir a coletânea, e o próprio título escolhido para todo esse panorama do Brasil é claramente inspirado na obra do brasileiro – em seu primeiro livro de poemas, *Pau Brasil* (1925), no qual estão, aliás, quase todos seus poemas que foram traduzidos; mas também no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado no ano anterior, que não pode ser deixado de lado. Afinal, como se verá a seguir, o poeta italiano tem grande admiração pela poesia do modernista, mas também pela sua ampla atividade de intelectual e pela própria figura de Oswald, com a qual se identifica.

Em vídeo que mostra uma entrevista feita por Paulo Emílio Sales Gomes em uma das últimas visitas de Ungaretti ao Brasil, em 1966, o italiano fala sobre Oswald de Andrade:

Começaremos falando de Oswald de Andrade. Eu conheci Oswald de Andrade como um homem que vinha da Itália e que tinha apostado todas as suas fichas em um renascimento da literatura italiana, eu não podia não ser atraído por Oswald de Andrade, que apostava todas as suas fichas – mas em um modo muito mais ousado que o meu – em um renascimento da literatura brasileira. E nós nos encontrávamos quase todos os domingos, havia muitos amigos que iam visitá-lo, e havia muitas coisas bonitas na casa de Oswald de Andrade – e não sei se havia um Picasso, não me lembro bem, mas provavelmente havia um Léger. Um pródigo, e um pródigo para as coisas bonitas [...] Era um pródigo ao dar à arte e à poesia um significado intenso e um significado que pudesse dar à poesia deste país um valor que quase a colocasse na vanguarda da poesia do mundo. Era um homem extraordinário, um homem generoso – generoso em todos os sentidos, no amor [...] – nunca conheci um homem generoso daquele modo. [...] E agora [...] lerei

para vocês uma tradução que fiz de *Pau Brasil*, *Pau Brasil* é uma coisa de Oswald feita com trechos retomados de cronistas, com dentro um espírito seu que é muito curioso. (s. d., on-line)<sup>2</sup>

Ungaretti fala de Oswald de Andrade com uma admiração visível não apenas em seu discurso, como também no modo como o articula, de forma extremamente viva e lúcida mesmo aos 78 anos de idade. Ele vê em Oswald um par: ambos foram poetas que, no início do século XX, ousaram inovar e criaram as bases de um renascimento na poesia do próprio país. Mas eles tinham mais do que isso em comum, a personalidade dos dois era parecida: amavam as artes plásticas e visuais e pareciam reunir amigos e admiradores à própria volta com frequência, a quem tratavam com generosidade e a quem davam a oportunidade de ver discursos exaltados sobre os mais diversos assuntos. É interessante notar como a admiração com que Ungaretti fala de Oswald é parecida com a admiração com a qual outros interlocutores brasileiros – também ilustres – falam do italiano. De fato, no início do vídeo é retomado um trecho de Paulo Emílio Sales Gomes sobre Ungaretti, que mostra seu encanto por ele: “É à universidade que devemos um dos mais belos acontecimentos de nossas vidas: o de termos vivido aquecidos e iluminados pela presença em nossa cidade de Giuseppe Ungaretti” (s. d., on-line). Antonio Candido também lembra com carinho da presença do

2. Tradução nossa. No original: “Cominceremo col parlare di Oswald de Andrade. Ho conosciuto Oswald de Andrade come un uomo che veniva dall’Italia e che aveva giocato tutte le sue carte verso un rinnovamento della letteratura italiana, non potevo non essere attratto da Oswald de Andrade, che giocava tutte le sue carte - ma in un modo molto più ardito del mio - per un rinnovamento della letteratura brasiliana. E ci incontravamo quasi tutte le domeniche, [...] c’erano tanti amici che andavano a trovarlo, e c’erano tante belle cose da Oswald de Andrade, e non so se c’era un Picasso, non mi ricordo bene, ma ci doveva essere un Leger. Un prodigo, e un prodigo per le cose belle [...] Era un prodigo nel dare all’arte e alla poesia un significato intenso e un significato che potesse dare alla poesia di questo Paese un valore che la mettesse quasi alla vanguardia della poesia del mondo. Era un uomo straordinario, un uomo generoso - generoso in tutti sensi, nell’amore [...] - non ho mai conosciuto un uomo generoso a quel modo. Generoso, un uomo generoso, molto generoso. E ora [...] vi leggerò così una traduzione che ho fatto di *Pau Brasil*, *Pau Brasil* è una cosa di Oswald fatta con dei brani ripresi da cronisti e poi con uno spirito suo dentro che è molto curioso.” (s. d., on-line)

poeta no Brasil, sobre a qual falou em entrevista a Lucia Wataghin (1994). Candido afirma que ele estava frequentemente cercado por amigos e alunos e que todos ouviam com atenção seus comentários eruditos e ardentes sobre diversos assuntos, principalmente poética, filosofia e arte. Em uma crônica de 1966, republicada em 2010 no Estadão, afirma:

Há mesmo uma espécie de maçonaria entre os que dele se aproximaram, feita de alusões, experiências comuns, evocação de fatos pitorescos e comoventes, cuja narração nos chega às vezes modificada pelo logo percurso que cumpriram; é como um ciclo de Ungaretti, na mitologia artística e intelectual da cidade. (CANDIDO, 2010, on-line.)

Ungaretti parecia ver Oswald como um mito, mas por sua vez era percebido como um mito pelos seus interlocutores, e a aura que cercava os dois homens tinha uma natureza parecida. Não é de surpreender, então, que o poeta italiano tenha escolhido a perspectiva do brasileiro para abrir a sua pequena antologia de traduções.

Além disso, o italiano parece traduzir poesias que pudessem dar uma ideia aos italianos do que é o Brasil e a literatura brasileira. Nesse sentido, para um admirador do modernismo brasileiro e de seu espírito subversivo, nada melhor do que começar a seleção pela “História do Brasil”, parte do *Pau Brasil* em que Oswald retoma trechos de documentos históricos, atualizando-os conforme seu humor ácido e irônico. Ungaretti traduz quase integralmente a “História do Brasil”, deixando de lado “primeiro chá” na parte relativa a Pero Vaz de Caminha, “cá e lá” do cronista capuchinho Claude d’Abbeville e os cronistas J.M.P.S. (“vício na fala”) e Príncipe Dom Pedro (“carta ao patriarca”).

O príncipe Dom Pedro é o último cronista retomado por Oswald, mas Ungaretti acrescenta outro: o próprio Oswald. Parece ser uma forma de homenagear o brasileiro como intérprete da história do Brasil e de acrescentar poesias de suas obras posteriores a *Pau Brasil*: “História Pátria” e “Brasil”, do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), e “Relógio”, do *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1942). A relação das primeiras duas com a “História do Brasil” é clara, mas “Relógio”, que fala do acontecimento de coisas e do passar do tempo de forma geral, mas não retoma nenhum fato histórico, se apresenta de forma um pouco diferente.

A sua inclusão parece valorizar também outro lado, mais sonoro, da poesia de Oswald, que Ungaretti sem dúvida também admirava. Um sinal disso é a tradução do título para o italiano, que poderia perfeitamente ser literal. Ele preferiu, no entanto, “Commiato”, que significa “despedida” e, além de adequado ao último poema dessa parte, é também uma forma sutil de ligar Oswald à tradição poética que começa com Petrarca e passa por Leopardi, à qual o próprio Ungaretti julgava pertencer. De fato, “Relógio” é uma poesia musical e está em um livro que evoca, desde o título, a musicalidade. De um ponto de vista moderno e livre, ligá-la à canção parece plausível, e é justamente essa a forma das poesias mais famosas tanto de Petrarca quanto de Leopardi. A canção de Petrarca, em particular, segue uma forma bastante rígida, e sua última parte é exatamente o “commiato”, uma estrofe breve de despedida em que o escritor se refere à própria composição ou ao leitor.

Traduzindo “Relógio” por “Commiato” e colocando-o no fim da parte dedicada à poesia de Oswald de Andrade, talvez Ungaretti aproxime Oswald de seus outros precursores. Além disso, talvez ele também dê um caráter unificado a todas as poesias anteriores e faça com o que o conteúdo dessa despedida se refira a todas elas: a ideia de que toda a história contada nas páginas anteriores não foi em vão parece se distanciar um pouco da crítica humorística de Oswald (mais próxima do conceito de história, de fato) e se aproximar de uma concepção mais metafísica, típica de Ungaretti (mais próxima do conceito de origem).

De toda forma, no restante das traduções – tanto pela escolha dos textos como pelas notas de rodapé – é possível ver como Ungaretti continua percorrendo um caminho estabelecido a partir da leitura de Oswald, mas que converge também para os interesses e princípios poéticos do italiano. Andrade reconhece as várias etnias que compõem a história brasileira e valoriza, além do pensamento indígena, as tradições orais e as variantes populares do português, enquanto Ungaretti percorre um caminho parecido, colocando mitos indígenas e um canto popular sertanejo em sua pequena antologia. É possível imaginar que, além do contato com Oswald, a convivência com antropólogos e etnógrafos – dentre os quais havia, certamente, Gilberto Freyre e o próprio Mário de Andrade – tenha colaborado com o tipo de pesquisa que o italiano realizou para escolher e comentar os textos populares traduzidos.

Como aponta Wataghin (2018), Ungaretti é, aliás, pioneiro em reconhecer a produção textual indígena como patrimônio estético, fato que pode ter sido inspirado pela consulta à *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald de Carvalho. Ainda segundo a pesquisadora, os povos indígenas haviam, até então, atraído o interesse majoritariamente de etnógrafos, e pouca atenção havia sido dada à qualidade literária de seus textos. Sousândrade havia utilizado um número significativo de palavras indígenas em “Tatuturera” e havia textos indígenas retrabalhados em obras de Oswald e Mário de Andrade, mas o apreço estético do patrimônio oral indígena era raro.

Há, no entanto, um interesse muito ungarettiano nessas escolhas: um de seus interesses principais – seja filosoficamente, seja poeticamente – é o contraste violento entre razão (ou humanidade) e natureza, entre inocência e memória. Essa é, para o italiano, a síntese da lógica de opostos do Barroco, que é uma de suas grandes inspirações poéticas e expressivas (UNGARETTI, 1996). Nesses textos, Ungaretti vê o combate entre a natureza imponente e o homem civilizado ou o homem inocente, e talvez por isso valorize tanto a potência literária das poesias de tradição oral quanto daquelas de tradição escrita, de forma ainda surpreendente para um europeu da sua época. É importante, nesse ponto, lembrar que o poeta nasceu no Egito e lá viveu até os 24 anos de idade, o que talvez tenha contribuído com sua sensibilidade apurada para tradições poéticas não europeias e com seu interesse pela síntese que via no Brasil entre as tradições indígenas, europeias e africanas (UNGARETTI, 1996). Além disso, como aponta Natale (2005), a poesia ungarettiana é uma poesia migrante, cujos pontos de referência são instáveis, e busca uma pátria platônica, perdida. Talvez seja justamente nessa busca pela origem perdida, que não corresponde, no entanto, a nenhuma civilização real, que se abra o espaço para a alteridade.

As notas de rodapé feitas às lendas indígenas mostram como o interesse do italiano em relação a esses textos não é puramente histórico ou etnográfico, mas, em primeiro lugar, poético. Ele elogia as três lendas, de forma mais pungente a lenda Bororo “A criação da água”. Em nota de rodapé, afirma: “[...] eu deveria dizer que raramente senti tanta emoção como na leitura da história nela contida, do sentimento desesperado de um menino. Só nas *Canções de inocência e de experiência* de Blake encontrei tons tão humanos”

(UNGARETTI, 1961, p. 401).<sup>3</sup> A comparação da lenda com cânones da literatura ocidental continua com a evocação da fantasia e da comicidade de Rabelais e do humor de Dante, e a conclusão é de que “[...] a poesia, quando existe, é poesia, e não pode se distinguir senão pelos modos, pelo estilo, em poesia popular e poesia culta” (p. 402).<sup>4</sup>

A admiração pela tradição popular continua nas notas referentes à canção popular sertaneja, nas quais o poeta afirma que as canções populares brasileiras “[...] representam hoje um dos patrimônios mais surpreendentes da composição extemporânea” (p. 407).<sup>5</sup> O italiano ressalta que são formadas pela síntese das três tradições já citadas e enfatiza a importância das formas fixas da poesia neolatina para a canção improvisada. Ao tocar nesse tema, aproveita para homenagear Mário de Andrade – o que confirma que talvez o seu trabalho como pesquisador tenha influenciado pelo menos o *modus operandi* de Ungaretti, se não suas escolhas. Ele diz: “[...] meu falecido amigo Mário de Andrade, que permanecerá não apenas como o maior dos poetas brasileiros contemporâneos, mas também como um dos ensaístas mais inspirados, mais documentados, mais sagazes e mais brilhantes deste século” (p. 409).<sup>6</sup>

No que diz respeito à tradição escrita, nas notas relacionadas às poesias de Anchieta, Gonzaga e Gonçalves Dias, Ungaretti tece longos comentários relacionando as poesias brasileiras a autores e a correntes literárias europeias, aproveitando para chegar a conclusões que parecem dizer muito da sua própria poesia, como quando fala, sobre Anchieta, da relação entre poesia, mistério e princípio divino. Em relação a Gonzaga, chega a dizer que foi com os arcades

3. Tradução nossa. No original: “[...] dovrei dire che di rado ho provato tanta emozione quanta nel leggere il racconto in essa contenuto, del sentimento disperato d'un bimbo. Solo nei *Canti d'innocenza e d'esperienza* di Blake, ho trovato accenti così umani.” (UNGARETTI, 1961, p. 401)
4. Tradução nossa. No original: “[...] la poesia, quando c'è, è poesia, e non può distinguersi se non per i modi, per lo stile, in poesia popolare e poesia dotata.” (UNGARETTI, 1961, p. 402)
5. Tradução nossa. No original: “[...] rappresentano oggi uno dei patrimoni più sorprendenti del componimento estemporaneo. (UNGARETTI, 1961, p. 407)
6. Tradução nossa. No original: “[...] mio compianto amico Mario de Andrade che rimarrà non solo come il maggiore dei poeti brasiliani contemporanei, ma anche come uno dei saggisti più ispirati, più documentati, più sagaci e più brillanti di questo secolo.”

que nasceu a poesia literária particularmente brasileira, separando-se da portuguesa somente a partir daquele momento, como havia defendido Antonio Candido em 1959, em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959). Além de identificação de temas e procedimentos próximos dos seus na poesia brasileira, Ungaretti também mostra conhecê-la o suficiente para poder relacioná-la de forma bastante pertinente à poesia ocidental.

É interessante notar, também, que, mesmo no que diz respeito à tradição escrita, a seleção do tradutor foi feita privilegiando poesias melodiosas e com raízes próximas da canção (excetuando-se aquelas da “História do Brasil”). Em relação à tradição oral, mesmo que a tenha lido em tradução linear, parece fazer um esforço para reconstituir, em italiano, um novo ritmo, ainda que se afastando do significado tupi.

Para transpor o ritmo da narração tupi (que lê na tradução ultraliteral em português), o tradutor abrevia trechos, recortando os versos, introduzindo repetições e paralelismos e colocando os verbos no final de cada um.

[...] Como vemos nesse último verso, pode acontecer que a interpretação de Ungaretti transforme certas expressões em direções imprevistas, entendendo o texto em sentidos que interessam a sua poética e afastando-se das expressões originais. (WATAGHIN, 2018, p. 84)

Percebe-se que há, portanto, além do interesse de aproximar os textos traduzidos da própria poética, um protagonismo da preocupação com a sonoridade. É claro que toda poesia lírica se relaciona, em algum nível, à música, mas este é um assunto que o poeta retoma com alguma frequência nas notas de rodapé e que, de fato, é notável em sua seleção. De Gonzaga escolhe, por exemplo, a Lira III (“Tu não verás, Marília, cem cativos”); de Gonçalves Dias, a “Canção do exílio”; de Mário de Andrade, os “Poemas da amiga”. Em várias das traduções, é notável o esforço de Ungaretti para tentar transportar a sonoridade do português falado no Brasil para o italiano, que ele prefere nitidamente à garantia de um entendimento mais imediato do leitor estrangeiro, visto que italianiza palavras brasileiras mesmo quando elas têm correspondente, ainda que inexato, em italiano. É o caso, por exemplo, da Canção do Exílio, cuja primeira estrofe o poeta traduz da seguinte forma:



La mia terra ha la palmiera  
 D'onde canta il sabià;  
 Trillano anche qua gli uccelli,  
 Ma il gorgheggio è un altro là.  
 (Gonçalves Dias traduzido por Ungaretti, 1961, p. 234)

Além de manter a palavra “sabiá”, italianizada pela mudança de acento, cujo significado explica em nota de rodapé, o poeta cria, em italiano, o neologismo “palmiera” e explica a sua decisão em uma nota de rodapé “ouso dizer ‘palmiera’ ao invés de ‘palma’ e de ‘palmizio’ primeiramente pela eufonia do verso, em seguida porque ‘palmeira’ indica uma infinita variedade de plantas brasileiras, entre as QUAIS nunca, no entanto, a tâmara, propriamente chamada ‘palma’ ou ‘palmizio’” (UNGARETTI, 1961, p. 235).<sup>7</sup> Sua nota faz parecer que a tradução por “palma” ou “palmizio” seria completamente inadequada, mas a primeira foi justamente a palavra escolhida para a tradução feita por Tolentino Miraglia, publicada em 1955 (*apud* MIRANDA, on-line). Muitas vezes a tradução de Ungaretti é a mais próxima possível do português, mas a escolha de Miraglia exemplifica como esse compromisso com a sonoridade dos textos de partida e de chegada não é banal.

Esse interesse respeitoso pela musicalidade reforça a ideia de que não foi por acaso a escolha da palavra “Commiato” para o título de “Relógio”, mas também a impressão de que Ungaretti procurou dialogar, na poesia brasileira, com uma tradição que tem características comuns com aquela que ele reconhece como sendo sua precursora na Itália, marcada pelas figuras principais de Petrarca e Leopardi, dois poetas que se dedicaram à escrita de canções e para quem a memória é importantíssima, seja como tema, seja como ferramenta.

Pretendeu-se, aqui, a partir da reflexão acerca da seleção das poesias traduzidas e de alguns comentários em nota de rodapé, entender como Ungaretti viu a literatura brasileira. Este trabalho é incipiente e acredita-se que essas traduções ainda são dignas de mais estudos, inclusive que se dediquem mais às minúcias do processo tradutório

7. Tradução nossa. No italiano: “oso dire ‘palmiera’ invece di ‘palma’ e di ‘palmizio’ anzitutto per l’eufonia del verso e poi perché palmiera indica un’infinita varietà di piante brasiliane tra le quali manca però quella del dattero propriamente chiamata palma o palmizio” (UNGARETTI, 1961, p. 235).

em si e à comparação com outras traduções feitas pelo italiano de poetas oriundos de outras tradições, como Poe, Shakespeare, Ponge, Góngora, Iessenin, Racine, Blake, Mallarmé, entre outros. De toda forma, parece ser possível afirmar, em primeiro lugar, que Ungaretti via, já em 1946, a literatura brasileira como uma tradição rica e independente da literatura europeia, e que valorizava também as suas tradições orais.

Além disso, parece que ele, de forma análoga ao que fez em seus estudos sobre poesia italiana e francesa, que se dedicaram a identificar e inventar a sua própria tradição para que pudesse dialogar com ela (CUNHA, 2003), realizou uma seleção de poesias que parte do modernismo oswaldiano para retornar ao modernismo, com Mário de Andrade. O modernismo é a base de seu olhar, seu ponto de partida para a poesia brasileira, mas parece ser também o seu ponto de chegada. Se Ungaretti tinha intenção de apresentar a literatura brasileira e, através dela, o Brasil à Itália, é possível que ele tenha tentado criar, na sua seleção, um panorama histórico da literatura que apontasse para o modernismo.

Esse panorama é também, de forma mais geral, uma busca por uma origem – talvez mais ainda do que por uma história – e, por isso, a seleção feita aponta, claro, para o trabalho de Mário e Oswald de Andrade, seus pares, mas também – e as notas de rodapé o mostram – para o próprio Ungaretti. Como apontou Cricelli (2019, p. 74), “Traduzir faz parte de sua pesquisa, no treino do verso, mas também é uma forma de estar no mundo num sentido mais amplo”, e parece ser também não só uma forma de se relacionar com os seus pares na literatura, como uma forma de aproximá-los uns dos outros, de criar uma comunidade literária transcultural, internacional.

Sobre os anos passados no Brasil, a crítica afirma frequentemente que foram importantes para o italiano essencialmente por dois motivos: pelo fato de ele ter passado aqui por sofrimentos na vida pessoal que seriam tema e motivadores de sua poesia futura, e por ter podido, sendo catedrático de italiano na USP, dedicar-se ao estudo minucioso da literatura italiana, podendo construir a tradição com a qual ele dialoga. Antonio Candido diz, na já citada entrevista a Lucia Wataghin (em UNGARETTI, 1994), que não acredita que poetas brasileiros tenham sido importantes para a poesia do italiano, mas que nela aparecem, eventualmente, sugestões do universo brasileiro. É possível pensar, no entanto, que a literatura

brasileira (compreendendo, aqui, também as tradições orais), também se tornou uma tradição na qual Ungaretti busca seus precursores, especialmente no que diz respeito à questão da origem, à atração pelo mistério da poesia, à presença da memória e da inocência, ao choque entre civilização e natureza.

O próprio poeta afirma que

Memória e inocência, razão e natureza como eu as vi e senti entrecocar aqui constituíam para mim uma experiência diversa de todas as outras, inteiramente novas, e me pareciam não mais como uma catástrofe a ser delicadamente remediada, mas como espetáculos de gênese, de uma nova gênese tão desmedidamente realçada que a medida da civilização humana não poderia enfrentá-la a não ser através de uma arte intrépida e desmedida. (UNGARETTI, 1994, p. 236)

É impossível não se lembrar, aqui, que ele traduziu e estudou mitos indígenas da gênese. Ele afirma, ainda, que *Il Dolore* nasceu, além da experiência dolorosa e das imagens de desmedida vistas no Brasil, a partir “das imagens familiares e queridas de vossa poesia que se tornaram a substância de minhas novas palavras essências, do meu renovado tormento semântico, métrico, sintático, expressivo” (p. 237). E, por fim, relaciona também ao Brasil a passagem de uma fase apocalíptica a uma fase chamada “gênese” de sua linguagem poética.

É claro que não se pode atribuir todas as mudanças na expressão poética de Ungaretti entre os anos 1930 e 1940 ao seu contato com o Brasil e a literatura brasileira, mas é inegável que a poesia brasileira (e não apenas sua tragédia pessoal, como costuma-se dizer) também deixou marcas na poética ungarettiana que mereceriam estudos mais detalhados. As traduções podem ser grandes ferramentas para essa reflexão, pois mostram parte do que ele leu e o que pensou a respeito. Lucia Wataghin (1998) já começou este trabalho, relacionando a tradução do mito tupi “Como a noite apareceu” à poética do italiano. Mais recentemente, a pesquisadora também publicou o artigo “Giuseppe Ungaretti: propostas de inclusão de textos orais ameríndios no acervo da poesia brasileira” (2018). Que mais estudos se aprofundem sobre essas traduções, que fizeram de Ungaretti, como Oswald, um cronista do Brasil.

Sem dúvida, como aponta Natale (2005, p. 128), a linguagem é,

para o italiano, “fenômeno de integração social e individual”. É também através da poesia que ele se vincula aos lugares onde morou e que o formaram como artista e ser humano. Não por acaso, o Tietê e, conseqüentemente, também São Paulo, passam a fazer parte dos lugares nos quais o poeta se constituiu. No poema “Mio fiume anche tu”, publicado pela primeira vez no livro *Piccola Roma*, de Orfeo Tamburi (1944), o italiano acrescenta o Tibre (e, por extensão, Roma) aos quatro rios que faziam parte de sua história, cantados na célebre poesia “I miei fiumi”. O verso que abre a versão publicada no *Vita d’un uomo* (2009, p. 268) já trata diretamente do Tibre: “Mio fiume anche tu, Tevere fatale”; mas, em 1944, os versos iniciais eram outros:

Mescolato al Tiete di selve impervio  
 Echeggianti al mio pianto più profondo  
 Ti collocasti allora al Serchio, al Nilo,  
 Alla Senna, all’Isonzo chiaro accanto,  
 Tevere, sacro fiume, tu, anche mio.  
 (UNGARETTI, 2009, p. 665)

## Referências

- CANDIDO, Antonio. ‘Ungaretti em São Paulo’: artigo publicado no ‘Suplemento Literário’ de 20 de agosto de 1966. *Estadão*, São Paulo, 4 jun. 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ungaretti-em-sao-paulo-artigo-publicado-no-suplemento-literario-de-20-de-agosto-de-1966,561504>. Acesso em: 13 dez. 2017.
- CRICELLI, Francesca Nuti Pontes. *Diálogos em tradução*: Cartas a Bruna de Giuseppe Ungaretti. 2019. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8165/tde-18112019-180403/publico/2019\\_FrancescaNutiPontesCricelli\\_VCorr\\_Simpl.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8165/tde-18112019-180403/publico/2019_FrancescaNutiPontesCricelli_VCorr_Simpl.pdf). Acesso em: 13 dez. 2020.
- CUNHA, Martim Vasques da. Giuseppe Ungaretti e a alegria do naufrago. *Digestivo Cultural*, 2 dez. 2003. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?>

- codigo=1235&titulo=Giuseppe\_Ungaretti\_e\_a\_alegria\_do\_naufrago. Acesso em: 11 dez. 2017.
- FABRIS, Mariarosaria. A “Terra da trágica agonia”: Giuseppe Ungaretti no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 37, p. 154-167, mar-maio 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/28349/30207>. Acesso em: 11 dez 2017.
- Instituto de Estudos Brasileiros - USP; Cinemateca Brasileira. *Paulo Emílio Sales Gomes sobre Giuseppe Ungaretti*. Montagem e legendagem de Bruno Mascena, edição e tradução de Carlos Augusto Calil. São Paulo, s. d. [filme-vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dKmw7bGnZlk>. Acesso em: 13 dez. 2017.
- MASSI, Augusto. As passagens brasileiras. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/21/mais!/6.html>. Acesso em: 11 dez. 2017.
- MIRAGLIA, Tolentino. Canzone dell’esilio. *Piccola Antologia poetica brasiliana*. Versioni. São Paulo: Livraria Nobel, 1955 *apud* MIRANDA, Antonio. Gonçalves Dias. *Portal de poesia ibero-americana*. Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/brasil/goncalvis\\_dias.html](http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/brasil/goncalvis_dias.html). Acesso em: 15 dez. 2020.
- NATALE, Edoardo. Giuseppe Ungaretti. Una poetica della migrazione. *Revista de la Sociedad de Estudios Italianistas*, Salamanca, n. 3, p. 123-131, 2005. Disponível em: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/69561/Giuseppe\\_Ungaretti\\_Una\\_poetica\\_della\\_mig.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/69561/Giuseppe_Ungaretti_Una_poetica_della_mig.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 15 dez. 2020.
- UNGARETTI, Giuseppe. Cartas a Clarice. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/21/mais!/11.html>. Acesso em: 11 dez. 2017.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Il deserto e dopo*. Milão: Mondadori, 1961. (Vita d’un uomo, XI: prose di viaggio e saggi).
- UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna: lições de literatura no Brasil 1937-1942*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia*. Org. Lucia Wataghin. São Paulo: Edusp, 1994.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Vita d’un uomo. Traduzioni poetiche*. Organização de Carlo Ossola e Giulia Radin. Milão: Mondadori, 2010.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*. Milão: Mondadori, 2009.

- WATAGHIN, Lucia. Giuseppe Ungaretti: propostas de inclusão de textos orais ameríndios no acervo da poesia brasileira. In: WATAGHIN, Lucia; PETERLE, Patricia; DE MARCHIS, Giorgio (Orgs.). *Um arquivo italo-brasileiro para a contemporaneidade*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. (Série E-books ABRALIC). Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/e-books/e-book22.pdf>. Consulta em: 13 dez. 2020.
- WATAGHIN, Lucia. Um mito tupi traduzido por Giuseppe Ungaretti: “Mai Pituna Oiuquau ãna” (“Como a Noite Apareceu”). *Revista USP*, São Paulo, n. 37, p. 168-173, mar-maio 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/28356/30214>. Acesso em: 14 dez. 2017.

## Traduzindo William Carlos Williams: cortes que abrem novas opções de leitura<sup>1</sup>

Amarílis Lage de Macedo (PUC-Rio)<sup>2</sup>

### Introdução

O escritor modernista William Carlos Williams conquistou um lugar de destaque no cânone poético norte-americano, com uma obra vasta e ambiciosa, que influenciou diversas gerações de poetas. No Brasil, contudo, seus escritos permanecem pouco divulgados, muito embora o trabalho de Williams tenha chamado a atenção de pessoas como João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos, Ana Cristina Cesar e José Paulo Paes. Este último chegou a traduzir uma coletânea de poemas do norte-americano, publicada em 1987<sup>3</sup>. Mas o fato é que Williams recebeu muito menos atenção por aqui do que dois de seus conterrâneos: T. S. Eliot e Ezra Pound. Uma pena, pois se trata de um poeta extremamente inovador, que ajudou a desenvolver um tipo de verso livre cuja presença é muito forte na poesia contemporânea, caracterizado por ser bastante curto e repleto de enjambements<sup>4</sup>.

1. O presente artigo é fruto de um recorte da dissertação de mestrado intitulada “Pinturas de Brueghel, imagens de Williams: tradução comentada de poemas”, defendida em 2020 na PUC-Rio, sob orientação do professor Paulo Henriques Britto. O trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).
2. Graduada em Comunicação Social (UFC) e mestre em Estudos da Linguagem (PUC-Rio), com foco na área de tradução. Atualmente desenvolve uma pesquisa de doutorado sobre a obra de William Carlos Williams na mesma instituição, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (CNPq).
3. A coletânea rendeu a Paes o prêmio Jabuti, em 1988, na categoria Tradução de Obra Literária.
4. Conforme *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), o termo enjambement se refere à continuação da unidade sintática de um verso para o seguinte, sem que exista uma pausa. Na prática, são considerados enjambements os casos em que essa continuidade sintática gera uma sensação de transbordamento do verso, implicando uma tensão poética. Exemplos de enjambement podem ser encontrados em poemas gregos, em latim, e

Este trabalho visa apresentar alguns dos efeitos poéticos que resultam justamente do modo como Williams corta seus versos. Paralelamente a essa análise, busca mostrar os desafios que isso representa no processo de tradução. Como fazer com que um corte abrupto do verso também abra, no poema em português, novas possibilidades de leitura?

Nesse processo, foi fundamental contar com as reflexões sobre tradução desenvolvidas por Haroldo de Campos, Henri Meschonnic e Paulo Henriques Britto. Dentre os vários textos de Haroldo que serviram de inspiração e exemplo, vale destacar aqui o famoso “Tradução como criação e crítica” (2006), em que o autor fala da tradução como uma prática isomórfica. Essa ideia prevê, em linhas gerais, que o texto fonte e o texto traduzido “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro um mesmo sistema” (CAMPOS, 2006, p. 34). Isso significa que os elementos formais do texto, como suas propriedades sonoras e visuais, têm tanta importância quanto os elementos semânticos. Pensando nisso, o tradutor precisa estar atento às aliterações, rimas, assonâncias, mancha gráfica etc. para criar um texto permeado pelos mesmos parâmetros.

As considerações de Haroldo são moduladas, nesse trabalho, pelo conceito de marcado e não marcado que o francês Henri Meschonnic apresenta no texto “Propositions pour une poétique de la traduction” (1972), no qual são elencados 36 postulados relativos à tradução poética. No penúltimo postulado, Meschonnic propõe a busca por certa equivalência entre o texto fonte e o texto traduzido, para que aquilo que aparece de modo marcado em um idioma permaneça marcado no outro, enquanto aquilo que soa comum no texto fonte não gere nenhuma estranheza no texto traduzido.

Diante da impossibilidade de considerar numa tradução todos os elementos que a constituem, recorro ainda à estratégia proposta por Paulo Henriques Britto em *A tradução literária* (2012), na qual ele

mesmo em trechos bíblicos. Na França, seu uso era comum, antes de ser recriminado por autoridades neoclássicas, que restringiram a presença do enjambement a comédias ou fábulas, considerados gêneros literários menos nobres. Afastado pela cartilha neoclássica, esse recurso foi retomado por John Milton (1608-1674), que via no enjambement um emblema de liberação em relação às regras da época.



defende a identificação e hierarquização dos elementos semânticos e formais do poema, de modo a recuperar aquilo que parece central.

O tradutor literário deve ter consciência de que seu objetivo — produzir um texto que reproduza, na língua-meta, todos os aspectos da literariedade do texto original — é, em última análise, inatingível. Sua tarefa, portanto, é determinar quais as características do original são as mais importantes e quais são passíveis de reconstrução na língua-meta, e tentar redigir um texto que contenha essas características. É importante colocar os elementos do original numa escala hierárquica, e concentrar-se naqueles itens que ocupam o topo da hierarquia. (BRITTO, 2012, p. 54)

É com base nessas premissas que foram traduzidos os três poemas de Williams que serão aqui apresentados: “Self-Portrait”, “Peasant Wedding” e a terceira parte de “Children’s Games”<sup>5</sup>. Os três integram uma série chamada “Pictures from Brueghel”, que dá título ao último livro de Williams. Inspirado em pinturas do artista flamengo Pieter Brueghel (c. 1525-1569), o livro foi publicado em 1963, ano da morte do autor, e contemplado postumamente com o prêmio Pulitzer de poesia.

Antes de passarmos para os poemas, porém, vale a pena fazer algumas considerações acerca da definição de verso livre e suas subcategorias, já que isso ajuda a entender qual é, exatamente, o papel de Williams nesse cenário. Trata-se de uma tarefa um pouco espinhosa, a começar pelas controvérsias que a palavra “livre” suscita. Como mostra Chris Beyers, em *A History of Free Verse* (2001), os próprios T. S. Eliot e William Carlos Williams rejeitavam categoricamente o rótulo de “verso livre”.

[Eliot] foi provavelmente o poeta mais influente no período moderno, e [Williams] emergiu como um dos mais influentes desde então. Em 1917, Eliot disse a seus leitores que “Verso livre não existe”<sup>6</sup>. Vinte e cinco anos depois, ele continuou a argumentar

5. Agradeço à New Directions por autorizar a divulgação dos poemas de Williams aqui analisados, mediante os seguintes créditos: “Pictures from Brueghel” by William Carlos Williams, from THE COLLECTED POEMS: VOLUME II, 1939-1962, copyright ©1953 by William Carlos Williams. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.
6. Essa afirmação de Eliot, que Beyers menciona, aparece no ensaio “Reflections

que “nenhum verso é livre para alguém que quer fazer um bom trabalho”<sup>7</sup>. Williams, que escreveu o verbete sobre verso livre para a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974), disse em 1913: “Eu não acredito em verso livre, isso é uma contradição”. E continuou: [...] “O verso livre já acabou — Whitman fez tudo que era necessário fazer com ele”<sup>8</sup>. (BEYERS, 2001, p. 14)

Há que se contextualizar, porém, a reação dos poetas à terminologia. Ambos fazem parte de uma geração que estava explorando novas possibilidades no campo formal da poesia e lidavam com a crítica, na época, de que seus poemas eram desprovidos de rigor formal, pois não seguiam as regras tradicionais de metrificacão. Era importante, portanto, que eles deixassem claro, de forma bem enfática, de que havia rigor, sim, em sua poesia.

Porém, mesmo quando se reconhece a presença de uma estrutura formal nesse tipo de poema, resta uma questão central, diz Beyers. Como chegar a uma definição de verso livre se a percepção geral é a de que cada poema conta com regras específicas, que só valem para aquele caso? Tal diversidade inviabilizaria a construção de um conceito capaz de englobar de uma só vez poemas que, na prática, adotam estratégias formais muito distintas.

Diante disso, Beyers propõe três categorias de verso livre na poesia em língua inglesa: (i) o verso longo (significativamente mais

on Vers Libre”, publicado na revista britânica *New Statesman* em 1917 e, posteriormente, no livro *To Criticize the Critic*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 1965. O texto está disponível no link: <[http://www.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections\\_on\\_vers\\_libre.html](http://www.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html)> Acesso em: 15 dez. 2012.

7. O trecho consta de ELIOT, T. S. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber Limited. 1957.
8. Quando a tradução de uma citação for feita por mim, isso será indicado pela inclusão, em uma nota de rodapé, do respectivo texto fonte: “[Eliot] was probably the most influential poet during the modern period, and the latter [Williams] has emerged as one of the more influential since. In 1917, Eliot told his readers that ‘Vers libre does not exist’ (*To Criticize* 183). Twenty-five years later, he continued to argue that ‘no verse is free for the man who wants to do a good job’ (*On Poets* 31). Williams, who wrote the entry on free verse for *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974), said in 1913, ‘I do not believe in vers libre, this contradiction in terms’. He continued, [...] ‘Vers libre is finished — Whitman did all that was necessary with it’”.

comprido que o tradicional pentâmetro jâmbico); (ii) o verso associado a um metro fantasma e (iii) o verso curto.

(i) O primeiro costuma ser relacionado ao norte-americano Walt Whitman, influenciou bastante a geração beat e permanece relevante na poesia contemporânea. É comum observar, nos poemas desse tipo, a presença da anáfora (repetição de um termo ou expressão no início do verso) e da enumeração, assim como um movimento de expansão e contração dos versos ao longo da página. Um aspecto que vale a pena destacar, para os propósitos deste trabalho, é que, nessa categoria, a camada sonora do poema coincide com a mancha gráfica. Ou seja: quando o enunciado acaba, o verso acaba também.

(ii) A seguir, temos o verso associado a um metro fantasma. Quando esse tipo de poema passa por um processo de escansão, observa-se que o número de sílabas varia a cada verso. Pode ser que um conte com seis sílabas, por exemplo, enquanto o seguinte tem oito. Porém, ao fim do processo, quando se analisa o poema como um todo, é possível constatar que toda essa variação gravita em torno de um metro tradicional — no exemplo citado, pode ser a redondilha maior, em que cada verso é composto por sete sílabas.

(iii) Por fim, chegamos ao verso curto, cujo desenvolvimento está associado a William Carlos Williams, mas também a e. e. cummings e Hilda Doolittle. Esse tipo de verso se caracteriza pela mancha gráfica estreita e pela forte presença de enjambements.

Com pequenas variações, a classificação de Beyers equivale à adotada por Britto no artigo “Por uma tipologia do verso livre em português e inglês” (2011), na qual ele propõe correspondências estruturais a essas três categorias na língua portuguesa. Britto refere-se ao verso popularizado por Whitman como “verso livre clássico”, ao verso que segue um metro fantasma como “verso liberto”, enquanto o verso curto é identificado como “novo verso livre”. Segundo Britto, este último se tornou cada vez mais popular a partir dos anos 1960 e hoje é muito presente na poesia contemporânea brasileira.

No caso de Williams, é importante destacar a conexão que existe entre o estilo de sua escrita e o interesse que ele sempre manifestou pelo mundo das artes visuais. O início de sua carreira coincidiu com a ascensão dos movimentos de vanguarda e alguns destes, como dadaísmo e cubismo, exerceram uma influência significativa no poeta. Atento às novas estratégias compositivas que esses grupos propunham, Williams decide abrir mão de elementos formais

tradicionalmente adotados na poesia inglesa e se dedica a buscar uma nova forma poética. Seu texto fragmentado, frequentemente atravessado por uma multiplicidade de vozes e pontos de vista, exhibe muitos pontos em comum com algumas das principais tendências do modernismo nas artes visuais.

Para quem traduz poesia, essa forma curta e fragmentada traz uma série de desafios específicos. Afinal, como veremos daqui a pouco, na análise dos poemas, os cortes ao fim de cada verso não são aleatórios — não se trata de uma prosa picotada. Os enjambements promovem uma série de efeitos poéticos.

Em primeiro lugar, podemos mencionar seu papel na própria organização da mancha gráfica. Como afirma Álvaro Faleiros, citando Jean Michel-Adam, o primeiro nível de leitura do poema se dá justamente na observação dos índices tipográficos do texto, sendo essa “uma das condições de acesso ao ritmo da língua no poema” (FALEIROS, 2012, p. 42).

Ler um poema pressupõe debruçar-se sobre sua visualidade, entender como o sentido se organiza na página e como a página constrói o discurso. Trata-se de ver a página como suporte constitutivo do poema e de postular que as formas gráficas não são, para o poema, nem um corpo estranho, nem um *medium* mais ou menos transparente ou opaco da descodificação, mas um corpo significante integrado (FALEIROS, 2012, p. 41, grifo no original).

Williams obtém, por meio de seus cortes, uma mancha gráfica que já confere certa ordem ao texto. O interesse do poeta em dotar seus poemas de regras estruturantes é facilmente identificável nos três poemas aqui analisados, já que todos eles são compostos por estrofes com três versos cada. Vejamos, a partir de agora, outros efeitos poéticos que Williams obtém por meio de seus cortes certos.

### **Self-Portrait / Autorretrato**

Embora esse poema integre uma série chamada “Pictures from Brueghel”, ele faz referência a uma obra que não foi feita pelo pintor flamengo, tampouco exhibe um autorretrato. O quadro *Der*

*Ferraresische Hofnarr Gonella*<sup>9</sup> (que pode ser traduzido como Gonella, o bobo da corte de Ferrara) é atribuído atualmente ao francês Jean Fouquet, que viveu no século XV (1420-1481). A lista de possíveis autores, porém, já incluiu Albrecht Dürer (COLANTUONO, 2010, p. 220), Jan van Eyck e um seguidor de van Eyck (MACGOWAN in WILLIAMS, 2001, p. 504), além do próprio Brueghel. É possível, portanto, que Williams acreditasse que o quadro era uma obra deste, quando escreveu o poema abaixo.

<i>SELF-PORTRAIT</i>	AUTORRETRATO
1 <i>In a red winter hat blue</i>	Rubro o gorro azuis
2 <i>eyes smiling</i>	os olhos sorrindo
3 <i>just the head and shoulders</i>	só cabeça e ombros
4 <i>crowded on the canvas</i>	meio espremidos na tela
5 <i>arms folded one</i>	braços cruzados uma
6 <i>big ear the right showing</i>	orelha a direita à mostra
7 <i>the face slightly tilted</i>	o rosto um pouco inclinado
8 <i>a heavy wool coat</i>	um casacão de lã
9 <i>with broad buttons</i>	com botões bojudos
10 <i>gathered at the neck reveals</i>	franzido na gola revela
11 <i>a bulbous nose</i>	um nariz bulboso
12 <i>but the eyes red-rimmed</i>	mas os olhos avermelhados
13 <i>from over-use he must have</i>	de cansaço ele deve
14 <i>driven them hard</i>	tê-los forçado
15 <i>but the delicate wrists</i>	mas os punhos delicados
16 <i>show him to have been a</i>	mostram que ele foi pouco
17 <i>man unused to</i>	afeito a
18 <i>manual labor unshaved his</i>	afazeres braçais a
19 <i>blond beard half trimmed</i>	barba loira mal aparada
20 <i>no time for any-</i>	sem tempo pra na-
21 <i>thing but his painting</i>	da que não sua pintura

9. FOUQUET, Jean. *Der Ferraresische Hofnarr Gonella*. Disponível em: <<https://www.khm.at/objektdb/detail/735/>>. Acesso em 14 dez. 2020.

Observe-se como as pausas no campo sonoro não coincidem com a mancha gráfica do texto. O descompasso entre essas duas esferas pode ser comprovado por meio de gravações em que o próprio Williams lê seus poemas, disponíveis online<sup>10</sup>. E essa observação conduz a uma pergunta: por que o sintagma foi cortado nesse trecho?

Já no primeiro verso, um enjambement separa *blue* de *eyes*, o que confere destaque à cor. Se lembrarmos que o poema remete a uma pintura, não deixa de ser interessante imaginar que vemos uma pincelada do azul, antes de qualquer imagem ser formada.

O verso seguinte tem apenas duas palavras: *eyes smiling*. Graças aos dois adjetivos mencionados no início (*red* e *blue*), podemos supor que *smiling* também esteja prestes a qualificar algum substantivo no verso subsequente. Porém, esse complemento não aparece quando passamos para o terceiro verso — “just the head and shoulders”. Isso nos leva a concluir que *smiling* não era um adjetivo, e sim um verbo no gerúndio. Outra pergunta surge então: qual o sujeito desse verbo? Ele remete aos olhos azuis ou ao personagem retratado, como um todo? Ambas leituras são possíveis.

Nesse pequeno trecho, já é possível perceber, portanto, como os cortes de Williams, associados à ausência de pontuação, desestabilizam o processo de leitura. Essa virada na classe gramatical é um recurso que o poeta usa com frequência para gerar expectativas ao fim de um verso e, em seguida, mostrar ao leitor que suas previsões estavam erradas. Veremos outro exemplo nesse sentido ao analisar o próximo poema, “Peasant Wedding”.

Williams também costuma se valer do corte para aproximar algumas palavras. Nos versos 17 e 18, por exemplo, ele posiciona *man* logo acima de *manual*, chamando a atenção assim para certa familiaridade entre ambas.

No fim do poema, vemos outro efeito poético proporcionado pelo uso do enjambement. O verso 19 informa que o homem retratado na pintura está com a barba por fazer — *half trimmed*. Numa tradução literal, a expressão remete a algo que foi cortado pela metade. Interessante notar como, no verso seguinte, uma palavra — *anything* — é cortada pela metade, como se a linguagem anunciasse uma ação e

10. Para ouvir Williams lendo alguns de seus poemas, vale a pena acessar o link: <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Williams-WC.php>>

a própria linguagem sofresse a ação anunciada. O corte possibilita, assim, uma convergência entre a carga semântica do poema e sua dimensão visual.

Nem sempre é possível preservar todos esses efeitos na tradução, dadas as oportunidades e limitações presentes em cada idioma. Williams se aproveita bastante, por exemplo, do fato de que, na língua inglesa, o adjetivo precede o substantivo; muitas vezes ele consegue gerar um efeito de ambiguidade apenas separando um do outro por meio de um enjambement. Em português, é o substantivo que costuma vir primeiro, e uma eventual inversão pode até afetar o sentido: dizer que sua vizinha é uma “mulher grande”, por exemplo, é diferente de dizer que ela é uma “grande mulher”. Na tradução de “Self-Portrait”, optou-se por converter *smiling* (verso 2) em “sor-rindo”. A solução deixa claro que se trata de um verbo, perdendo assim a ambiguidade do texto fonte.

Traduzir *man* e *manual* trouxe outro tipo de dificuldade. Obviamente, o jogo entre as palavras se desfaz se optarmos por traduzi-las, respectivamente, como “homem” e “manuais”. O caminho foi buscar palavras que compartilhassem um mesmo radical e, após algumas tentativas (usando, por exemplo, “laboral” e “colaborar”), chegou-se à versão atual, com “foi”, “afeito” e “afazeres”. A tradução se distancia um pouco do texto fonte, do ponto de vista semântico, para reproduzir o jogo proposto no campo formal.

Chegamos à estrofe final, onde campo semântico e formal convergem, associando a expressão *half trimmed* à noção de enjambement. Como a solução em português, “mal aparada” não passa de forma tão intensa a sensação de corte, a brincadeira acaba ficando um pouco mais sutil que no texto fonte mas, com sorte, ainda capaz de enviar uma piscadinha cúmplice para o leitor.

### **Peasant Wedding / Bodas na aldeia**

Nesse poema, Williams remete a uma famosa pintura de Brueghel<sup>11</sup>, na qual é retratada uma festa de casamento numa comunidade camponesa. A celebração ocorre em um celeiro, e a estrutura é

11. BRUEGHEL, Pieter. *Peasant Wedding*. Disponível em: <<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/330/?offset=10&lv=list>>. Acesso em 14 dez. 2020.

tão simples que a porta da entrada teve de ser retirada para servir de tabuleiro — sobre ela, vemos pratos cheios de um creme que lembra mingau. Há músicos a postos e a impressão que temos é a de um ambiente cheio e ruidoso, atravessado pelo zumzum da conversa entre os convidados. Mas a noiva, como observa o poeta, se mantém introspectiva, aparentemente alheia à vibração que a rodeia.

<i>PEASANT WEDDING</i>	BODAS NA ALDEIA
1 <i>Pour the wine bridegroom</i>	Sirva o vinho noivo
2 <i>where before you the</i>	onde à sua frente a
3 <i>bride is enthroned her hair</i>	noiva é coroada cabelos
4 <i>loose at her temples a head</i>	caídos nos ombros cachos
5 <i>of ripe wheat is on</i>	de trigo maduro na
6 <i>the wall beside her the</i>	parede ao lado dela os
7 <i>guests seated at long tables</i>	convivas em longas mesas
8 <i>the bagpipers are ready</i>	os gaitistas a postos
9 <i>there is a hound under</i>	um cão de caça sob
10 <i>the table the bearded Mayor</i>	a mesa o prefeito barbudo
11 <i>is present women in their</i>	está presente mulheres com
12 <i>starched headgear are</i>	toucas engomadas
13 <i>gabby all but the bride</i>	tagarelam mas a noiva
14 <i>hands folded in her</i>	mãos unidas no colo
15 <i>lap is awkwardly silent simple</i>	constrangida se cala é simples
16 <i>dishes are being served</i>	a comida servida
17 <i>clabber and what not</i>	coalhada e coisas do tipo
18 <i>from a trestle made of an</i>	servida em um tabuleiro feito da
19 <i>unhinged barn door by two</i>	porta do celeiro por dois
20 <i>helpers one in a red</i>	jovens um com um casaco
21 <i>coat a spoon in his hatband</i>	vermelho e uma colher no chapéu

Após um breve apelo ao noivo, para que este sirva o vinho, o poeta se volta para a noiva, que compara a uma rainha — *enthroned* / “coroada”. Há uma menção a seus cabelos — uma observação importante, já que as outras mulheres que aparecem na cena estão usando touca — e, logo em seguida, nos deparamos com a palavra *head*. Dado o contexto, faz sentido imaginar que a palavra também



se refira à noiva... Talvez ela esteja com a cabeça inclinada, por exemplo.

Mas tal como vimos em “Self-Portrait”, aqui também Williams corta o verso de modo a gerar uma expectativa que não se concretiza. A junção do verso 4 com o seguinte nos mostra que se trata de “a head / of ripe wheat”, ou seja, o alvo da descrição agora é um ramo de trigo, que serve de enfeite. O corte, desta vez, explora o caráter polissêmico de uma palavra.

A descrição da cena prossegue e, na quinta estrofe, a noiva volta a ser o centro das atenções: ela está com as mãos no colo, silenciosa. Surge, então, o adjetivo *simple* que, a princípio, parece associado à noiva — seria, portanto, um predicativo do sujeito. Uma aliteração entre *silent* e *simple* parece confirmar a impressão de que ambas as palavras se referem à jovem. Na estrofe seguinte, porém, percebemos que o adjetivo na verdade modifica *dishes*, sendo um adjunto adnominal. Williams consegue, por meio do enjambement, oferecer duas construções sintáticas distintas, e o leitor é convocado a participar ativamente da reconstrução do texto.

Não foram poucos os desafios relacionados ao uso do enjambement na tradução desse poema. O aspecto polissêmico de *head* felizmente pôde ser preservado depois de uma longa busca em sites de botânica, durante a qual se descobriu que um sinônimo possível para “ramo” de trigo é “cacho”. Seria adequado traduzir “a head / of ripe wheat” como “um ramo / de trigo maduro”? Se pensarmos na mancha gráfica e no campo semântico, a resposta é sim. Entretanto, essa opção não ofereceria a mesma dinâmica, de expectativa e frustração, que se observa no texto fonte.

Preservar a instabilidade sintática que rodeia o adjetivo *simple* demandou, por sua vez, certa modificação na estrutura do poema. Transformar um adjetivo (*silent*) em verbo (“se cala”) de olho na aliteração com “colo” acabou por abrir novas perspectivas para a resolução do enjambement, que levaram à versão atual:

13	<i>gabbing all but the bride</i>	tagarelam mas a noiva
14	<i>hands folded in her</i>	mãos unidas no colo
15	<i>lap is awkwardly silent simple</i>	constrangida se cala é simples
16	<i>dishes are being served</i>	a comida servida

Essa construção permite que o trecho seja lido de duas formas. Na primeira, supomos que a noiva é o sujeito dos dois verbos no verso 15: ela “se cala é simples”. Na segunda, percebemos que o sujeito do verbo ser é, na verdade, a comida: “é simples a comida servida”.

### **Children's Games / Jogos de criança**

O último poema da série “Pictures from Brueghel” se diferencia dos demais por contar com três partes. Em todas elas, há menção a jogos e brinquedos que aparecem na tela homônima do pintor flamengo, na qual vemos mais de 200 crianças, envolvidas com cerca de 90 tipos de atividade<sup>12</sup>. Neste artigo, vamos nos deter apenas na terceira parte do poema.

<i>CHILDREN'S GAMES</i>	JOGOS DE CRIANÇA
III	III
1 <i>The desperate toys</i>	Os brinquedos desesperados
2 <i>of children</i>	das crianças
3 <i>their</i>	sua
4 <i>imagination equilibrium</i>	imaginação equilíbrio
5 <i>and rocks</i>	e pedras
6 <i>which are to be</i>	que podem ser
7 <i>found</i>	vistas
8 <i>everywhere</i>	por toda parte
9 <i>and games to drag</i>	e jogos de derrubar
10 <i>the other down</i>	o outro no chão
11 <i>blindfold</i>	vendado
12 <i>to make use of</i>	a rodar um
13 <i>a swinging</i>	peso numa
14 <i>weight</i>	corda
15 <i>with which</i>	com que

12. BRUEGHEL, Pieter. *Children's Games*. Disponível em: <<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/321/>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

16	<i>at random</i>	golpear
17	<i>to bash in the</i>	cabeças a
18	<i>heads about</i>	esmo sobre
19	<i>them</i>	elas
20	<i>Brueghel saw it all</i>	Brueghel tudo viu
21	<i>and with his grim</i>	e com seu humor
22	<i>humor faithfully</i>	sombrio fielmente
23	<i>recorded</i>	registrou
24	<i>it</i>	tudo

Ao se referir aos brinquedos infantis (curiosamente associados ao desespero), Williams comenta que estes são compostos pela imaginação, pelo equilíbrio e por pedras que podem ser encontradas em qualquer lugar. É interessante notar o uso do termo *equilibrium*, de origem latina, em vez de *balance*, especialmente se levarmos em conta que Williams costuma privilegiar em seus poemas termos de uso corrente, que fazem parte da fala cotidiana.

Uma possível explicação para essa escolha lexical mais rebuscada diz respeito à simetria interna do verso: *imagination* e *equilibrium* contêm o mesmo número de letras, 11. Por sorte, foi fácil reproduzir esse efeito em português, já que o mesmo ocorre com “imaginação” e “equilíbrio” (10 letras cada). Se considerarmos o número de sílabas, porém, a simetria presente no inglês (5 sílabas cada) já não aparece em português (imaginação tem 5 sílabas; equilíbrio, 4).

Observe-se como o enjambement entre os versos 3 e 4 é fundamental para que essa simetria seja obtida: ao separar o pronome possessivo do núcleo do predicado (o que consiste num corte bem radical), Williams consegue criar no verso 4 um fragmento que transmite, tanto do ponto de vista semântico quanto formal, a noção de equilíbrio.

A partir da quarta estrofe, um dos jogos presentes na pintura é descrito: nele, uma das crianças, vendada, segura uma pedra amarrada a uma corda e começa a girá-la, no intuito de atingir algum dos outros participantes. Como existe um risco e uma expectativa no jogo, há uma tensão dramática no poema — será que Williams, que também era médico, já antevia durante a escrita a chegada de um jovem paciente em seu consultório, precisando levar alguns pontos na testa?

O poeta descreve o jogo de uma maneira que pareceria bastante ligeira num texto em prosa. Mas ele vai cortando o texto e, por meio

desse corte, consegue aumentar a duração da brincadeira — assim como a da leitura. Tal qual as crianças aguardam ansiosamente pelo momento em que uma delas será atingida, o leitor aguarda o fim da cena, seguidamente adiado. Dos 24 versos que compõem essa parte do poema, dez são dedicados à descrição do jogo, que faz valer a associação entre brinquedo e desespero, apontada no primeiro verso. Na tradução, buscou-se manter o corte bem acentuado tendo em mente como isso contribui para uma sensação de suspense.

### **Considerações finais**

Convocando mais uma vez Haroldo de Campos, que chama nossa atenção para a necessidade de contemplar os elementos formais de um poema no processo de tradução, foi minha intenção destacar ao longo deste trabalho a relevância que um recurso poético específico pode ter: refiro-me, claro, ao enjambement. Evidentemente, esse recurso pode ser adotado de forma muito produtiva em vários tipos de poema, mas vale lembrar que é no novo verso livre que ele aparece com mais frequência e intensidade.

Por meio da tradução comentada de três poemas de William Carlos Williams, espero ter conseguido mostrar alguns dos vários efeitos poéticos que o poeta consegue obter por meio do corte. Isso inclui: a possibilidade de subverter expectativas relacionadas à classe gramatical ou à função sintática de uma palavra; a criação de suspense narrativo; a convergência entre o campo semântico e a estrutura formal do poema; a aproximação de alguns termos (colocando em evidência suas semelhanças ou diferenças); a chance de explorar o caráter polissêmico de algumas palavras e, por fim, a oportunidade de fazer com que construções sintáticas distintas compartilhem um mesmo trecho.

A análise de cada enjambement, para entender de que maneira aquele corte poderia afetar a leitura, teve um impacto significativo nas escolhas realizadas ao longo do processo de tradução, incluindo um cuidado constante em relação à mancha gráfica do poema, para que esta também fosse o mais parecida possível com a do texto fonte. Nem sempre foi possível reproduzir na tradução o jogo proposto por Williams, e isso constitui uma motivação a mais para que esses textos sejam retrabalhados no futuro.

Minha expectativa é que a identificação dos diferentes efeitos obtidos por meio do enjambement constitua uma informação útil para outros pesquisadores e tradutores que trabalham com o novo verso livre, assim como para novos poetas que, tal como fez Williams, se sintam instigados a ampliar esse repertório, descobrindo no enjambement caminhos ainda inexplorados de expressão poética.

## Referências

- BEYERS, Chris. *A History of Free Verse*. Fayetteville, AR: The University of Arkansas Press, 2001.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. In: *Revista brasileira de literatura comparada*, 19. ISSN 0103-6963 Disponível em: <[www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf](http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf)>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- CAMPOS, Haroldo. Tradução como criação e crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COLANTUONO, Anthony. “Estense Patronage and the Construction of the Ferrarese Renaissance, c. 1395 - 1598” in *The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini*. Editado por Charles M. Rosenberg. Cambridge University Press, 2010.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- MESCHONNIC, Henri. Propositions pour une poétique de la traduction. In: *Langages*, nº 28, 1972, pp. 49-54. Disponível em: <[www.persee.fr/issue/lgge\\_0458-726x\\_1972\\_num\\_7\\_28?sectionId=lgge\\_0458-726x\\_1972\\_num\\_7\\_28\\_2097](http://www.persee.fr/issue/lgge_0458-726x_1972_num_7_28?sectionId=lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097)>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- THE NEW PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- WILLIAMS, William Carlos. *Pictures from Brueghel and other poems*. Nova York: New Directions, 1962.
- WILLIAMS, William Carlos. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams: Volume II*. Editado por Christopher MacGowan. New York: New Directions, 2001.

**Un étrange affaire: as traduções francesas  
do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa**

André Luiz Moraes Simões<sup>1</sup>

Elvis Borges Machado<sup>2</sup>

O presente trabalho tem como finalidade comparar o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa com as suas duas traduções para a língua francesa: “La troisième rive du fleuve”, de Maria José Frias, adaptado pelo escritor Maurice Pons e publicada na revista *Planète* (1962), e “Le troisième rivage du fleuve” (1982), traduzido por Inês Oseki-Depré. Essas comparações serão feitas para verificarmos se as versões francesas possuem alguma marca estilística do escritor mineiro. Entretanto, não devemos compreender essas marcas estilísticas, simplesmente, como mecanismos retóricos vazios. Pelo contrário, o estilo rosiano alimenta uma nova tomada de consciência do leitor na medida em que desbanaliza a língua e a lógica gramatical. Aí se encontra o desafio das traduções francesas: manter, na língua de chegada, as sinuosidades do pensamento rosiano, o que nos lembra de que a sua escrita rebuscada e intrigante não leva o leitor a um afastamento do texto, e sim a um aprofundamento no horizonte interpretativo provocado pela obra.

Vê-se que a poética da prosa rosiana possui uma constante estilística: uma apelação às formas sempre alongadas e um ritmo que tende a romper com a consciência linguística do leitor. A expressão “consciência linguística” deve ser entendida no seguinte sentido dado por Paulo Rónai, em sua *Escola de tradutores* (1987, p. 15): “há uma ligação intrínseca entre o pensamento e o seu meio de expressão”. Ora, se pensamos e imaginamos sempre nos limites do nosso idioma materno, logo, o distanciamento em relação à razão gramatical alimenta uma nova tomada de consciência que não se ajusta ao

1. Doutorando em Letras: Estudos Literários (UFPA). Mestre em Letras: Estudos literários (UFPA). Graduado em Letras Libras (UEPA). Pesquisador e membro fundador do JEDS vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED-UEPA). Atualmente integra, também, o EELLIP vinculado ao Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL-UFPA).
2. Mestrando em Letras: Estudos Literários (UFPA). Graduado em Letras - língua portuguesa (UFPA).

mecanismo lógico da gramática. Ou seja: proporciona uma “libertação” das convicções habituais da gramática, do pensamento e da vida, pois, como argumenta Paulo Rónai (1987, p. 13), “não é apenas a ideia que escolhe as palavras, mas são muitas vezes as palavras que fazem brotar ideias”. Assim, devemos entender que, quando interrogamos a linguagem, também, somos interrogados por ela, porque, com efeito, não apenas falamos uma língua, mas, sobretudo, porque somos falados por ela. Daí a relação intrínseca de pensamento e expressão.

Assim, a poética rosiana desbanaliza a língua numa atitude de aproximação de ritmo e consciência linguística. A consciência perfila o ritmo, e o ritmo a consciência. Portanto, para o leitor, “a experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis da vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas” (JAUSS, 1994, p. 52). Ou seja, a percepção estética possui uma afirmação de caráter social, obviamente, quando visa a contrariar a percepção usual do leitor. Dessa maneira, Guimarães Rosa realiza uma “traição cosmética”, ou melhor, uma “traição visual” da linguagem que, por sua vez, frustra as expectativas do leitor, proporcionando-lhe uma nova consciência linguística e, consequentemente, reflexiva. Sendo assim, tivemos o cuidado de selecionar trechos que evidenciem, mais pela importância da escolha do que pela exaustão numérica, as qualidades acima mencionadas, qualidades estas que animam a obra rosiana. Inicia-se, assim, o estudo sobre as traduções com a seguinte comparação abaixo:

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; **e sido assim desde mocinho e menino**, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa (ROSA, 1962a, p. 32).

Notre père était homme de parole, ordonné, positif; **et ça depuis sa plus lointaine jeunesse et enfance** d’après ce qu’en témoignèrent diverses personnes sensées, lorsque je demandai le renseignement. Pour ce dont je me souviens moi-même, il ne paraissait ni plus bizarre ni plus triste que les autres, les gens qu’on connaissait. Seulement silencieux. **C’était notre mère qui commandait et**

**qui nous rabrouait dans le quotidien** — ma soeur, mon frère et moi. Mais il se passa qu'un jour, notre père se fit construire une barque (ROSA, 1982, p. 35).

Ao longo do primeiro parágrafo, já podemos notar uma série de caracteres estilísticos próprios de Guimarães Rosa e que assumem, na versão francesa de Inês Oseki-Depré, outro tom. Basta notarmos a sutileza da sonoridade presente na aliteração do fonema [s], em “sido assim desde mocinho”, que marca o ritmo de uma certa monotonia da vida do pai do narrador que era “cumpridor, ordeiro, positivo”. O que, para Inês Oseki-Depré, o verbal “sido” é substituído pelo pronome “ça”, mas essa mudança já é bem significativa, porque o pronome “ça” é mais predominante na língua falada<sup>3</sup>, apesar de “ça” e “cela” serem sintaticamente permutáveis. Já os adjetivos antepostos ao substantivo em: “diversas sensatas pessoas”, somente o adjetivo indefinido “diversas” é usualmente anteposto, enquanto que “sensatas” não é atribuído de modo constante. Portanto, cabe considerar que essa inversão sintática, pouco habitual, não prejudica a economia da comunicação. Aliás, ela carrega em si, como diz Paulo Rónai, “uma massa sonora” que alude, ironicamente, à própria sensatez da expressão. Ora, a sensatez e a loucura são como a “sintaxe” rosiana, facilmente intercambiáveis.

Contudo, Inês Oseki-Depré optou pela forma simplificada e comum: “diverses personnes sensées”. Veja-se, porém, que não é uma violação escrever, “diverses, sensées personnes”, pois essa composição é absolutamente possível na língua francesa. Entretanto, tal mudança pode ser considerada como uma ousadia devido ao fato de o francês ser um idioma dito como cartesiano e racionalista, não admitindo, muitas vezes, construções que não obedecem à tradição de sua língua. A esse respeito Paulo Rónai é bem enfático, como um profundo conhecedor da língua francesa, ele afirma, em sua *Escola de tradutores* (1987, p. 27), que devido ao fato de a língua francesa “ter chegado a uma fase de cristalização completa, com o vocabulário fixo e inteiramente definido, impede-o [o tradutor] de se adaptar às sinuosidades do pensamento concebido em qualquer outra língua”.

3. Sobre isso, diz Grevisse (2016, p. 984): “Dans les expressions qui sont surtout de la langue parlée, *cela* est rare et peu naturel”.



Também, no parágrafo em questão, algumas expressões estão apaziguadas, por assumirem na tradução de Oseki-Depré uma forma mais convencional da escrita francesa. Nota-se, sobretudo, a voz reflexiva “je me souviens moi-même” que neutraliza a tonalidade emotiva do “eu mesmo me alembro”, e na passagem: “notre mère qui commandait et qui nous rabrouait dans le quotidien” (nossa mãe que comandava e que nos repreendia no cotidiano), atenuando, novamente, o tom emotivo do “ralhava no diário”. A opção da tradutora pela racionalização dos termos populares, “alembro”, “ralhava” e “no diário” se distancia da mistura, de estranhamento e conforto, que tais expressões proporcionam para o leitor patricio. Vejamos outro exemplo:

**Nosso pai nada não dizia.** Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, **calado que sempre**. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. **E esquecer não posso**, do dia em que a canoa ficou pronta (ROSA, 1962a, p. 32).

**Notre père ne répondait rien.** Notre maison, à l'époque, était encore plus proche du fleuve, quelque chose comme moins d'un quart de lieue: le fleuve s'y étendait imposant, profond, **muet comme toujours**. L'argeau point qu'on ne pouvait deviner le contour de l'autre rive. **Et je ne puis oublier** le jour où la barque a été terminée (ROSA, 1982, p. 35-6).

Do mesmo modo, podemos notar um forte apelo à fala popular nos trechos que seguem acima. Há, decerto, sempre um alongamento e intensificação nas frases do protagonista do conto de Guimarães Rosa, como é o caso da instigante passagem, “Nosso pai nada não dizia”. Na norma culta da língua portuguesa, a repetição do advérbio é uma das formas de intensificá-lo, mas essa tendência não é tão habitualmente associada ao pleonasma de negação. Todavia, Guimarães Rosa utiliza o pronome “nada”, que neste caso é mais relacionado após o verbo, como um equivalente. Assim, atribuindo um gosto muito popular a sua expressão. Ora, na língua francesa escrita, a negação é expressa pelo advérbio *ne* que, as mais das vezes, vem acompanhado de uma outra partícula auxiliar que lhe reforça o sentido. Neste caso, seria impensável, na língua francesa, buscar uma equivalência sintática com a peculiaridade dessa frase.

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e **deci-  
diu um adeus para a gente**. Nem falou outras palavras, não pegou  
matula e trouxa, **não fez a alguma recomendação**. Nossa mãe, a  
gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente **alva de  
pálida, mascou o beíço e bramou**: — “**Cê vai, ocê fique, você nun-  
ca volte!**” (ROSA, 1962, p. 32).

Sans joie ni inquietude, notre père coiffa son chapeau et **décida  
de nous faire ses adieux**. Il ne prononça même pas d’autres mots,  
il ne prit ni gamelle ni vêtements, **il ne fit aucune recommanda-  
tion**. Notre mère, on crut qu’elle allait se mette em colère, mais  
elle persista dans la blancheur de sa pâleur, elle se mordilla les  
lèvres et brama enfin: — “**T’envas, t’y restes, tu ne reviens plus  
jamais!**” (ROSA, 1982, p. 36).

Sans joie, sans soucis, pap’prit son chapeau et, avec son chapeau,  
il nous fit ses adieux. Il ne prit ni gamelle ni baluchon, il ne dit  
pas un mot de trop. Mam’, je pensais qu’elle allait éclater. Mais  
non. Elle restait là, blanche à force d’être pâle. Elle se mordait  
les lèvres — et, à la fin, elle lui cria: — “**Si tu pars, tu pars. Tu ne  
reviens plus. Tu ne reviens jamais**” (ROSA, 1962b, p. 113).

As diferenças e dificuldades existentes entre as traduções francesas e o original são provenientes daquilo que Paulo Rónai (2012, p. 83) chama de “tendências artesanais” da língua. Tais escolhas que não se limitam, apenas, a pontuação, incorporam um vocabulário e uma sintaxe intransigentes para qualquer tradutor. Atendo-se tão somente ao nível tradutório, é possível verificar, em um curto exemplo (“não fez a alguma recomendação”), como as traduções francesas “clarificam” a frase original, apagando o que ela possui de “opaca”: “il ne fit aucune recommandation” (não fez nenhuma recomendação). A presença dessa lucidez, na versão de Inês Oseki-Depré, prejudica a potência subjetiva da linguagem rosiana na medida em que o tom enigmático da frase, causado pelo artigo definido diante do adjetivo, torna-se um pouco monótono.

Abrimos um rápido parêntese para falarmos das “tendências artesanais” na língua rosiana. Sobre isso, importa ressaltar que o texto rosiano é uma aglutinação de discursos tanto populares quanto extremamente eruditos e inovadores. O que nos faz, por meio dessa “aglutinação”, recusar qualquer enquadramento autoral, seja como escritor regionalista ou vanguardista. É claro que é uma total perda de tempo tentar diferenciar ou distinguir o que é do feito regionalista e o que não é, pois é a mistura de estilo que angaria os efeitos

ousados e o ineditismo de suas expressões. Ora, os elementos regionais da prosa rosiana não têm, por intenção, uma simples “documentação” histórica de certa região, à qual o escritor está ligado. E nem devemos compreender seu elemento “social”, e não sociológico, como um explicativo de sua abordagem estética.

O importante, em tudo isso, é compreender que não se trata de um discurso realista que visa uma mera reprodução do léxico regional. Até porque a linguagem, em Guimarães Rosa, não é movida pelo interesse ilustrativo, como para moldar um pano de fundo típico das temáticas regionalistas. Todavia, Guimarães Rosa é cauteloso e preza por não se distanciar, demasiadamente, de uma prosa regionalista. Pois, se assim fizesse, seu estilo tornar-se-ia tão artificial que, inevitavelmente, recairia num intelectualismo barato. Assim, em vez de se distanciar, a prosa rosiana fertiliza os “velhos” estilos da linguagem regionalista. Pois até mesmo um simples “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” possui uma riqueza sapiencial que é, sobretudo, muito sugestiva. Isso, porque, as virtuosidades latentes da língua portuguesa fornecem, à maneira do músico e do poeta, a carga rítmica e afetiva de sua prosa. Abandonando-se ao fluxo do idioma e deixando-se seduzir pelas forças de atração da linguagem regionalista. Novamente as traduções francesas parecem parafrasear o “verso” rosiano, pois a frase: “Si tu pars, tu pars. Tu ne reviens plus. Tu ne reviens jamais” (Se tu partes, tu partes. Tu não retornas mais. Tu não retornas jamais) se “desespiritualiza” ao ponto de esclarecer todas as palavras e matar essa “tendência artesanal” de Guimarães Rosa. Vamos a outro trecho:

Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa (...). A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. **Aquilo que não havia, acontecia.** Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho (ROSA, 1962a, p. 33).

Selement il mettait à exécution l’idée de demeure dans ces espaces du fleuve, à mi-chemin, toujours dans la barque (...). Cette vérité étrange réussit à accabler complètement tout le monde. **Ce qui n’existait pas, arrivait.** Nos parents, voisins et connaissances se réunirent, se concertèrent ensemble (ROSA, 1982, p. 36).

O destaque acima, incisivo em sua estranheza e “opacidade”, é um dos trechos mais significativos que os tradutores poderiam recorrer

para garantir sua “etiqueta” de qualidade. A simultaneidade dos verbos na frase “Ce qui n’existait pas, arrivait” (Aquilho que não existia, acontecia), ao invés de caminhar para uma explicação necessária à “estranha verdade” comunicada, anteriormente, aos familiares, torna-se prolixa dificultando à compreensão imediata. Ora, o estilo de Guimarães Rosa possui uma tendência extremamente enfática, basta um rápido olhar sobre o conto “A terceira margem do rio”, para ressaltarmos alguns trechos como os pleonasmos — “comprida longa”, “nada não dizia” e “havia, acontecia” — que nos remetem a um adensamento semântico característico de sua prosa.

Esse pendor às formas acentuadas nem sempre é sinônimo de um esclarecimento desmedido, pois, em alguma medida, levam para o que Cavalcante Proença chama de “hermetismo lúdico”. Segundo o autor: “O hermetismo, aliás, participa do lúdico, pelo desejo de propor adivinhações, de criar dificuldades a quem lê” (PROENÇA, 1973, p. 211-2). Ora, acontece que, como já tivemos oportunidade de frisar, o jogo com a linguagem, em Guimarães Rosa, modifica a forma como se compreende e se percebe o mundo. No trecho abaixo, a aproximação do “devagar depressa dos tempos” demonstra toda uma angustiante percepção da personagem diante de duas realidades conflitivas: por um lado, a suposta loucura do pai individualista, que escapa aos ditames da racionalidade, dando um livre curso à expressão de sua vida, virtualmente herética e heterogênea. E, por outro lado, a vida familiar, ligeira e depressa, presunçosamente normal.

É importante ressaltar que as traduções que negam essa “dificuldade” de leitura, ou que, talvez por um motivo editorial, preferem exaurir a questão, estabelecem um juízo definitivo sobre a obra rosiana. Com efeito, o trecho em si nos dá uma explicação sempre fora do comum, quase como uma “heresia” argumentativa e linguística. Em geral, porém, as traduções deixam de lado, erroneamente, é claro, esse aspecto “herético”<sup>4</sup>, domesticando a linguagem rosiana. Contudo, as versões da professora Inês Oseki-Depré e de

4. Ao usarmos a expressão “herético” não se visa o sentido religioso da palavra, mas, apenas, para destacar, na linguagem de Guimarães Rosa, algo que foge do comum. Ora, a frieza com que Guimarães Rosa desenclausura a língua portuguesa, como ele mesmo diz, da ditadura gramatical é uma forma, de “rebarbarização de sua prosa”, beirando um estilo “pseudoprimitivo” (DANIEL, 1982, p. 93). Por isso, herético, fora do comum, “absurdo”.

Maria José Frias, contrariam essa expectativa, pois, mesmo que de forma sóbria e comedida, as versões francesas conseguiram realçar um pouco da “musculatura” da língua rosiana. Vê-se, sobretudo, o esforço para traduzir o seguinte trecho de Guimarães Rosa (1962a, p. 35): “Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. **Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos**”. Que ficou na versão de Maria Frias: “Les temps changeaint avec la lente hâte du temps” (os tempos mudavam com a lenta pressa dos tempos); e, na tradução de Inês Oseki-Depré: “Les temps changeaient, dans la lenteur rapide des temps” (Os tempos mudavam na lentidão rápida dos tempos).

O tradutor, como um leitor de Guimarães Rosa, seja ele patricio ou não, deve operar diante de um texto em que as conclusões tão pouco constituem um traço obrigatório. A obra de Guimarães Rosa, como se vê, goza deste privilégio, de ser “enigmática”, pois, frequentemente, tem-se a impressão de que Guimarães Rosa pretende dizer mais do que o necessário. Por isso que o manejo da tradução deve, sempre que possível, resguardar essa qualidade “enigmática” em face da opinião definitiva do tradutor que quer eximir seus leitores do julgamento e das dificuldades de leitura, como proposto por Cavalcanti Proença (1973). Na realidade, essa “incompreensão” apresentada, ora como uma leitura dificultosa, ora como hermetismo, nada mais é do que uma linguagem generosa e robusta em suas expressões. Tal linguagem surge pelo “espírito cosmopolita” de Guimarães Rosa, homem que superou o estrito vínculo da província sertaneja, mais por se aprofundar nela do que pelas relações diplomáticas internacionais.

Além do mais, é inevitável notar que seu pendor enfático, isto é, sua tendência expansiva e acumulativa que é, em larga medida, descrita como uma intensidade de ideias (DANIEL, 1982) esteja apenas motivada para um propósito de reprodução de padrões da fala coloquial. A prosa de Guimarães Rosa é, como podemos ver nos trechos citados, uma prosa estranhamente “generosa”. Nas palavras de Guimarães Rosa: “sou um fanático da sinceridade linguística” (ROSA in LORENZ, 1983, p. 79). Ora, Guimarães Rosa é um escritor cujo sentido autêntico de sua linguagem é medido por sua capacidade inventiva, porém sua inventiva não é uma busca exacerbada por estilo. Na verdade, observamos que o autor “sofre” com uma espécie de “fanatismo” do adensamento verbal, que talvez, tenha sido esse

“fanatismo” que o despertou, parafraseando o conto, “para outra sina de existir”.

Devemos entender que todas essas denominações apresentadas até aqui realçam, sem dúvida, um importante aspecto da linguagem rosiana, a saber, sua força latente como uma linguagem hermética e, em alguma medida, sibilina, em que a compreensão imediata, em algumas vezes, está relegada a um segundo plano. Mas o que estaria em primeiro plano na poética rosiana? Se a linguagem de Guimarães Rosa fosse puramente uma mediadora de significados, como uma escrita “sóbria” e “neutra”, ela “desapareceria” e tampouco encontraríamos nos adensamentos semânticos, aparentemente sem motivo, um forte apelo sedutor.

Vejam os seguintes exemplos: “a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos (ROSA, 1962a, p. 35). O que se diz em francês, na versão de Inês Oseki-Depré, “c’était seulement pour se réveiller à nouveau, soudain, avec la mémoire” (era unicamente para se despertar de novo, de repente, com a memória), parece, também, se “alimentar” da vitalidade da prosa rosiana, pois compartilha da mesma digressão do original, apesar de o ritmo sutil ter desaparecido. Essa digressão se apresenta quase como uma aventura psicológica da personagem em meio aos “resíduos” de um sonho estranho que, volta e meia, o atormenta.

Não é por acaso, que Maria José Frias traduziu essa frase, ou melhor dizendo, traduziu esse “verso” sugerindo-nos que os sobressaltos da memória poderiam ser explicados por um motivo, digamos, onírico. Daí sua escolha tradutória ter como resposta: “et si nous cessions parfois, pour un temps, c’était pour y penser de nouveau, comme on s’éveille, parfois, d’un court sommeil” (e se nós cessarmos, por vezes, por um tempo, seria para pensar novamente, como se acorda, por vezes, de um curto sono).

Neste momento do artigo, cabe aqui lembrar que só destacamos alguns erros na tradução de forma eufêmica, por outro lado o artigo tem ressaltado a capacidade inventiva do autor e o seu vasto conhecimento linguístico da língua, o que nos leva muito além dos erros de tradução das versões francesas e, também, o que, de certa forma, ao analisar o panorama tradutório atual nos leva a pensar que nenhum outro estudioso das traduções francesas, de Guimarães Rosa, se esforçará para desfazer essa impressão. Raciocinemos: Já é

sabido pelo leitor que toda tradução, em sentido amplo, é, também, uma interpretação da versão original (GADAMER, 2013). Portanto, a versão de Maria José Frias não deixa de ser uma interpretação. Não obstante, sua interpretação falha, pois mata a poética rosiana, ao tentar explicar os sobressaltos e hesitações da memória por um “s'éveille, parfois, d'un court sommeil” (despertar, por vezes, de um curto sono).

Em certo sentido, o “despertar de um sono” é quase como uma vocação íntima para o fantástico e que o torna um de seus filões narrativos. A rigor, aquele que desperta, hesita entre a perpétua realidade e o intercâmbio de quando estava inconsciente. Daí, observa-se, que a tradutora tenha sido tentada a dar um toque levemente fantástico para as hesitações da personagem (hesitações manifestadas entre o conflito familiar). Por outro lado, sua publicação na revista *Planète*<sup>5</sup> deve ter tido um impacto decisivo em muitas das suas escolhas. Contudo, devo dizer, de antemão, que a hesitação que as narrativas fantásticas provocam não é, nem de longe, alvo de uma preocupação rosiana. Ninguém negará, evidentemente, que há uma hesitação em alguns “versos”, mas essa hesitação é de ordem, sobretudo, linguística.

Por exemplo: “Mas, agora, esse homem já tinha morrido, **ninguém soubesse, fizesse recordação**, de nada mais (ROSA, 1962, p. 35). Na frase citada encontramos um exemplo que não é apenas conceitual, mas, também, visualmente, sensível. Ou seja, a hesitação é tanto ao nível do entendimento das ideias, quanto uma hesitação “espacial”. Pois, na obra rosiana, os conceitos não estão divorciados de uma “fisiologia sensorial”, usando uma expressão de Cannabrava (1983). Portanto, a inclinação aos sentidos remete a obra rosiana a uma escrita não prosaica. Seu ritmo por vezes rápido e demorado, por vezes lento, brusco e turbulento, insinua ao leitor certo “movimento” que não pode ser reduzido, apenas, a uma apreensão ingênua de um princípio melódico. Os leitores de *Signos em Rotação* (1996) lembrar-se-ão, sem dúvida, do que disse Octavio Paz, em seu ensaio

5. Cf. Aguiar (2013). Revista francesa dos anos de 1960 que possuía uma forte ligação com o realismo fantástico e esoterismo. A revista tinha como lema “*Rien de ce qui est étrange ne nous est étranger*” (Nada do que é estranho nos é estranho), e seus editores, Louis Pauwels e Jacques Bergier, eram considerados os pais do realismo fantástico na França.

“Verso e prosa”, a respeito do ritmo: “A linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo. Como se obedecesse a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente” (PAZ, 1996, p. 12). Tais palavras pertencem a Octavio Paz, mas poderiam, perfeitamente, ter sido ditas por Guimarães Rosa, pois a propensão desta variação rítmica, violenta e compulsiva apaga a linha tênue que divide verso e prosa, num esforço semelhante ao empregado no ensaio do poeta mexicano.

A turbulência “ininterrupta” do trecho citado acima, “ninguém soubesse, fizesse recordação de nada mais”, provoca no leitor uma perturbação crescente pelo agrupamento das ações, inclinando-lhe a uma leitura sempre em voz alta, consumindo seu fôlego, para compreender, pelo reverberar da fala, o sentido dessa prosa vivaz. Ora, a inclinação natural, da linguagem rosiana ao ritmo, “prejudica” sua clareza conceitual, pois uma prosa que segue a marcha mais “habitual” do pensamento é, na maioria das vezes, resistente à fluidez de um ritmo. Então, se a prosa de Guimarães Rosa está infundida desse teor rítmico, logo, em alguma medida, ela vai “ferir” essa linha de raciocínio puramente gramatical.

Ora, se o que apontamos está correto, as traduções que rompem com a fluidez rítmica da prosa rosiana, fazem-na mediante uma racionalização gramatical. É o que ocorre nas duas versões francesas: Maria José Frias: “nul ne saurait, jamais, ni le pourquoi ni le comment” (ninguém saberia, jamais, nem o porquê nem o como). Inês Oseki-Dépré: “ne savait rien, n’avait aucun souvenir, de rien, de plus rien” (ninguém sabia nada, nem tinha nenhuma lembrança, de nada, de mais nada). O ritmo do trecho em questão é ditado por uma espécie de “esgarçamento semântico” que é característico do estilo rosiano, e que as versões francesas insistem em “torcer o pescoço” da eloquência rosiana, traduzindo pela pura inclinação à racionalização das normas gramaticais francesas.

No entanto, poder-se-ia dizer que, para um espírito antirromântico ou demasiado realista, que gosta de ver os objetos pelo sol do meio dia (ORTEGA Y GASSET, 2001) (sem que uma sombra destorça sua percepção), o estilo de Guimarães Rosa, não passaria de uma hipocrisia estilística, que crer que o grande mérito de uma boa escrita está em subir em “pernas de pau”, ou seja, “fingir” um estilo purista que nos pareça convincente e persuasivo. Em defesa de Guimarães Rosa, o argumento supracitado está longe de ser alvo



de uma opinião nacional. Como afirmado anteriormente, e tornamos a lembrar, a eminente virtuosidade da língua rosiana não está em uma prosa prepotente e subjetiva, alimentada por um vanguardismo precipitado que nada teria de admirável, mas sim em sua capacidade de desbanalização do padrão corriqueiro da língua que é, também, convertida numa desbanalização da percepção do leitor acerca do mundo.

As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas (..) Então, pois, nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; e, ele, ou desembarcava e viajava s'embora, para jamais, **o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrependia, por uma vez, para casa** (ROSA, 1962, p. 33).

Les nouvelles se transmettant par la voix de certaines personnes (...) Alors, donc, notre mère et nos parents conclurent: que les vivres qu'il avait cachés dans la barque, se consumaient; et lui, ou bien il débarquait et partait loin, pour toujours, *ce* qui au moins aurait été plus **correct, ou bien il se rendait, pour une fois, et rentrait à la maison.** (ROSA, 1982, p. 37).

Les bruits et les nouvelles se répandirains le long du fleuve (...) On disait que jamais, en nul temps, ni endroit, ni de jour ni de nuit, on disait que jamais pap' ne touchait plus la terre — parcourant jour et nuit le fleuve, dans son aventure solitaire. Quand les vivres lui manqueraient, pensait-on, pensait mam', **ou bien il s'en irait pour toujours, ou bien il reviendrait se repentir à la maison** (ROSA, 1962, p. 114).

No trecho acima, Guimarães Rosa parece estar decidido em “restaurar” uma dignidade filosófica pela imaginação de sua linguagem. Arreponder-se é um sentimento reflexivo, uma mudança de estado absolutamente mental proclamado pela consciência; já o retorno à casa é uma mudança espacial; e de seu choque surge uma nova imagem mental, uma nova afirmação, um “se arreponder para casa”. Assim, a nova imagem gerada resulta escandalosa, porque desafia os princípios do raciocínio lógico. Dão-se, assim, frente a frente, ao mesmo tempo, hostis e irredutíveis. Portanto, este acordo dispar gerador de uma consciência “reflexiva móvel”, jaz por trás da racionalidade idiomática, dos recônditos do pensamento habituado com a mesmice das explicações. Diz Octávio Paz (1996, p. 80): “A verdade não procede da razão e sim da percepção poética, isto é,

da imaginação. O órgão natural do conhecimento não são os sentidos nem o raciocínio; ambos são limitados e na verdade contrária à nossa essência última, que é o desejo do infinito”.

Não é preciso ir muito longe para notar as semelhanças com o pensamento de Guimarães Rosa, para o qual, a razão gramatical seria um verdadeiro cárcere da linguagem. Por isso, ele diz que sua prosa envolve “muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura” (ROSA in LORENZ, 1983, p. 80). Daí eu diria, o surgimento de uma “gnose estética” na obra rosiana, em que ele proclama sua apologia da busca do infinito da linguagem: “Nunca me contento com alguma coisa [...] estou buscando o impossível, o infinito” (ROSA in LORENZ, 1983, p. 81). Ora, esse impulso diante de um conhecimento “secreto” e “superior”, também, é defendido por Octavio Paz que, para ele, a poesia, principalmente o esteticismo radical do surrealista, aspira à origem do infinito.

Portanto, o que se ressalta, na comparação com o poeta mexicano, é a fuga de um racionalismo da palavra, para a qual a razão seria um poderoso inimigo. Por isso, Guimarães Rosa pensa em “coisas irracionais” como uma denúncia contra a aparente impossibilidade do pensamento. Mais uma vez recorro às palavras de Octavio Paz (1996, p. 52): “um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal”. Todavia, o que vejo ocorrer na tradução francesa de Oseki-Depré é um extremo racionalismo do “verso” rosiano. Não há uma “luta” contra a natureza das palavras, pois sua tradução simplesmente aceita e, como uma infeliz decisão de explicar uma piada, parafraseia a prosa rosiana numa simples manipulação verbal. Na tradução de Oseki-Depré: “ou bien il se rendait, pour une fois, et rentrait à la maison” (ou bem se chegava, por uma vez, e regressava para a casa). Ora, a tradução de Maria José Frias é muito mais perspicaz que a de Inês Oseki-Depré: “ou bien il reviendrait se repentir à la maison” (ou bem se voltaria a se arrepende para casa), contudo, ainda se agarra no verbo “reviendrait” para construir uma explicação plausível.

Sem mais delongas, concluímos: A linguagem de Guimarães Rosa, como o pai que decide viver no rio, parecendo apontar, sem ao menos dizer, a direção de uma realidade inexprimível e, à primeira vista, sem nexos, revela-se como uma nova percepção, sobretudo, do

modo como se diz. Pois, em Guimarães Rosa, “le jeu avec la langage transforme plastiquement l’écriture” (o jogo com a linguagem transforma plasticamente a escrita) (DOSSE, 2017, p. 47). Portanto, o refinamento plástico da linguagem de Guimarães Rosa, não se confundindo simplesmente com uma rica oralidade regional – como foi argumentado anteriormente –, aguça o olhar crítico do leitor por meio de uma intrigante linguagem, pautada, as mais das vezes, num adensamento semântico, numa luta contra a palavra, para obrigá-la a dizer o indizível. Portanto, notamos que o compromisso das traduções, firmados com a lógica da língua francesa, carecem dessa nova tomada de consciência da prosa rosiana e, por isso, acabam distanciando-se do ritmo particular que a anima. Tudo isso demonstra que a autenticidade de Guimarães Rosa ainda é um grande desafio para qualquer tradutor. E essa autenticidade é, justamente, como aponta Harold Bloom (2001, p. 14), para eleição de um cânone: “aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente”.

## Referências

- AGUIAR, Márcia Valéria de. A terceira margem do rio e o realismo fantástico na revista *Planète*. III Colóquio “Vertentes fantásticas na literatura”. 2013. p. 409-18.
- CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 264-270.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, 2001.
- DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DOSSE, Mathieu. Em traduisant Guimarães Rosa. *Caleidoscópio: linguagem e tradução*. v. 1, n. 2, p. 44-54 jun.-dez., 2017.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- GREVISSE, Maurice; GROSSE, André. *Le bon usage: grammaire française*. Paris: Duculot, 2016.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62 - 97.
- ORTEGA Y GASSET, José. Prefácio. In: *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973. p. 155-240.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- RÓNAI, Paulo. *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962a. p. 31-37.
- RÓNAI, Paulo. La troisième rive du fleuve. Trad. Maria José Farias. *Planète*, Paris, n. 6, p. 113-115, sept. 1962b.
- RÓNAI, Paulo. Le troisième rivage du fleuve. In: *Premières histoires*. Trad. Inès Oseki-Depré. Paris: Métailié, 1982. p. 35-41.
- RÓNAI, Paulo. Pequena Palavra. In: RÓNAI, Paulo (Org). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. p. XI-XXVIII.

## **A tradução (inter)cultural de *Uma vida em segredo*: representações da identidade cultural mineira em *A hidden life***

Daniela de Azevedo (Unimontes) <sup>1</sup>

### **Introdução**

A tradução é uma das diversas formas da linguagem humana, e o seu conceito, restrito à forma mais primitiva de comunicação, nos permite afirmar que todo ato comunicativo é também um ato tradutório. De acordo com Steiner (1975), a tradução pressupõe a interpretação ativa do receptor que, então, dá sentido à mensagem a partir do seu próprio universo linguístico e conceitual. Isso acontece porque, embora usemos as mesmas palavras numa dada língua, seus sentidos não estão estanques, muito menos seus usos e, assim, cada indivíduo opera na língua um pequeno desvio do que seria seu suposto padrão. Tradução, nessa perspectiva, é a interpretação dos atos comunicativos.

Contudo, o ato de traduzir não é tarefa simples e tampouco sua definição pode ser simplista. Partindo da premissa de que a visão de mundo é transmitida por meio de uma determinada língua a partir da perspectiva cultural, social e política da comunidade que dela se serve como veículo de comunicação, a tradução, ou ainda a transposição de uma língua para outra, implica, indubitavelmente, a mudança de perspectiva, uma vez que a comunidade da língua de chegada compartilha de uma visão de mundo diferente. Some-se a isso o fato de que o próprio sistema linguístico, por mais próximas que as línguas sejam em suas origens, também sofre alterações.

Nesse sentido, Arrojo (2003), aponta a impossibilidade de a tradução ser uma simples transferência de significados estáveis. Citando Jacques Derrida<sup>2</sup>, ela afirma que:

1. Graduada em Letra-Inglês (ISEIB), especialista em Línguas Estrangeiras Modernas (Unimontes), Mestre em Estudos Literários (Unimontes), docente do curso Letras-Inglês da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes.
2. DERRIDA, Jaques. *Of grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 87.

A tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis; o que é possível – o que inevitavelmente acontece, a todo momento e em toda tradução – é, como sugere o filósofo francês Jacques Derrida, “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro”. (ARROJO, 2003, p. 42)

Desse modo, o bom tradutor deve buscar a produção de significados no texto de chegada, significados esses que assumem sentidos específicos quando inseridos em determinado contexto, dada a necessidade de não apenas transpor o texto-fonte para outra língua, mas também de adaptá-lo à cultura de chegada. O tradutor, então, deve ter em mente que está traduzindo um conjunto de sentidos que vai além das questões lexicais e semânticas impostas pela obra original, já que há de se transpor, juntamente com a língua, as características culturais e sociais. Assim, uma das tarefas do tradutor é fazer a ponte entre as culturas do texto original e do texto traduzido.

A obra literária é plurissignificativa, sendo esta característica indissociável da escrita artística. Para traduzir, é necessário antes ler e interpretar os vários significados presentes na obra a ser traduzida, desde a escolha do narrador em primeira ou terceira pessoa, até a escolha de uma palavra em detrimento de outra, cujos significados ou valores semânticos se assemelham. Por isso, o tradutor é antes um leitor e a sua tradução sempre estará impregnada da sua interpretação, visto que a tradução é um processo que envolve não somente a transposição de uma mensagem de uma língua para outra, por meio de adequação do vocabulário e da estrutura gramatical, mas também a interpretação de um texto em uma língua de partida para uma língua de chegada, criando-se assim um novo texto. Tal interpretação depende da subjetividade do leitor/tradutor e de seu conhecimento sobre a cultura da língua de chegada.

Britto (2010) afirma que quanto maior o grau de proximidade entre as culturas, menos problemática é a escolha do tradutor. A proximidade entre as línguas de partida e de chegada e, ainda, a proximidade geográfica entre os países onde essas línguas são faladas resultam em poucas diferenças entre os produtos de uma abordagem mais domesticadora e uma mais estrangeirizante; como, por exemplo, a tradução de uma obra argentina para leitores brasileiros: na primeira abordagem, os termos seriam aportuguesados; em uma

abordagem mais estrangeirizante, boa parte do vocabulário relativo às coisas da Argentina seria mantida em espanhol, pois, provavelmente, isso não seria um obstáculo para um leitor brasileiro medianamente culto. No outro extremo, o autor apresenta como exemplo a tradução para o português brasileiro de uma obra muito antiga, escrita em uma língua bem distante da nossa, por uma civilização sobre a qual muito pouco se conhece: a tradução de um antigo poema épico mesopotâmico – Gilgamesh<sup>3</sup> – considerado a obra literária mais antiga da humanidade:

Nesse caso, a distância entre a cultura-fonte e a cultura-meta é tamanha que as categorias de uma dificilmente poderiam ser convertidas nas da outra, e a diferença entre as duas abordagens resultaria em dois empreendimentos radicalmente diversos. A opção domesticadora forçosamente geraria um texto que não seria uma tradução, e sim uma adaptação da obra original, transplantando as aventuras de *Gilgamesh* para a mata amazônica, por exemplo; já a escolha da alternativa estrangeirizante tornaria necessária a elaboração de um rico aparato paratextual – um texto introdutório contendo informações contextualizadoras, notas do tradutor extensas e abundantes. Foi a opção estrangeirizante, aliás, a adotada por Maysa Monção Gabrielli, a tradutora brasileira do *Gilgamesh*. (BRITTO, 2010, p. 136-137)

A maioria das traduções fica entre esses dois extremos, pois, quase sempre, o tradutor domestica mais o original na medida em que o texto se destina a um leitor que tem pouco conhecimento ou acesso à cultura do texto original. Em situação inversa, o tradutor pode produzir um texto mais estrangeirizado, pressupondo que o leitor não terá dificuldades para transportar-se para outra cultura (BRITTO, 2010). Esse seria o contexto de tradução de obras de autores norte-americanos traduzidas para leitores brasileiros. Dada a

3. A Epopeia de Gilgamesh, escrita pelos sumérios em torno de 2000 a. c., é um poema que narra os feitos de Gilgamesh, rei de Uruk, em sua procura pela imortalidade. O trabalho de tradução da obra foi realizado por Henry Rawlinson e George Smith na segunda metade do século XIX, e só foi possível graças às inscrições de Dario, rei Persa, que transcrevia caracteres cuneiformes para três idiomas: persa, babilônio e elamita. Esse trabalho foi ampliado quando novos trechos da narrativa foram encontrados posteriormente. Fonte: Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-epopeia-gilgamesh.htm>>. Acesso em: 5 ago. 2018.

grande influência da cultura norte-americana no Brasil, esse tipo de tradução seria viável. O contrário, no entanto, já não é tão evidente. Assim, a tradução de uma obra brasileira para o leitor norte-americano exigiria que o tradutor percorresse o caminho da domesticação, caminho esse que pode ser difícil para o tradutor, dependendo do seu grau de intimidade com a cultura brasileira.

É exatamente esse o caso das narrativas, que são objetos desta análise<sup>4</sup>. A ambientação de *Uma vida em segredo* estabelece uma ponte, uma relação entre o mundo real – interior de Minas Gerais – e o mundo ficcional, entre a realidade e a imaginação. O universo regional, típico do interior de Minas Gerais, se distancia do contexto norte-americano, não somente geográfico, mas principalmente cultural e linguístico. Sendo assim, como transportar o leitor norte-americano para o mundo real da ficção, o interior de Minas Gerais? A seguir, buscando responder este questionamento, apresento o suporte teórico e as análises das estratégias de tradução utilizadas pelo tradutor em *A hidden life*.

### **Tradução, cultura e alteridade**

De acordo com Aixelá (2013), a tradução literária atua sobre quatro campos básicos de diversidade entre dois sistemas linguísticos: o linguístico, o interpretativo, o pragmático e o cultural. Os itens culturais específicos correspondem à área mais arbitrária de cada sistema linguístico e apresentam, portanto, os maiores desafios dentro do processo de transferência cultural na tradução. Esses itens se referem a hábitos, valores e sistemas classificatórios típicos de uma cultura, que podem ser iguais ou diferentes em outro segmento cultural. Outros itens, menos específicos, como nomes de pessoas, de lugares, instituições e sistemas de medidas são mais facilmente identificáveis e reconhecidos como itens culturais. No entanto, há itens culturais que só podem ser percebidos a partir de conflitos resultantes do processo de transferência, quando há discrepância ou incompatibilidade entre os sistemas de valores nas culturas envolvidas no processo de tradução, ou seja, o estranhamento.

4. Recorte da minha dissertação de mestrado, intitulada *Aspectos da tradução de “Uma vida em segredo”* (2019).



House (2015) estabelece critérios para a avaliação de tradução de diferentes textos, entre eles o texto literário. Alguns desses critérios se referem a problemas com as “dimensões situacionais”, termo utilizado pela autora para designar as diversas circunstâncias do texto: (1) origem geográfica, (2) classe social, (3) tempo, (4) meio, (5) participação, (6) relação de papéis sociais, (7) atitude social e (8) área de comunicação. As três primeiras dimensões se referem ao usuário da língua e as demais ao uso da língua. Quanto mais se preservarem as dimensões situacionais, mais fiel será a tradução. Para este estudo, interessa-nos a origem geográfica, termo usado pela autora para se referir a dialetos locais, os quais devem ser indicados de alguma maneira na tradução. Segundo House, o que mais se observa nas traduções literárias é que os dialetos permanecem como estão no texto original. Porém, é justamente neste aspecto que *Uma vida em segredo* e *A hidden life* são divergentes, pois a última privilegia o uso do inglês padrão, ou seja, a forma culta da língua inglesa, o que cria um distanciamento entre as personagens prima Biela e *cousin* Biela, revelando traços distintos de alteridade dessas personagens.

A autora também destaca a força ilocucionária do texto. Ela cunhou o termo *foregrounding*, definido como um recurso linguístico para tornar o leitor consciente de uma forma linguística em particular. Isto significa dizer que, se o tradutor preserva todas as figuras usadas pelo autor do texto original, ele está preservando os *foregroundings*, sendo a sua importância evidente na tradução literária.

Outro conceito necessário para a análise do processo de tradução de *Uma vida em segredo*, sob a ótica cultural, é o de “traduzibilidade”. Iser (1996) alerta para a necessidade da perspectiva intercultural em contraposição ao simples comparativismo, pois a análise comparatista pode levar às superposições de culturas, gerando noções de hierarquia. Para ele, considerar as diferenças culturais é reconhecer o outro como tal, em sua alteridade, colocando em prática o potencial da traduzibilidade, que seria a técnica de modificar o texto-fonte de forma a torná-lo compreensível para o leitor que está inserido em uma cultura diferente. A traduzibilidade é “[...] um conceito essencial para a compreensão dos encontros entre culturas e interações dentro das culturas. Nessa perspectiva, a traduzibilidade implica

a tradução da alteridade, sem submetê-la a conceitos preconcebidos”<sup>5</sup> (Tradução nossa).

Newmark (1988) propõe quatro níveis de tradução: (1) textual, (2) referencial, (3) coesivo e (4) naturalidade. O nível coesivo abrange um conjunto de operações mentais, que emergem do texto: são pensamentos que surgem, pressuposições; o nível coesivo é a avaliação do tom do texto de origem. O autor divide o nível coesivo em estrutural e emocional. O primeiro está relacionado às palavras conectivas, e o segundo ao valor dialético. Sobre a coesão emocional, Newmark salienta a importância do que chama de fator dialético, ou seja, aquilo que se manifesta como positivo ou negativo, emotivo ou neutro. A emoção do texto original, ou a ausência dela, deve ser reproduzida no texto traduzido.

Considerando os pressupostos de Aixelá (2013), House (2015), Iser (1996) e Newmark (1988), analisei alguns excertos de *A hidden life*, com foco nas estratégias empregadas pelo tradutor, Edgar H. Miller, no intuito de compreender como ele trabalhou a questão da alteridade pela preservação de aspectos culturais do contexto de *Uma vida em segredo*, presentes em vocabulário específico da cultura mineira utilizado por Autran Dourado.

### **A tradução (inter)cultural de *Uma vida em segredo***

É perceptível, ao longo da leitura de *A hidden life*, que Miller, dependendo do contexto da narrativa e das aproximações entre as culturas americana e brasileira, fez uso tanto da domesticação quanto da estrangeirização. Os itens menos específicos, como nomes próprios, foram mantidos, assim como alguns itens específicos (AIXELÁ, 2013), como a expressão “Ave Maria”, o pronome de tratamento informal “dona” e o termo “mutirão”, conforme podemos observar nos excertos abaixo:

Ficou para sempre reinando sozinho no território do **Fundão**.  
(DOURADO, 2010, p. 19, grifo nosso)

5. “[...] a key concept for understanding encounters between cultures and interactions within cultures. In this view, translatability implies translation of otherness without subsuming it under preconceived notions”. (ISER, 1996, p. 9)

He stayed there reigning alone over the territory of **Fundão**.  
(DOURADO, 1969, p. 6, grifo nosso)

Só sabia metade da **ave-maria**. (DOURADO, 2010, p. 33, grifo nosso)

She knew only half of the “**Ave Maria**”. (DOURADO, 1969, p. 27, grifo nosso)

Só se lembrava de balbúrdia assim nas festas de **mutirão**, espectadora. (DOURADO, 2010, p. 40, grifo nosso)

She remembered such bedlam only as a spectator at the feasts of *mutirão*. (DOURADO, 1969, p. 37, grifo do tradutor)

A não-tradução da expressão “Ave Maria” causou estranheza, visto que há expressão correspondente em inglês – *Hail Mary* –, o que facilitaria a compreensão do leitor americano. Questionei Miller<sup>6</sup> sobre a manutenção do termo em português e ele explicou que: “Ave Maria não é português, mas latim, sendo [uma expressão] muito usada em inglês, especialmente antes de a Igreja Católica permitir o uso da língua vernacular no ritual da igreja”<sup>7</sup> (Tradução nossa). Como a cultura americana se assemelha à brasileira nesse aspecto religioso, Miller preserva o contexto histórico da obra, visto que no início do século XX os rituais da Igreja Católica ainda eram em latim. Assim, “Ave Maria”, seguindo o proposto por Aixelá (2013), torna-se item menos específico no contexto analisado, o que, obviamente, seria diferente se tivéssemos a tradução da novela para uma cultura totalmente diferente da brasileira, como a indiana, por exemplo.

Também causou estranheza a manutenção do pronome de tratamento “dona”. De acordo com Miller (2018), como não há um termo correspondente em língua inglesa, a exemplo de outros tradutores que trabalharam com literatura brasileira na mesma época, ele optou por deixar o termo em português, e cita o exemplo de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado: *Dona Flor and her two husbands*, em inglês. Sobre a manutenção da palavra “mutirão”, que se

6. Em entrevista concedida à pesquisadora em agosto de 2018.

7. “Ave Maria is, of course, not Portuguese but Latin and is widely used in English, particularly before the Catholic Church allowed the use of the vernacular in church ritual”. (MILLER, 2018)

encaixa no mesmo caso da palavra “dona”, Miller explicou que a tradução foi feita há quase cinquenta anos e que não se lembra do contexto em que a palavra “mutirão” foi usada, e, ainda, que não consegue pensar em um termo específico em língua inglesa.

Nesses dois casos, acredito que a estrangeirização pode ter prejudicado, parcialmente, a interpretação do leitor. O pronome “Dona” pode ter sido percebido como nome próprio, pois está sempre grafado com inicial maiúscula e sem itálico, como pode ser comprovado por meio de outro trecho da narrativa:

Sim senhora, dona Constança, disse o velho. (DOURADO, 2010, p. 38)

“Well, well, Dona Constança,” the old priest said. (DOURADO, 1969, p. 35)

Já a palavra “mutirão”, grafada em itálico pelo tradutor, leva o leitor, automaticamente, a duas inferências: é uma palavra estrangeira e que está ligada a algum tipo de festividade, visto que ela é antecedida da palavra *feasts*; porém, nem sempre um mutirão pressupõe uma festa. A adição de uma explicação tornaria o termo mais claro para o leitor, como aconteceu com “garapa”, também grafada em itálico. Na impossibilidade de traduzir essa palavra, Miller adiciona uma oração explicativa, tornando o seu sentido mais claro para o leitor:

Seu Chico Branco dava-lhe sempre um copo de garapa, [...]. (DOURADO, 2010, p. 93)

Mr. Chico Branco always gave her a glass of *garapa*, a drink made of sugar cane. (DOURADO, 1969, p. 119)

Contudo, como a ocorrência dessas palavras na novela é irrelevante, a alteridade do texto-fonte é preservada.

Nos exemplos analisados, excetuando-se “Ave Maria”, é perceptível que Miller optou pela estrangeirização, a qual, para Britto (2010), é o caminho que mais respeita a identidade cultural e a fidelidade ao autor, permitindo ao tradutor agir como mediador cultural e não como protetor da pureza de sua cultura, respeitando a premissa de que as culturas podem interagir sem que uma seja engolida pela outra. Portanto, a estrangeirização teria a seu favor o fato de que

é um processo tradutório ético, que respeita a língua e a cultura do Outro (BERMAN, 2007).

Levando em consideração o conceito de traduzibilidade, Miller não seguiu de forma rígida o caminho da estrangeirização, pois ele buscou, na língua inglesa, por vezes, palavras que poderiam levar o seu leitor a entender melhor do que se trata o termo correspondente em língua portuguesa e que não existe na língua inglesa. É o caso da palavra “monjolo”, que é traduzida como *mill wheel* – roda d’água, em português. Ao optar por substituir “monjolo” por *mill wheel*, o tradutor trilha o caminho da domesticação, provavelmente para dar ao leitor uma ideia do cenário que sempre é rememorado por Biela, e por ser o monjolo um objeto de lembrança recorrente em toda a novela.

Quando questionei Miller sobre a tradução de “monjolo”, ele disse que teve muita dificuldade para encontrar um termo que representasse o objeto em língua inglesa, pois não sabia do que se tratava:

Monjolo foi a palavra que nos deu mais trabalho. Nunca tínhamos ouvido falar de tal coisa, e não conseguimos encontrar o seu significado em nenhum dicionário de português (isso foi muito antes da facilidade da *Internet* e do Google Tradutor; é interessante notar que a tradução do Google dá a palavra em inglês como “macaco”). Finalmente, encontramos um mineiro na embaixada brasileira em Washington, que descreveu o que era um monjolo. Agora que já vi um, percebo que “roda d’água”, provavelmente, não foi uma boa tradução. Mas eu não acho que isso tenha prejudicado a história, já que eu não conheço nenhum objeto similar no contexto cultural de língua inglesa<sup>8</sup>. (Tradução nossa)

A estratégia utilizada por Miller remete à proposição de Nascimento (2014), de que a tradução é um ato de invenção ou de

8. “Monjolo was the word that gave us the most difficulty. Neither of us had ever heard of such a thing and we could not find it in any Portuguese dictionary available to us (this was long before the facility of the Internet and Google Translation; it’s interesting to note that Google Translation gives the word in English as “monkey”). We finally found a Mineiro at the Brazilian Embassy in Washington who described to us what a monjolo was. Now that I have seen one, I realize that “mill wheel!” probably was not a good translation. But I don’t think it detracted from the story since I don’t know of any similar type of grist mill in the English-speaking world”. (MILLER, 2018)

reinvenção, ou ainda transcrição, como proposto por Campos (2006), o qual se assemelha a um perpétuo canteiro de obras, para onde se pode sempre retornar para rever, refazer, repropor. Assim, traduzir é “retraduzir, ver e rever o percurso da leitura-tradução de um texto, como ato de memória do primeiro contato com a obra e a língua do outro, as primeiras tentativas, os primeiros passos e os primeiros impasses nas sendas da tradução” (NASCIMENTO, 2014, p. 121).

Retomando a análise, é possível inferir que ao verter a palavra “monjolo”, que, na novela, é impregnada de valor denotativo, mas, principalmente, conotativo, e levando em consideração o contexto e o número de ocorrências da palavra, o tradutor assumiu o risco de que sua tradução suscitasse na mente do seu leitor uma imagem muito diferente daquela do texto original. Esse risco assumido pode ter gerado diferentes interpretações pelo leitor em língua inglesa, divergentes daquela pretendida por Autran Dourado, mas não necessariamente negativas. A tradução de “monjolo” como *mill wheel* poderia levar o leitor de *A hidden life* a perder a sonoridade que o monjolo produz e, conseqüentemente, ele deixaria de compreender a memória musical que Biela nos apresenta, ao falar da Fazenda do Fundão. No entanto, como podemos comprovar no trecho transcrito abaixo, o emprego de outras palavras, em língua inglesa, que também exprimem musicalidade por remeterem aos sons da natureza, e ao próprio barulho produzido pelo monjolo, sobrepõe o emprego de *mill wheel*:

Quando se punha a ouvir o riachinho correndo vagaroso numa plangência monótona, distante na noite, a água desviada do riacho corria numa canaleta até cair do alto no cocho do monjolo, que vergava rangente, e ela cuidava ouvir a batida fofa ou dura do pilão. (DOURADO, 2010, p. 44)

She could hear the little stream running slowly in a monotonous plaintiveness in the distance of the night, its water diverted from its banks into a little channel until it **splashed** from above into the bucket of the mill wheel that **groaned** and **squeaked**, and she thought she could hear the **slap** of the mill stone. (DOURADO, 1969, p. 44, grifos nossos)

Em *A hidden life*, por meio de onomatopeias, Miller conserva a musicalidade das lembranças de *cousin* Biela: *splash* remete ao barulho de água caindo; *groan* e *squeak* representam o ranger do monjolo.

Já *slap*, também utilizada por Miller como onomatopeia pela sua sonoridade, agrega valor conotativo de batida ao trecho analisado. Interessante notar que o tradutor, nesse excerto, deu mais ênfase ao som produzido pelo monjolo que o próprio autor.

Provavelmente, Miller fez conexões da vida no campo de Biela com a sua, pois ele nasceu e foi criado em um estado do sudeste americano, reconhecido pela sua agricultura e música de raiz, e estereotipado como um dos estados “mais caipiras” dos Estados Unidos. Miller reporta que “embora Dourado tenha escrito sobre a vida no seu Estado, Minas Gerais [...], a narrativa frequentemente me trazia memórias do meu Estado de origem, o Tennessee”<sup>9</sup> (Tradução nossa).

Essa hipótese é fundamentada nos estudos de Schafer (1977) sobre a relação do homem com os sons da natureza. Schafer explica que os sons fundamentais de uma paisagem não precisam ser ouvidos conscientemente. Esses sons são aqueles criados pela geografia e pelo clima, como água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais, podendo encerrar um significado arquetípico, uma vez que eles podem ficar tão profundamente impregnados nas pessoas, que a vida sem eles seria sentida como um empobrecimento, afetando, assim, o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade. Biela, privada dos sons que embalaram a sua infância, recorre às suas lembranças e lá se refugia. Ao identificar-se com o mundo de Biela, Miller preserva uma das características mais importantes da novela – a musicalidade. E é nessa identificação com as paisagens sonoras do interior de Minas Gerais que o tradutor consubstancia o configurar-se amorosamente na própria língua (CAMPOS, 2006). Assim, é pelo reconhecimento do Outro em si mesmo que Miller é fiel, nesse aspecto, ao projeto literário de Autran Dourado em *Uma vida em segredo*.

Na perspectiva das técnicas de tradução propostas por Newmark (1988) e House (2015), em todas as cenas nas quais a musicalidade se faz presente, Miller consegue transpor as barreiras linguística e cultural, e transmite para o leitor de *A hidden life* toda a delicadeza e poeticidade contida na narrativa. Um dos motivos é a sua

9. “Even though Dourado wrote about life in his home state of Minas Gerais, [...] I was often reminded in his writing of my own home state of Tennessee”. (MILLER, 2018)

identificação com o mundo de Biela; o outro, possivelmente, porque a linguagem musical e a sonoridade da natureza são universais, não havendo barreiras linguísticas e culturais a serem transpostas. Portanto, o elemento mítico da musicalidade foi mantido com fidelidade, e quando há fidelidade ao texto original, há uma boa tradução (ECO, 2007).

Em *Uma vida em segredo*, as ocasiões à mesa eram as mais difíceis para Biela, pois ela se atrapalhava com os talheres, comia de modo engraçado e todos se seguravam para não rir dela, principalmente o primo Alfeu, que zombava do seu modo e dos seus hábitos. A passagem em que Biela é surpreendida por Alfeu enquanto urinava em pé, na horta, é assim narrada:

Uma vez a surpreendeu no fundo da horta, debaixo da jabuticabeira. Ela puxava a saia na frente, suspendia-a um pouco para não se molhar. Mijando em pé feito mula, gritou Alfeu, sentado no muro. Capeta dos infernos, disse ela morta de vergonha, cheia de ódio. Eu conto para tua mãe, desgramado das profundas. (DOURADO, 2010, p. 47)

Em *A hidden life* este é o trecho que descreve a mesma cena:

One day he surprised her in the lower part of the garden under the jabuticabeira tree. She had pulled her skirt up in front and was holding it out to keep it from getting wet. “Pissing standing up like a mule”, Alfeu shouted, from his vantage point on the wall. (DOURADO, 1969, p. 47-48)

Em *A hidden life*, a coesão emocional proposta por Newmark (1988) não é empregada pelo tradutor, pois, no clímax da interação entre as personagens, ele omite os xingamentos que Biela profere contra Alfeu: “Capeta dos infernos, disse ela morta de vergonha, cheia de ódio. Eu conto para tua mãe, desgramado das profundas” (DOURADO, 2010, p. 47). Nessa passagem, o leitor é privado da carga emocional das palavras de Biela. Ao ignorar o trecho, não é possível inferir o sentimento de raiva e indignação que tomou conta de Biela no momento em que ela é pega de surpresa urinando em pé na horta. As expressões “capeta dos infernos” e “desgramado das profundas” são comuns no interior de Minas Gerais, e remetem ao sentido ou características de quem é dotado de influência satânica, desgraçada, maligna. Essa linguagem popular e oralizante está,



também, a serviço da construção da identidade da sertaneja Biela, pois as expressões se relacionam ao mito religioso cristão do mal – o diabo, o capeta, tão presente no imaginário mineiro.

Quanto ao nível da naturalidade, Newmark (1988) explica que a sua manutenção garante que tanto o respeito quanto o desvio à norma sejam preservados. Portanto, o nível de naturalidade proposto pelo autor corresponde ao *foregrounding* de House (2015), como bem explica Gonçalves (1999)<sup>10</sup>: “A preservação de todas as figuras usadas pelo autor do texto original é justamente a preservação dos *foregroundings* e a sua importância torna-se imediatamente evidente na tradução literária” (GONÇALVES, 1999, p. 44).

Ainda em relação ao trecho analisado acima, não houve a preservação do *foregrounding* quando o tradutor ignorou os xingamentos de prima Biela e, conseqüentemente, houve a perda do nível de naturalidade proposto por Newmark (1988). Isto também ocorre quando “horta” é traduzida como *garden*, uma vez que, no contexto da novela, essa horta encontra-se em uma casa na cidade e, por esse motivo, a palavra *garden* pode ser entendida mais como jardim do que como horta. A ideia de horta ficaria clara para o leitor se o tradutor tivesse optado por *kitchen garden*. Por outro lado, no mesmo trecho analisado, houve a preservação do nível de naturalidade em “*pissing standing up like a mule*” (DOURADO, 1969, p. 48), que corresponde exatamente a “mijando em pé feito mula” (DOURADO, 2010, p. 47).

No trecho em que Dourado descreve como Biela se sentia em relação aos vestidos novos que prima Constança encomendou para ela, mesmo havendo o termo correspondente em língua inglesa, Miller opta por outro de valor semântico aproximado. Vejamos como o narrador descreve a situação:

Prima Biela não tomou jeito nem virou outra. Continuou a mesma, senão pior. Se antes era uma figura pobre, miúda no seu parecer, agora tinha o aspecto grotesco de um sagui vestido de veludo, todo cheio de guizos. (DOURADO, 2010, p. 41)

Cousin Biela did not change her ways or became another person. She continued the same. Or perhaps she got worse. If before she had been a sad, puny-looking person, she now had the grotesque

10. Gonçalves baseou o seu artigo em House (1981).

look of a squirrel monkey dressed in velvet and covered with tiny bells. (DOURADO, 1969, p. 39)

Apesar de haver a palavra sagui em inglês – *marmoset*, Miller utiliza o termo *squirrel monkey* – macaco esquilo ou saimiri, em português. Sabemos que ambas as espécies são de primatas, porém com características físicas distintas. O sagui, ou soim, como é conhecido no interior de Minas, é um primata de pequeno porte. Dourado poderia ter associado a figura desengonçada de Biela em seus novos vestidos à de um macaco – um macaco vestido de veludo. Ao chamá-la de sagui, ele remete o leitor à origem de Biela. O termo escolhido por Miller – macaco esquilo – distancia-se do contexto espacial da novela e, além disso, não impacta tanto na comparação, pois o macaco esquilo é, esteticamente, mais gracioso que o sagui. Contudo, acreditamos que o grau de naturalidade foi preservado, pois um macaco vestido de veludo, seja da espécie que for, é uma visão grotesca. Portanto, a intenção de comparar Biela a uma figura grotesca é clara na tradução.

Nesse mesmo trecho, chama a atenção o detalhe do vestido de veludo “todo cheio de guizos”. No contexto da novela, acreditamos que Dourado fez referência aos guizos que são colocados em animais, como as vacas, bodes e éguas de carga, conectando Biela, mais uma vez, às suas origens. Na tradução, Miller usa a expressão *tiny bells*, a qual refere-se aos minúsculos sinos que são usados como enfeites e remetem à vestimenta do bobo da corte, uma referência à cultura europeia, bem distante da cultura do interior mineiro. Apesar da escolha lexical do tradutor, o *foregrounding* foi preservado, pois o leitor em língua inglesa percebe a intencionalidade do narrador, que é ridicularizar prima Biela por não se adaptar aos novos trajes. No entanto, a simbologia do termo “guizo”, que remete à vida de Biela na Fazenda do Fundão, é desconsiderada.

Quanto ao nível coesivo da tradução, proposto por Newmark (1988), o trecho em que Biela conversa com prima Constança sobre o desfecho do seu malsucedido noivado com Modesto, há preservação do valor dialético, do nível emocional, na tradução. No entanto, o mesmo não acontece com o nível estrutural, conectivo:

Non paga a pena ficar chorando defunto velho. Urubu vai simbo-  
ra, tem mais carniça não, só osso. Passou. Depois ele não prestava

mesmo. Bom pro fogo. Pros quintos dos infernos. (DOURADO, 2010, p. 72)

It's not worth the effort to cry for an old corpse. Get away, buzzards, there isn't any more meat, just bones. It's over. He wasn't worth anything. Good for the fire. Good for the depths of Hell. (DOURADO, 1969, p. 87)

Miller não mantém o tom informal e simples de Biela no nível conectivo, pois: a) não usa palavras que remetem ao linguajar da roça: simbora – *get away*; b) pela inexistência de certas expressões na língua inglesa: não paga a pena ficar chorando defunto velho – *it's not worth the effort to cry for an old corpse*, embora o uso dos verbos auxiliares na forma contraída (*it's, isn't, wasn't*), indique, sutilmente, certo nível de informalidade na fala da moça. Apesar disso, o leitor em língua inglesa consegue apreender as emoções de Biela naquele momento: ela está com raiva, sente-se humilhada e rejeitada.

Pela análise desse trecho, fica evidente que as características que são atribuídas a Biela por meio da sua linguagem roceira são totalmente apagadas por Miller, porque, em toda a tradução, ele utiliza a norma padrão da língua inglesa, como nos seguintes excertos:

Não, prima, não carece, disse, não tenho fome. (DOURADO, 2010, p. 28)

“No, cousin, I don't need anything,” she said. “I'm not hungry.” (DOURADO, 1969, p. 19)

Vai cachorro, vai simbora de vez. Vai porque eu vou trancar a porta, está muita friagem, carece dormir. (DOURADO, 2010, p. 102)

“Go on, dog, go away for good. Go, because I'm going to lock the door. It's very cold and I need to sleep”. (DOURADO, 1969, p. 133)

Assim, a tradução literária pressupõe, além da leitura e interpretação prévias do texto-fonte, o conhecimento do contexto em que esse texto foi produzido, pois não se traduzem apenas palavras, mas também significados e referências entre as culturas envolvidas no processo tradutório. Nesse sentido, para traduzir *Uma vida em segredo*, Miller deveria, também, buscar conhecer o estilo narrativo de Autran Dourado, e, principalmente, o contexto cultural da

novela, o que o levaria a adaptar a linguagem da moça ao dialeto caipira americano.

Newmark (1988) ressalta a importância das conotações, em qualquer texto, no ato de traduzir. Sobre os sentidos conotativos em textos literários, ele pontua:

Todos os textos possuem conotações [...]. Mas em um texto literário, devemos priorizar as conotações [...]. De fato, quanto maior a quantidade de recursos de uma língua (por exemplo, polissemia, jogo de palavras, efeito de som, metro, rima) utilizado em um texto, mais difícil será traduzi-lo [...]. Uma tradução satisfatória de qualquer poema é sempre possível, embora ela possa funcionar mais como uma introdução e uma interpretação do que uma recriação do original.<sup>11</sup>

Em *Uma vida em segredo*, o mito do linguajar mineiro está presente em várias expressões e palavras utilizadas por Dourado, sendo uma delas “trem”. Essa palavra, de certa forma, motiva a estereotipação do povo mineiro. O mineiro usa “trem” para se referir a qualquer coisa, e o contexto muda o seu significado. O mineiro diz, por exemplo: “Amo doce de leite. Esse trem é bom demais”; “Estou fazendo a contabilidade da empresa... trem chato!”.

Abaixo, transcrevemos dois trechos em que Dourado emprega “trem” em seu sentido conotativo, e as respectivas traduções:

Quando é que meus trens vêm lá do Fundão? (DOURADO, 2010, p. 34)

“When is it that my things will arrive from Fundão?” (DOURADO, 1969, p. 28)

Os trens de Biela chegaram logo [...]. (DOURADO, 2010, p. 35)

“Biela’s belongings arrived soon afterward [...]”. (DOURADO, 1969, p. 29)

11. “All texts have connotations [...]. But in a literary text, you have to give precedence to its connotations [...]. In fact, the greater the quantity of a language’s resources (e. g. polysemy, word-play, sound-effect, metre, rhyme) expended on a text, the more difficult it is likely to be to translate [...]. A satisfactory restricted translation of any poem is always possible, though it may work as an introduction to and an interpretation of rather than as a recreation of the original”. (NEWMARK, 1988, p. 16-17)

Na impossibilidade de traduzir “trens” sem perda de sentido, o tradutor optou por *things* e *belongings*, “coisas” e “pertences”, em português. Sobre esse aspecto, em suas reflexões sobre tradução literária, Gonçalves (1999) adverte que:

A tradução das figuras literárias de um autor não é sempre possível, e o tradutor literário com frequência lança mão do artifício da compensação: sempre que não for possível preservar uma imagem, o tradutor introduzirá uma expressão figurada em outra passagem do texto. Mas sempre que possível, deve-se preservar a imagística do autor. (GONÇALVES, 1999, p. 44)

Neste caso, aconteceu o que é proposto por Gonçalves (1999), ou seja, na impossibilidade de encontrar uma palavra na língua inglesa com mesmo valor conotativo de “trens”, o tradutor optou pelo uso de uma palavra em seu sentido conotativo, mais informal – *things*; e outra de sentido denotativo – *belongings*, mas que traduzem o sentido de “trens” no contexto da novela. É questionável, contudo, porque Miller não utilizou *things* nos dois trechos. Se assim tivesse feito, pelo menos o grau de informalidade teria sido mantido, uma vez que a carga cultural da palavra “trem” não pode ser contemplada em *A hidden life*.

Apresento outro trecho da novela para exemplificar a importância das conotações nas traduções literárias. Biela sempre observava Modesto e o descrevia por meio de comparações engraçadas e metáforas. O pretendente mau-caráter tem “as sobranceiras que nem taturana” (DOURADO, 2010, p. 57), ele tem “*bushy eyebrows*” (DOURADO, 1969, p. 64). Neste caso, Miller substituiu a metáfora por uma adjetivação, pois não existe na língua inglesa uma palavra que designe esse tipo de lagarta, a taturana. A opção pelo uso do adjetivo *bushy*<sup>12</sup>, de valor conotativo, e não *hairy*<sup>13</sup>, de valor denotativo, garantiu a naturalidade do contexto em que o enunciado foi produzido.

A partir desta análise de tradução literária, é possível afirmar que a alteridade é um elemento intrínseco e fundamental à natureza da linguagem, e na reflexão acerca da evidência desse fenômeno, na tradução de *Uma vida em segredo*, foram considerados dois aspectos:

12. Relativo à vegetação; designa uma árvore com muitos galhos, por exemplo.

13. Cabeludo.

primeiro, a forma como a linguagem regionalizada de *Uma vida em segredo* foi tratada ao ser traduzida. Segundo, como os aspectos culturais foram preservados em detrimento da cultura do outro, no caso, a cultura norte-americana. Ao se pensar na tradução como recriação, como um meio de transformar um texto em outro texto, mas buscando manter e respeitar as “estranhezas” do primeiro, a alteridade encontra um campo de atuação que lhe pertence, visto que a tradução, conforme Venuti (2004), exerce forte influência na construção de representações de culturas estrangeiras.

### Considerações finais

Na busca de uma equivalência tradutória de aspectos estilísticos e culturais entre a novela *Uma vida em segredo* (1964), de Autran Dourado, e sua tradução em língua inglesa, *A hidden life* (1969), por Edgar H. Miller, apresentei uma análise comparada inédita entre essas narrativas, mantendo em perspectiva a responsabilidade do tradutor bem como sua função de leitor e intérprete em relação à textualidade, respeitando o estilo de Autran Dourado e, principalmente, a composição da identidade regional da obra.

A intraduzibilidade da linguagem regional adotada por Autran Dourado não foi um fator determinante para descaracterizar a obra, pois Miller empregou várias estratégias, como a da equivalência e da domesticação, sem prejuízos para a interpretação, embora algumas escolhas tenham levado à descontextualização do universo regionalizado da novela, como a das palavras “monjolo” e “trem”.

Ainda sobre as escolhas lexicais, a identificação do tradutor com as paisagens rurais de *Uma vida em segredo* levou à fidelidade na tradução das passagens relacionadas às lembranças musicais da personagem principal, prima Biela. Portanto, Miller consegue produzir no leitor de *A hidden life* efeitos semelhantes àqueles que *Autran Dourado* produziu nos seus leitores, ou seja, toda a poeticidade que a novela evoca a partir da sonoridade é preservada, e a percepção do leitor é de que *cousin* Biela, assim como prima Biela, buscam nessa sonoridade refúgio para as suas aflições.

A análise fundamentou-se na forma como Miller interpretou a novela, como um todo, levando em consideração o estilo de Autran Dourado e as técnicas narrativas empregadas por ele. Concluímos

que a alteridade foi preservada no texto de chegada, apesar das dificuldades enfrentadas pelo tradutor para manter alguns aspectos regionais muito específicos do texto-fonte. Evidenciamos a impossibilidade do uso de uma estratégia de tradução em detrimento de outras devido à complexidade da tradução literária, a qual requer conhecimento amplo e diversificado de técnicas de tradução, bem como do estilo narrativo do escritor e dos aspectos históricos e socioculturais que contextualizam a obra a ser traduzida.

## Referências

- AIXELÁ, Javier Franco. *Culture-specific items in translation*. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. In: VIDAL, C.; ÁLVAREZ, R. (ed.). *Translation, power, subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996. p. 52-78. *Traduções*, v. 5, n. 8, Florianópolis, 2013, p. 185-218. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>>. Acesso em: 5 ago. 2018.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*, n. spécial 2, São Paulo, 2010, p. 135-141. Disponível em: <[https://gerflint.fr/Base/Bresil\\_special2/britto.pdf](https://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/britto.pdf)>. Acesso em: 14 mar. 2018.
- CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 2006. p. 31-48
- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo* (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- DOURADO, Autran. *A hidden life*. Tradução de Edgar H. Miller Jr. New York: Alfred A. Knopf, 1969.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.
- GONÇALVES, Lourdes Bernardes. Avaliando a tradução literária. *Revista de Letras*, Fortaleza, v.1/2, n. 21, jan./dez., 1999. p. 42-46.

- HOUSE, Juliane. *A model for assessing translation quality*. Tübingen: Gunter Naar Verlag, 1981.
- HOUSE, Juliane. *Translation quality assessment: past and present*. New York: Routledge, 2015.
- ISER, Wolfgang. *On Translatability*. *Surface*, v. 4, 1996, p. 9-13. Disponível em: <<https://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/iser.html>>. Acesso em: 30 jul. 2018.
- MILLER, Edgar H. Knoxville. *Entrevista concedida a Daniela de Azevedo*. USA, 16 ago. 2018.
- NASCIMENTO, Evandro. A monolíngua: tradução, memória e cultura. In: VOLOBUEF, Karin; TRUSEN, Sylvia Maria; SARMENTO-PANTOJA, Tania. *Tradução, cultura e memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 111-122.
- NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall, 1988.
- SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada (1997). São Paulo: Editora Unesp, 1977. p. 33-85.
- STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. New York: Oxford University Press, 1975.
- VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation* (1995). London, New York: Routledge, 2004.



## A tradução da atonia em *Esperando Godot*

Tereza Cristina Damásio Cerqueira (UFBA/UNEB)<sup>1</sup>

### Questões prévias

Este estudo está centrado numa parte específica do texto dramático *Esperando Godot*<sup>2</sup>, de Samuel Beckett, precisamente no fragmento poético que estamos tratando como a fala-poema “Um cão foi à cozinha...”, texto de abertura do segundo ato da peça em análise. Para tratarmos desse recorte, apresentamos algumas questões a partir das quais a discussão encontra-se ancorada: a tradução de palavras e expressões da língua de partida para a língua de chegada obedece a qual critério? A tradução de poesia (poema) é possível?

A primeira questão pode ser dividida em duas partes: (i) a tradução de palavras e expressões de um texto de partida para o de chegada e (ii) o(s) critério(s) para realizar o processo tradutório. A primeira parte toca em um ponto crucial da ideia de tradução: diz respeito ao que é *traduzível* e ao que é *intraduzível*. Essa ideia remete à concepção de que possa existir uma tradução perfeita, de que se possa encontrar na língua de chegada os elementos que refletem, transpõem as ideias daquilo que está dito na língua de partida. Assim, há situações cujo processo tradutório será considerado como bem sucedido, tendo em vista uma equivalência perfeita entre as palavras das línguas em jogo. Dir-se-á intraduzível quando essa simetria não for perfeita, não sendo admitidas domesticações, estrangeirizações etc. Decorre daí um segundo problema, o da crítica à tradução. Seria considerada *melhor* a tradução que se presume melhor, ou seja, falta objetividade para avaliar a tradução, faltam critérios, ou estes são definidos de forma meramente subjetiva.

Paul Ricoeur, na coletânea de ensaios, intitulada *Sobre a Tradução* (2011), discute o problema da tradução sob o prisma da *fidelidade x*

1. Doutoranda em Literatura e Cultura (PPGLitCult /UFBA), é docente na Universidade do Estado da Bahia (DCHT / Campus XXI).
2. Usaremos as formas EG para nos referirmos à peça de maneira geral, EG1 para a autotradução (1954) e EG2 para a tradução de Fábio de Souza Andrade (BECKETT, 2005).

*traição*. Para esse autor, tal paradigma possibilita uma abordagem no referido campo de estudo que difere da ideia de *traduzibilidade* x *intraduzibilidade*, na medida em que, segundo sua tese, o tradutor se coloca na condição de mediador do texto produzido numa dada língua e sua chegada em outra. Logo, não há uma tradução perfeita, mas uma “equivalência presumida” (RICOUER, 2011, p. 47). Como vemos, o par *traduzível* x *intraduzível*, nessa perspectiva, torna-se uma questão superada pelo teórico francês, posto que os problemas da tradução não são resolvidos facilmente, mas ao tradutor é atribuída a função de mediador, cujas escolhas para a tradução não vão das palavras às frases, mas do exercício, do mergulho na cultura para assim chegar à palavra, àquela palavra cuja equivalência pode ser *presumida*.

A segunda parte que diz respeito ao(s) critério(s) para realizar a tradução evidencia o movimento político-cultural dentro do processo. Assim, uma vez compreendida a tradução como um processo que se realiza entre culturas, mediado pelo sujeito tradutor, apontamos para o aspecto ideológico que lhe subjaz. Nesse ponto, devemos lembrar os estudos de Lawrence Venuti (2002), que chama a atenção para a formação de identidades culturais no bojo dessa operação, tendo, segundo sua tese, uma perspectiva de natureza ambígua, posto que

ao mesmo tempo que uma tradução constrói uma representação para um texto ou cultura estrangeiros, ela também constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos. (VENUTI, 2002, p. 131)

Traduzir não é uma tarefa fácil, nem simples. É, antes, complexa e muitas vezes polêmica, ou carrega alguma controvérsia. Isso porque o ato de traduzir não é um ato inocente. Ao traduzirmos um texto, nossas escolhas lexicais, semânticas e sintáticas acabam acarretadas de nossa posição política frente ao mundo e, conseqüentemente, frente ao objeto traduzido. A tradução é um discurso. Traduzir é, portanto, um ato político. Venuti (2002, p. 131) acrescenta que “a escolha calculada de um texto estrangeiro e da estratégia tradutória pode mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica”.

É inevitável constatarmos que: a escolha de uma dada obra traduzida não é menos que um ato político. Critérios como menor preço, “tradutor conhecido”, “tradução recomendada pela crítica”, “tradução mais próxima do texto de partida”, “melhor leitura do original”, “*layout* da página”, “capa”, “o uso que se faz das traduções nas instituições culturais” (VENUTI, 2002, p. 131) são justificativas que cabem tão somente na esfera do ato político. Todas *traduzem* esse ato.

O esclarecimento desses dois aspectos da primeira questão (fidelidade x traição e os critérios para a tradução), na trajetória de nossa pesquisa, foi importante para definirmos o caminho metodológico e a escolha que fizemos da tradução de *Esperando Godot*, por Fábio de Souza Andrade (BECKETT, 2005), para este estudo.

No prefácio da referida obra publicada pela editora Cosac-Naify, o tradutor informa sobre a política de autotradução de Samuel Beckett, chamando a atenção dos leitores não para um bilinguismo, mas para a existência de dois originais, como é o caso de EG. Há uma primeira publicação em francês, *En attendant Godot* (1953), e uma segunda, *Waiting for Godot*, em inglês, traduzida pelo próprio Beckett. Nesse contexto de traduções, interessa ao tradutor brasileiro advertir os leitores para as variações da primeira para a segunda e desta para as demais. Segundo Andrade (in BECKETT, 2005), o dramaturgo irlandês produziu diversas “traduções” quando acompanhou as diferentes montagens, para as quais as alterações eram colocadas em cadernetas de anotações. Disso decorre o fato de existirem diversas variações das traduções e, por isso, cada uma das autotraduções de Beckett se constituiu num *original*, num “novo” texto de partida.

Essa postura de Beckett em relação às suas produções nos colocou em desafio no início de nossa pesquisa. Por isso, foi necessário definirmos qual original de *Esperando Godot* seria utilizado para o estudo e o cotejo em nosso trabalho. Nesse caso, o critério utilizado tomou como parâmetro a cronologia das principais produções (encenações) da peça desde sua estreia em 1953 até 1989, apresentada por Knowlson e McMillan (2019)<sup>3</sup>. Vimos, no trabalho desses autores, que as montagens da peça em inglês e com a participação de Beckett supervisionando (e reescrevendo) as cenas foram em número maior

3. KNOWLSON, J; MCMILLAN, D. *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*. New York: Grove Press. vol. 1, 2019. p. XXVII-XXXI.

que as montagens em francês e alemão. Isso se tornou um dado significativo para nossa pesquisa, porque a presença de Beckett como autor, autotradutor, supervisor, diretor, encenador baliza discussões sobre a tradução do texto dramático, considerando o que chamamos, aqui, de *natureza múltipla do processo de criação em/de Samuel Beckett*. No entanto, devemos advertir que esse tema é aprofundado em outro momento da pesquisa em andamento.

Desse ponto, a análise que se apresenta mais adiante considera dois aspectos fundamentais no processo de tradução: a ética do tradutor e sua capacidade criadora/criativa. Por isso o destaque para a tradução de Fábio Andrade (BECKETT, 2005). No seu processo de tradução, esse tradutor realizou um intenso trabalho de pesquisa, considerando, inclusive as experiências de Beckett em seus deslocamentos (autor, autotradutor, diretor etc). Em EG2, seu projeto de tradução aponta para escolhas lexicais, semânticas e sintáticas que valorizam o sentido do texto. O sentimento de impotência, fracasso, abatimento moral que caracterizam na obra um “deslucamento” do mundo é o que importa em seu trabalho.

Dessa maneira, procuramos responder à questão “é possível traduzir poesia?”, apresentada no início desta seção, com o objetivo de extrapolar toda potência retórica que essa pergunta carrega no senso comum. Assim, se “na poesia os elementos da forma são tão vitais que muitas vezes é mais neles que no plano do significado que reside a literariedade do texto” (BRITTO, 2012, p. 151), então é lícito dizer que na tradução da fala-poema de Vladimir, Fábio Andrade realiza uma tradução atenta às questões político-culturais, bem como consegue primar pela forma, sem deixar escapar a literariedade, conforme veremos mais adiante.

### **O “deslucamento” do mundo em *Esperando Godot***

O conceito de atonia neste trabalho diz respeito a um estado de espírito no qual o ritmo da vida se manifesta como efeito e causa da impotência do indivíduo diante da realidade na qual se encontra. A “tradução da atonia”, conforme mencionamos no título, refere-se ao tratamento da linguagem, de modo que os signos linguísticos, visuais, gestuais etc. possam traduzir o sentimento de impotência na peça *Esperando Godot* (1953), de Samuel Beckett. Tal tarefa

obriga-nos a inclinar o olhar para o modo como o dramaturgo irlandês levou para a cena a representação da impossibilidade de agir, da inércia, do sentimento de abatimento moral e intelectual, num percurso circular da construção do “não-enredo”.

A clareza de que *Esperando Godot* é uma peça teatral e sua encenação pressupõe, como em toda peça, a tradução para o palco, representa uma premissa na qual se equilibram nossas inquietações, posto que toda tradução é/pode ser outra criação. Em particular, a dramaturgia de Beckett ganha relevo pelo fato do autor exercer continuamente a tarefa de autotradução, tópico abordado de modo breve anteriormente. Isso porque o foco deste trabalho não se destina ao processo de autotradução da mencionada peça, mas da tradução/representação do conceito de atonia, tendo o texto traduzido do inglês, pelo próprio autor, como texto de partida, e a tradução para nossa língua, realizada por Fábio Andrade (BECKETT, 2005), como texto de chegada. Tratamos, portanto, do conceito de atonia, na versão publicada, no Brasil, pela Cosac Naify, em cotejo com a publicação em inglês, da *Grove Press* (1954). O ponto fundamental é observar como se deu o processo de domesticação da obra, num projeto que se organiza a partir de uma visão ética do tradutor brasileiro.

Desse modo, é importante considerar que a abordagem sobre o conceito de atonia é compreendida segundo a estética do “Teatro do Absurdo”. No entanto, ressaltamos que, na tradução de Andrade (BECKETT, 2005), não há referência relacionando o dramaturgo irlandês à estética do Absurdo. É lícito também ressaltar que Samuel Beckett rejeitava essa denominação, e preferia “Teatro da Irrisão” (CARLSON, 1997). Mas então o sentido do termo inscreve-se no contexto do Absurdo pelo fato de que Beckett está inserido no grupo dos dramaturgos dos anos cinquenta do século passado. Esse grupo, cujos representantes podemos citar Ionesco, Pinter, Adamov, Calaferte, dentre outros, buscou uma arte que não estivesse voltada para o realismo, e se utilizou de estratégias como o uso de repetições, a escrita de peça sem intriga nem personagens claramente definidas, tendo “o absurdo como princípio estrutural, para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e ausência da imagem harmônica da humanidade”, conforme destaca Pavis (2005, p. 2).

*Esperando Godot* reflete o caos universal. Nesse texto, Beckett põe os personagens numa condição de imobilidade que assusta o leitor/

espectador. Pois, a inércia é recíproca. O leitor/espectador, assim como os personagens, encontra-se na condição de (não) ter “nada a fazer”. Com o choque sutil dessa expressão, em tom de comédia, inicia-se a peça. É a fala do personagem Estragon, no primeiro ato, na abertura do drama. Aliás, essa é uma frase que se repete ao longo do texto, e de diversas formas diferentes, inclusive no início do segundo ato, com a fala-poema de Vladimir. O que importa aí não é tão somente a repetição, como uma característica do Teatro do Absurdo, mas o conjunto de significações que essa frase apresenta: é a marcação do tempo que se arrasta, do “tempo justo para envelhecer”<sup>4</sup>. Além disso, deve-se considerar que a frase alia-se aos gestos, movimentos, pausas, silêncios que indicam, na totalidade do texto dramático, que o tema (aparente) é a espera. Os personagens centrais Vladimir e Estragon esperam por Godot, um personagem citado que ninguém sabe quem é, quando vem, de onde vem e se realmente vem. Por isso, nada é mais dramático para os personagens (Vladimir, Estragon) do que o sentimento de impotência que os abate sobre “o nada a fazer”.

A angústia de ambos encontra eco na ignorância de Pozzo e Lucky, que não sabem quem é Godot, nem se dão conta do que fazem ali. Os dois últimos apenas estão no mundo, ou melhor, na “terra de merda”, como diz Vladimir<sup>5</sup>, mas eles também nada têm a fazer. A existência de um, Pozzo, é marcada pela presença/existência do outro, Lucky, e vice-versa. Assim, tanto Pozzo e Lucky quanto Vladimir e Estragon, se soubessem o que fazer diante do nada, diante do vazio de suas existências, dissolveriam a potente ignorância que os imobiliza.

Em *Esperando Godot*, os personagens de Beckett sentem o peso do tempo como efeito da gravidade que os empurra para baixo e os coloca plantados em algum lugar na terra. No entanto, não sabem que lugar é esse, porque espaço e tempo são espaço-tempo, efeito da distorção produzida pelo ritmo que se arrasta com repetições, pausas, silêncios e vazios. Daí, a única coisa que sabem ou fazem, paradoxalmente, é *nada*, expressão tão recorrente que o aparente tema da espera não dá conta de esconder “no urdimento” da peça. A espera, enfim, revela aquilo que realmente tematiza este drama beckettiano: a atonia.

4. Beckett (2005, p. 186).

5. Beckett (2005, p.75).

Gil Vicente Tavares, ao estudar a estética do “Teatro do Absurdo”, elabora o conceito de atonia a partir da seguinte reflexão:

Pode ser um segundo, um minuto, uma hora. É natural que entremos num *estado de espanto, de estupor, aporia*, até. Contudo, há um estado em que a pessoa sente que *o mundo se deslocou, ou deslocou*, como diz Anders (2007), mas ela continua nele. Há uma *estranheza dos sentidos*, justamente um *abatimento intelectual e físico que deixa a pessoa frente ao mundo, como se fosse algo em que ela precisasse entrar, mas há um labiríntico caminho mental que obnubila essa possibilidade*. (TAVARES, 2015, p. 63-64, grifos nossos)

O conceito de atonia no Teatro do Absurdo advém da ideia de “deslocamento” do mundo. O neologismo formado pelo prefixo “des-”, radical “louc-” e sufixo “-ado”, deriva de duas palavras que descrevem a situação do homem no mundo do pós-guerra, deslocado (fora do lugar) e louco (diz-se, em sentido comum, daquele que perde/perdeu o juízo, o sentido). Gil Vicente Tavares traz para seu estudo o neologismo emprestado de Gunther Anders, estudioso alemão da obra de Kafka. Segundo Tavares (2015, p. 46), “Anders (2007) une as palavras “deslocar” e “loucura” [...]”. E, ainda se referindo ao estudo de G. Andres à literatura de Kafka, acrescenta o autor de “A herança do Absurdo”: “esse sentimento de ‘deslocamento’, de não pertencimento, de estar deslocado do eixo, da microssociedade, criada na obra de arte como metáfora do mundo, antecipa características do Teatro do Absurdo (TAVARES, 2015, p.48).

Vemos, pois, em *Esperando Godot*, personagens atônitos: a ausência de algo para fazer, a impossibilidade de seguir, a imobilidade diante dos fatos e das coisas num movimento de repetições que são e não são as mesmas. Repetição de ações e falas, de gestos e banalidades são o mal-estar resultante desta atonia. Como são *personas* fora do eixo, tal deslocamento, importa como condição de avaliar o sem sentido da existência humana, diante do que resultou da estupidéz da guerra: nada. E do/no nada, a impotência.

Ressaltamos, neste estudo, que a compreensão da análise que propomos da fala de Vladimir, destacada a seguir, será possível se compreendermos o Teatro do Absurdo, conforme nos orienta Gil Vicente Tavares (2015, p.58), como um *deslocamento do mundo* e, nele, a *atonia* agonizante que sentem os personagens dentro do drama.

## Análise da fala-poema “Um cão foi à cozinha...”

O fragmento analisado sob o ponto de vista do processo tradutório é a fala-poema de Vladimir, parceiro de Estragon, no par que inicia a peça e vai até o seu desfecho. Ambos travam um diálogo que muitas vezes se parece com um monólogo ou mesmo com um solilóquio sobre aquilo que é o tema central na produção dramática de *Esperando Godot* e em outros textos do autor: o nada a fazer.

Destacamos a fala, que optamos por nomear a partir do seu primeiro verso “O cão foi à cozinha...” (63 e 64), tendo em vista a especificidade da tradução do texto poético e observando a sua tradução como um gênero (lírico) dentro de outro gênero (dramático). O objetivo do trabalho realizado nesta seção é analisar, na tradução de 2005, feita por Fábio Andrade, em que medida a fidelidade à forma, mais que à semântica do texto de partida, serviu para preservar o sentido geral da peça, consoante ao conceito de atonia que atravessa o texto e a estética na qual se insere a dramaturgia de Samuel Beckett.

A peça começa, no seu primeiro ato, com a fala de Estragon: “Nada a fazer”. Mais que uma profecia, a fala do personagem anuncia o tema recorrente no Teatro do Absurdo: a atonia. Numa proposta dramática que produz repetições e se configura por apresentar a circularidade das ações, Beckett inicia o segundo ato, agora com a fala de Vladimir, com a mesma impossibilidade, a mesma imobilidade. Dessa vez, a fala se apresenta em forma de poesia<sup>6</sup>.

6. Apresentamos o recorte da fala nas duas versões, na transcrição da fala-poema a seguir. Utilizamos “/” para separar os versos e // para separar as estrofes e o refrão. Assim, temos, em inglês: “VLADIMIR: A dog came in - [*Having begun too high he stops, clears his throat, resumes.*] A dog came in the kitchen / And stole a crust of bread. / Then cook up with a ladle / And beat him till he was dead. // Then all the dogs came running / And dug the dog a tomb -//[*He stops, broods, resumes.*] // Then all the dogs came running / And dug the dog a tomb / And wrote upon the tombstone / For the eyes of dogs to come: // A dog came in the kitchen / And stole a crust of bread. / Then cook up with a ladle / And beat him till he was dead // Then all the dogs came running / And dug the dog a tomb // [*He stops, broods, resumes.*] // Then all the dogs came running / And dug the dog a tomb - // [*He stops, broods. Softly.*] // And dug the dog a tomb... (BECKETT, 1954, p. 37-38). Em português: VLADIMIR: Um cão foi... (*Tendo começado baixo demais, para, tosse, recomeça mais alto*). Um cão foi à cozinha / Roubar pão e chouriço. / O chefe e um colherão / Deram-lhe fim e sumiço // Outros cães, tudo assistindo, // O companheiro enterraram... //



Na versão inglesa (1954) da fala-poema, utilizada para o cotejo neste estudo, temos 19 versos, distribuídos em 3 estrofes, e um refrão que se repete na íntegra 3 vezes, e apenas o último verso do refrão 1 vez. Na versão brasileira, a fala poética de Vladimir obedece à mesma disposição dos versos. Constatamos ainda em ambas que as três estrofes inteiras são compostas de 4 versos cada uma delas. Observamos que a 3ª estrofe repete a 1ª, a 2ª estrofe começa com os 5º e 6º versos, que são na verdade, o refrão.

Observamos também que, na tradução brasileira, Fábio Andrade procura manter o ritmo da poesia, que tem uma forma simples, muito próxima das cantigas populares, bem como manter um elemento explorado por Beckett na construção da fala poética, que é a aliteração (a recorrência de um mesmo som em um grupo de palavras). Assim, temos na primeira estrofe do texto em inglês (sobrenome, ano, página, grifos nossos):

A dog <i>came</i> in the <i>kitchen</i>	(A)
And stole a <i>crust</i> of bread.	(B)
Then <i>cook up</i> with a ladle	(C)
And beat him till he was dead,	(B)

Nas palavras em destaque, o som [k] é um som que se repete na estrofe. Há a repetição do mesmo fonema [k] nas palavras em destaque na língua de chegada. Então, temos (sobrenome, ano, página, grifos nossos):

Um <i>cão</i> foi à <i>cozinha</i>	(A)
Roubar pão e chouriço.	(B)
O chefe e um <i>colherão</i>	(C)
Deram-lhe fim e sumiço.	(B)

Em EG2, os sons que funcionam no processo da aliteração são

(*Para, breve ensimesmamento, depois continua*) // Outros cães, tudo assistindo, / O companheiro enterraram, / Sob uma cruz que dizia / Aos demais que ali passavam: // Um cão foi à cozinha / Roubar pão e chouriço. / O chefe e um colherão / Deram-lhe fim e sumiço. // Outros cães, tudo assistindo, / O companheiro enterraram, // (*Para, como antes*) // Outros cães, tudo assistindo, / O companheiro enterraram... // (*Para, como antes. Mais baixo*) // O companheiro enterraram... (BECKETT, 2005, p. 109 -110).

sons de palavras que não representam traduções das palavras inglesas, com exceção de “kitchen”, mas que, na proposta do tradutor, compreendidas no conjunto do texto, vão produzir o mesmo efeito de repetição que tem atravessado a peça de Beckett. Chamamos atenção ainda para o fato de que no texto em inglês não há a palavra equivalente a “chouriço”, mas, para efeito de tradução no contexto da nossa cultura, ela aparece em EG2, não apenas como um traço cultural, mas também para contribuir como recurso que obedece à lógica das identidades sonoras, como o som da consoante fricativa [ʃ], representado pelas letras “CH” das palavras “chouriço” e “Chefe”, e dos sons de “chouriço” e “sumiço”. Sob o ponto de vista imagético, a palavra introduzida como elemento cultural contribui para o jogo lírico-cômico que sugere a canção do cão que “foi à cozinha roubar pão e chouriço”.

Além do mais, em EG1 temos o seguinte esquema de rimas da estrofe: (A), (B), (C), (B), no qual o 2º verso rima com o 4º:

And stole a crust of <i>bread</i> .	(B) (2º verso da estrofe)
And beat him till he was <i>dead</i> ,	(B) (4º verso da estrofe)

Esse esquema foi mantido em EG2, e nele funciona por conta da palavra “chouriço”, que representa, nesse contexto, um traço cultural aí acrescentado. O resultado são as rimas “Chouriço/sumiço”, em:

Roubar pão e <i>chouriço</i> .	(B) (2º verso da estrofe)
Deram-lhe fim e <i>sumiço</i> .	(B) (4º verso da estrofe)

Nos versos que fazem parte do refrão, a operação com a identidade de sons não acontece como aliteração, mas dentro do que se chama de rima, simplesmente. Observamos que há identidade de sons no final dos versos, tanto na versão inglesa quanto na tradução brasileira. Vejamos:

Then all the dogs came running
And dug the dog a tomb

A rima ocorre pela identidade dos sons nasalados das palavras. Na tradução para o inglês, os sons [ɛn], de *then*, [eɪm] de *came*, [ʌn]

de *running*, [æ] de *and*, [u:m] de *tomb*, produzem a rima no interior do refrão e nele como um todo.

O mesmo se pode dizer dos versos em português:

Outros cães, tudo assistindo,  
O companheiro enterraram...

Mas, nesse caso, a rima só acontece com as formas verbais “assistindo” e “enterraram”, nas quais os sons [ĩ ], da primeira e [ẽ], [ã], da segunda, identificam-se pelo traço de nasalidade. Quanto à simetria das palavras, é importante atentarmos para o fato de que a tradução do refrão para nossa língua difere muito das palavras da tradução inglesa. Teríamos, numa tradução mais literal,

então, todos os cães vieram correndo  
cavou o cão um túmulo (ou uma cova)

Fábio Andrade (BECKETT, 2005), nos versos em destaque, não se ocupa em oferecer uma leitura literal do texto da peça, até porque de uma língua não se traduzem as palavras, mas os seus sentidos. Em EG2, ele considera o contexto de produção do texto de partida, na medida em que capta a representação do estado de espírito do homem frente ao caos instalado com a Segunda Guerra. Tal estado é recuperado pelos elementos da nossa cultura, cuja ênfase recai na língua, com o arranjo lexical, semântico e sintático. A partir daí, o leitor/espectador pode adentrar a ideia do abatimento, do fracasso. O que podemos notar, nesse processo tradutório, é que a mencionada tradução não abandona a historicidade do texto de partida, uma das questões reivindicadas por Venuti (2011). *Esperando Godot* é reatualizado, à medida que é possível apreender o sentido da atonia, mesmo que o contexto da leitura seja outro.

A segunda estrofe da tradução inglesa, conforme já dissemos, começa com os dois versos do refrão como repetição usual, estratégia de construção da peça estudada. A aliteração como recurso da construção do texto poético também se repete, reforçando a estratégia de repetição como uma forma de conceber o drama. Assim, observemos versos:

*Then all the dogs came running  
And dug the dog a tomb  
And wrote upon the tombstone  
For the eyes of dogs to come*

Além da identidade sonora apontada anteriormente em relação aos sons nasais, conforme se pode notar nas palavras destacadas, há outra exploração do recurso linguístico. Trata-se do movimento acústico produzido com os sons alveolares [d] e [t], vozeada e desvozeada, respectivamente, como em: “*dug/dog*”; “*tomb/tombstone*”, por exemplo.

Nos mesmos versos, outra ocorrência do recurso da aliteração explora o fonema [ð] nas palavras “*Then/the/the/the*”, nos 1º, 2º, 3º e 4º versos, conforme essa sequência. Esses recursos funcionam como uma estratégia de repetição explorada por Beckett. Assim, se dá um movimento acústico dentro do verso poético, cuja “melodia” produz não só rimas, mas alguns estranhamentos aos ouvidos. Apenas para ilustrar, reescrevemos o texto e colocamos os sons entre colchetes abaixo de cada palavra, a fim de tentar produzir com a imagem a descrição que aludimos:

*Then all the dogs came running*  
[ð ] [ð] [d]  
  
*And dug the dog a tomb*  
[d] [ð] [d] [t]  
*And wrote upon the tombstone*  
[ð] [t] [t]  
*For the eyes of dogs to come*  
[ð] [d] [t]

As sequências sonoras [ð] [ð] [d], [d] [ð] [d] [t], [ð] [t] [t] e [ð] [d] [t], nas quais [ð] e [d] são os sons vozeados e [t] os desvozeados, produzem um ritmo para cada verso que começa de forma ascendente e termina de forma descendente. Ao mesmo tempo, esse ritmo produz uma sonoridade ora monótona, ora lacônica, cuja comicidade se dilui na lírica triste do “vagabundo-poeta”, Vladimir, arruinado, sem perspectivas. Essa segunda estrofe concentra “uma provocação através do estranhamento, ao mesmo tempo em que esse incômodo é, em seu princípio, uma tradução da desafinação do mundo” (TAVARES, 2015, p. 59).

Em EG2, não encontramos a preocupação com o jogo dos sons

na mesma medida em que ocorre em EG1. Vemos a reprodução do refrão nos dois primeiros versos dessa segunda estrofe e a presença das rimas no final dos versos:

Outros cães, tudo assistindo,  
O companheiro enterraram,  
Sob uma cruz que dizia  
Aos demais que ali passavam.

Quanto ao processo de aliteração, devemos notar que, em EG2, o tradutor foi mais “econômico”. O recurso aparece no jogo com as palavras “cães”, “companheiro”, “cruz”, nas quais o [k] exerce a força operadora da estratégia poética utilizada por Beckett. Nesta estrofe, o percurso tradutório se organizou em torno de uma questão semântica, sob a qual se manteve o sentido de derrota, de limitação das ações do personagem, diante de um fim já determinado. Vejamos, por exemplo, que a palavra “cruz” não é equivalente a *tombstone* (“pedra, lápide”). Por outro lado, o signo da cruz no contexto utilizado remete ao sentido da morte. O símbolo representa a morte de Jesus na cultura cristã, tópico que não é explorado por Beckett, de modo que na tradução de Fábio Andrade o signo da cruz aparece como traço de uma cultura cristã, que vê a morte como fim. O que importa no simbolismo da cruz é a representação do fracasso, do abatimento, da falta de perspectivas. A força dessa imagem, no contexto da peça, produz o efeito da sensação de declínio, da ideia de decadência que a sonoridade da língua inglesa produziu nos versos mencionados.

A tradução de *dog* que aparece no refrão (5º e 6º versos), bem como nos primeiros versos da segunda estrofe (7º e 8º versos), respectivamente, apresenta duas variações. Tanto no refrão quanto nos versos das estrofes citados acima, *dog* é traduzido como “cães” e como “companheiro”. Isso vai permanecer ao longo do poema em todas as repetições dos versos. Daí depreendemos que a tradução de Fábio Andrade está elaborada em torno da ideia de que os cães vivem em matilha, se reconhecem, se protegem; mas reconhecemos aí muito mais um efeito imagético, no qual se pode ter a representação metafórica de grupo social observando o horror, sem reação, atônito.

Na versão inglesa, o último verso da referida estrofe “For the eyes of dogs to come”, traduzida para “Aos demais que ali passavam”, não corresponde, literalmente, ao verso citado. Então podemos considerar que há uma “tradução presumida”, para usar o termo de

Ricouer (2011), quando tomamos o sentido da estrofe na sua totalidade, na qual a expressão do sentido encontra-se na impossibilidade de agir diante dos fatos, diante da vida. Nesse caso, devemos atentar para o verbo “assistir”, no primeiro verso, que é na verdade a tradução do verso final da estrofe. Houve uma mudança na ordem dos versos traduzidos, mas preservou-se o sentido. A sintaxe do português foi explorada nesta perspectiva: alterar a ordem dos versos para dizer o mesmo.

O engenho do tradutor brasileiro está em captar a expressão maior dos versos, dominar o sentido e criar na sua tradução o sentimento de vazio através das pausas no interior dos versos, marcadas por uma vírgula, como se pode ver em “Outros cães, tudo assistindo”. Já em “O companheiro enterraram”, a inversão do objeto para a posição anterior ao verbo sugere que o sujeito é indeterminado, se lido apenas no verso; mas se relacionado ao conjunto de versos da estrofe, remete a ideia de que “outros cães” tudo assistiram e “enterraram” o companheiro. A tradução desses dois versos não fere a proposta de Beckett em *Esperando Godot*. Na verdade, tal tradução revela um “deslucamento”, um estranhamento, no qual “a atonia acomete o personagem dentro de um sentido universal de reação absurdamente real que se lhe afigura. O personagem não entende bem sua situação; assim como o leitor/público que navega com ele nesse mar de angústia” (TAVARES, 2015, p. 64).

A terceira estrofe é uma repetição da primeira e aparece nas duas traduções sem variações de palavras, de elementos da sintaxe etc. A variação ocorre no que diz respeito ao sentido geral do texto, consoante à proposta do dramaturgo. Essa estrofe, nesse momento da peça, funciona como um aviso aos “outros cães” de que não se pode roubar “um chouriço” ou um “pão”, porque podem morrer como o outro. Em EG2, assim como em EG1, os versos

Um cão foi à cozinha  
Roubar pão e chouriço.  
O chefe e um colherão  
Deram-lhe fim e sumiço.”<sup>7</sup>

7. No texto em inglês: “A dog came in the kitchen / And stole a crust of bread. / Then cook up with a ladle / And beat him till he was dead” (BECKETT, 1954, p. 37-38).

funcionam como meras metáforas de gestos banais para fins tão trágicos. A cena como um todo é uma metáfora do gesto horrendo diante de algo tão pequeno. Isto é, de fato, uma crítica de Beckett ao gesto mesquinho do homem que, diante de fatos tão pequenos e banais, produziu o horror da guerra e outros horrores. Crítica tão bem traduzida em EG2.

No movimento circular em que a peça foi construída, as repetições não são aleatórias, vide o refrão que se repete após a 3ª estrofe:

Then all the dogs came running  
 And dug the dog a tomb –  
 [He stops, broods, resumes.]  
 Then all the dogs came running  
 And dug the dog a tomb –  
 [He stops, broods. Softly.]  
 and dug the dog a tomb ...

As rubricas, os textos entre colchetes, indicam que tais versos são ditos num processo de gradação da voz da personagem, e o mesmo acontece em EG2. Não há alterações nessa tradução que modifiquem a ideia do texto de EG1. O que importa, na tradução brasileira, é revelar a angústia do vagabundo-poeta, cuja graça “às vezes, se resolve em força lírica (Vladimir se confessa um poeta arruinado) [...]” (ANDRADE in BECKETT, 2005, p.10).

“Um cão foi à cozinha...”, tradução da fala-poema de Vladimir, é a repetição da primeira fala do texto, que aparece na voz de Estragon: “Nada a fazer”. A tradução de Fábio de Souza Andrade mantém a atmosfera da angústia, da “atonia dos personagens frente ao pequeno mundo que os cerca” (TAVARES, 2015, p. 68). Não importa para o tradutor usar as exatas palavras, mas usar as mais “precisas” expressões ou ideias para que a tradução seja “presumida”. As escolhas lexicais, semânticas e sintáticas revelam a consciência dos personagens, que “sem perder um riso pouco desopilante e nada inocente” (ANDRADE in BECKETT, 2005, p. 10), em *Esperando Godot*, têm uma única certeza, que não por acaso repetimos: *nada a fazer*.

## Considerações finais

A análise de um processo tradutório exige, minimamente, um aparato teórico para quem ler a tradução. Cotejar o texto de partida e o texto de chegada é um trabalho quase sempre exaustivo. Nesse processo, os cuidados para não tomar uma tradução ou outra como “melhor” define a necessidade de critério(s) sob o(s) qual(is) a análise se sustenta. Então, mais do que do tradutor, a análise de quem discute a tradução exige conhecimento teórico sobre o ato de traduzir, conhecimento teórico sobre o objeto a ser analisado, o que justifica a exaustão de uma análise dentro dos Estudos da Tradução, a nosso ver. Por isso, reconhecemos que ainda há muito trabalho a ser feito; ou, parodiando Beckett: “há muito a fazer”.

No caso específico da leitura dos textos de Samuel Beckett, há um problema que se acrescenta: o fato do dramaturgo ser autotradutor. Não sendo pouco esse fato, acrescenta-se que seu processo de criação foi um *continuum*, isto é, à medida que supervisionava, dirigia, encenava seus dramas, Beckett ia reescrevendo outros *originais* do mesmo texto. Por isso, seu processo criador nos impôs alguns desafios, dentre eles escolher a obra para fazer o cotejo com a tradução brasileira. Para isso, foi preciso ter critérios claros, pouco subjetivos. A solução pôde ser encontrada estudando, pesquisando seus *originais*, mas encontrando nos comentadores o elemento que nos permitiu estabelecer os parâmetros para a escolha. Assim, a leitura de *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, vol. 1, organizado por James Knowlson e Douglas McMillan (2019), serviu como norteadora para definir qual *original* seria utilizado no cotejo com a versão brasileira. A presença do autor irlandês nas diversas montagens em inglês, entre os anos de 1953 a 1989, conforme apresentaram os comentadores mencionados acima, foi o critério utilizado para elegermos a autotradução de EG, publicada pela Grove Press em 1954. Passou essa edição a ser considerada, neste espaço da pesquisa, como EG1 e, a partir dela, estabelecemos o diálogo com a tradução publicada pela Cosac Naify, em 2005, tendo como tradutor Fábio de Souza Andrade (EG2).

A análise que apresentamos do poema (ou fala-poema), ou seja, o recorte do segundo ato do texto de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, se constituiu do seguinte caminho metodológico: definição por estudos teóricos que privilegiassem a cultura como parâmetro



no processo tradutório, mais que a mera equivalência de sentidos entre as palavras das línguas em debate; a leitura da obra de Beckett sob a perspectiva da estética do Teatro do Absurdo, corrente da dramaturgia na qual se inserem autor e a obra analisada; recolhimento dos principais conceitos direcionadores da nossa abordagem: atonia e “deslucamento” do mundo.

Compreendidos esses conceitos, alinhamos a discussão sob o ponto de vista que a tradução do referido fragmento na publicação de *Esperando Godot* (2005), realizada por Fábio Andrade de Souza, privilegia a nossa cultura como receptora do texto. Em EG2, o tradutor acrescenta elementos, ainda que poucos, que a representam, bem como faz opções sintáticas dentro da língua de chegada cujas escolhas funcionam como num jogo em que há, tacitamente, uma negociação. Ao recolher elementos da cultura brasileira, bem como optar por um léxico ou por uma sintaxe da nossa língua, com os recursos que nossa gramática dispõe, o tradutor elabora as ideias do texto de partida de forma a fazer o leitor/espectador perceber/sentir a imersão no sentimento de vazio: no nada, toda fragilidade humana se destaca. Eis a proposta de Samuel Beckett em *Esperando Godot*.

É sabido que o recorte analisado não representa o todo da peça: como dissemos, é fragmento. Reconhecemos nele um recorte em torno do qual foi possível desenvolvermos alguns conceitos sobre tradução e compreendermos o mecanismo dessa “arte”. No trabalho de tradução de Fábio de Souza Andrade, reconhecemos na escolha do léxico o trato em lidar com o sentido e não perder o foco da forma. Dizemos o mesmo das escolhas sintáticas, não apenas pela tradução em que as ideias são apresentadas, mas porque EG2 se apresenta eticamente pautada na construção cênica do dramaturgo irlandês. Mais que isso, reconhecemos o salto criador/criativo quando, a partir das peculiaridades da sintaxe da língua portuguesa, do vocabulário nosso, o tradutor consegue realizar o que propõe Beckett no engenho de “Godot”: mostrar que tanto personagens quanto o público permanecem atônitos.

**Referências**

- ANDRADE, Fábio Souza de. *A importância de Beckett para a Modernidade*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-importancia-de-beckett-para-a-modernidade/>>. Acesso em 25 out. 2016.
- BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot: a tragicomedy in two acts*. Trad. Samuel Beckett. New York: Grove Press, 1954.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. Londres: FABER and FABER, 1996.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- KNOWLSON, J.; MCMILLAN, D. *The theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2019.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Trad. de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- TAVARES, G. V. *A herança do Absurdo*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrini, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquedo e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

## A tradução de *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, na poesia de Manuel Bandeira

Sylvia Tamie Anan (FFLCH-USP) <sup>1</sup>

### Introdução

A relação de Manuel Bandeira com a literatura alemã, em particular com autores de língua alemã dos séculos XVIII e XIX, é uma questão que surge, pontualmente, em toda a sua obra. Além do repertório próprio a uma certa camada da elite brasileira de sua geração, Bandeira dominava o alemão, e sabia manejar habilmente referências e citações em sua obra. Seus poemas e práticas de versificação refletem um diálogo constante com a tradição e com as correntes contemporâneas, fruto da leitura atenta e de uma profunda inquietação em relação à natureza da poesia e com as técnicas do verso.

Dentre essas práticas e reflexões, incluem-se as suas traduções, atividade que exerceu regularmente ao longo da vida. Em seus textos traduzidos, distinguimos três categorias: a primeira, os poemas que traduziu por serem poemas que “gostaria de ter escrito”: por exemplo, “Anelo” (*Selige Sehnsucht*), de Goethe, publicado na primeira edição dos *Poemas traduzidos*, de 1945; a segunda, as traduções feitas por razões de sobrevivência, normalmente os romances traduzidos para a Companhia Editora Nacional, de Monteiro Lobato; e a terceira, as traduções feitas a pedido de amigos, como os poemas de Hölderlin e Rilke que ele traduziu a pedido de Otto Maria Carpeaux, e o poema de Heine, “Vem, linda peixeirinha” (*Du, schönes Fischermädchen*) traduzido para a segunda edição de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade.

Bandeira traduziu o drama *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, a pedido do diretor do TBC, o Teatro Brasileiro de Comédia, Zbigniew Ziembinski, em 1955. Eles ficaram amigos anos antes, em 1943, época da montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que foi proibido pela censura, e o poeta saíra em defesa da peça. Apesar de Bandeira contar quase 70 anos de idade à época do convite do diretor polonês, *Maria Stuart* foi a sua primeira tradução para

1. Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP).

o teatro, à qual se seguiriam ainda várias outras, entre as quais se incluem *Macbeth*, de William Shakespeare, e *O círculo de giz caucasiano*, de Bertold Brecht. A tradução da peça de Schiller foi concluída nos primeiros meses de 1955, e a montagem, com Cacilda Becker no papel principal e sua irmã, Cleyde Yáconis, como rainha Elisabeth, entrou em cartaz no teatro do TBC da rua Major Diogo, em São Paulo, em outubro do mesmo ano, e, no início do ano seguinte, no Rio de Janeiro, precedida de uma conferência do próprio Manuel Bandeira. Simultaneamente, o texto da tradução foi publicado pela editora Civilização Brasileira.

A montagem de *Maria Stuart* pelo TBC, divulgada como celebração pelos 150 anos da morte de Friedrich Schiller (“*Maria Stuart*”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano 55, edição 19318, página 13, 17 de março de 1956), possui um aspecto muito característico da cultura brasileira, a reunião de “grandes nomes”: um diretor polonês, refugiado no Brasil no período da guerra, um texto clássico da literatura europeia, traduzido por um de nossos grandes poetas, estrelado pela nossa maior atriz. Como o elemento que valoriza a montagem é a combinação de talentos, Bandeira não precisa assumir a figura do tradutor “transparente”, aquele cujo trabalho é tão mais eficiente quanto menos se o percebe: pelo contrário, é sua presença, seja na divulgação da montagem, seja no texto propriamente dito, que legitima a apresentação.

Para escrever sobre *Maria Stuart*, a primeira palavra tem que ser indiscutivelmente sobre a tradução de Manuel Bandeira. Temos tido em São Paulo tal maré de traduções inqualificáveis... que quando nos sentamos na plateia e temos a segurança de não precisar a todo momento baixar a cabeça para escapar das pedradas que os *tradditori* colocaram nas bocas dos pobres intérpretes, erguemos as mãos aos céus e louvamos ao Senhor. No caso de *Maria Stuart*, teremos que louvar o Senhor várias vezes: não somente pela exatidão e beleza da versão de Bandeira, como pela peça em si, uma das mais perfeitas do teatro romântico, e principalmente pela poderosa encenação de Ziembinski [registra Miroel Silveira]. (GUZIK, 1986, p. 121)

No entanto, não é apenas o contexto cultural que nos leva a compreender a tradução de Bandeira como uma obra própria. Em sua formação, ainda muito própria do século XIX, era frequente que poemas traduzidos fossem publicados ao lado de poemas autorais:

basta lembrar as traduções que encontramos em *Falenas* (1870), de Machado de Assis, entre as quais inclui-se “Os deuses da Grécia”, de Schiller. Bandeira se insere, desse modo, numa tradição em que o ato de traduzir é parte da formação do poeta e se integra à sua obra, e que remete às reflexões desenvolvidas no período do Romantismo alemão.

### A tarefa da tradução

Historicamente, o alemão é uma língua fundada por uma tradução – a *Bíblia* de Martinho Lutero. A partir desse texto primordial, tanto a prática quanto a reflexão sobre a tradução serão regulares entre os poetas de língua alemã, sendo uma atividade vista como elemento impulsionador de uma literatura nacional, alimentada por traduções tão importantes quanto suas obras mais clássicas. Desse modo, como coloca Antoine Berman, a tradução na Alemanha romântica é um “ato gerador de identidade” (BERMAN, 2002, p. 30). Enquanto os franceses permaneciam na tradição das *belles infidèles*, afrancesando os textos estrangeiros, os alemães buscavam enriquecer a própria língua, considerada por eles mesmos pouco flexível, através das traduções. O conceito que fundamenta a postura romântica diante da tradução é a *Bildung*, da própria língua, mediada por um agente estrangeiro – uma questão com que toda a geração romântica se deparará.

Como lembra Berman, o processo da *Bildung*, apresentado no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, não pode se limitar à imitação de um modelo, muito embora passe pela relação com uma alteridade. O termo *Bildung* deriva da palavra *Bild*, “imagem”, da qual, por sua vez, também deriva *Urbild*, “arquétipo”, que representa a completude e a perfeição que a obra deve almejar, mas que se encontra apenas na Antiguidade clássica, contexto no qual o estudo da filologia se torna fundamental e a viagem de Goethe à Itália, um ponto de viragem na sua obra. Mas a *Bildung* também se faz através do *Vorbild*, “modelo”, entendido como “manifestação e exemplificação do *Urbild*” (BERMAN, 2002, p. 89), e do *Nachbild*, que pode ser compreendido como “reprodução” ou “espelhamento”, de modo que

Aquele que se procura no estrangeiro se vê confrontado com figuras que funcionam primeiramente como modelos, depois como mediações. Assim como as pessoas que Wilhelm Meister encontra

nos seus anos de aprendizado, com as quais ele fica inicialmente tentado a se identificar, mas que lhe ensinam finalmente a encontrar-se consigo mesmo. (BERMAN, 2002, p. 89)

Figura incontornável do Romantismo alemão, Goethe também traduziu poetas franceses, italianos, espanhóis e gregos, embora nenhuma dessas traduções tenha merecido algum destaque. Ainda assim, o fato de ter traduzido mostra o seu valor de exercício, mas suas reflexões também derivam das leituras que fez de suas próprias obras depois de traduzidas para outras línguas. Estas reflexões se encontram na sua autobiografia, *Da minha vida – Poesia e Verdade*, no elogio fúnebre “*Zu brüderlichem Andenken Wielands*” e em uma das notas que sucedem o livro de poemas *Divã Ocidental-Oriental*. Nossas observações se concentrarão nesse terceiro texto, em que se sintetizam os elementos apresentados nos anteriores<sup>2</sup>.

É preciso lembrar que a nota “Traduções” se inclui no posfácio a um livro de poemas escrito a partir de uma tradução: os poemas de Hafiz vertidos para o alemão pelo orientalista Joseph von Hammer-Purgstall. Ou seja, eles integram as reflexões em uma obra que já é fruto de um diálogo com o estrangeiro na literatura e reconhece o papel da tradução nesse diálogo. Aqui, Goethe distingue três “épocas”, ou modos de tradução. O primeiro, chamado de “tradução singela”, seria mais voltada para o conteúdo, podendo “suprimir inteiramente as características de qualquer arte poética” (GOETHE in HEIDERMANN, 2010, p. 31), o que pode significar a tradução da poesia em prosa, de forma a despertar o leitor apenas para o estranhamento provocado pelo conteúdo. Como exemplo, ele apresenta a própria tradução da *Bíblia* de Lutero, que é a tradução em prosa de um livro em versos. A segunda “época”, denominada “parodística”, constitui em “se apropriar do sentido desconhecido e constituí-lo com sentido próprio” (*ibid.*, p. 33): é um modo que já introduz a preocupação com a forma, mas que reconstituiu a relação entre forma e conteúdo presente no original de maneira a não provocar mais a sensação de estranhamento da primeira época. Para este modo, Goethe traz como exemplo a tradução francesa, que “reclama para

2. Versões em português dos três textos de Goethe se encontram em Heidermann (2010).

cada fruto desconhecido um substituto que tenha crescido em base e chão próprios” (*ibid.*, p. 33).

A terceira época, a “mais elevada”, seria finalmente aquela em que se procura tomar a tradução “idêntica ao original” (GOETHE in HEIDERMANN, 2010, p. 33). Essa identidade entre o original e a tradução se funda, primeiramente, na decorrência das épocas precedentes, pois há novamente um estranhamento do leitor em relação ao texto, mas dessa vez suscitado pela relação entre a forma e o conteúdo. Seu objetivo é renovar o arcabouço de temas e recursos da língua para a qual a tradução é feita, mas o tradutor corre com isso o risco de não ter seu trabalho aceito pelo público. Trata-se, todavia, de um risco necessário, pois ele expressa, no dizer de João Azenha Jr., “o papel fundamental desempenhado pela tradução: o flagrante da diferença pode evoluir para uma convivência, a princípio incômoda, entre o que é conhecido e o que não é” (AZENHA, 2006, p. 53). Segundo Goethe, se não cabe sempre aos contemporâneos compreenderem o trabalho do tradutor, é preciso esperar “que a história da literatura expresse, inequivocamente, quem trilhou pela primeira vez esse caminho mediante os mais diversos obstáculos” (GOETHE in HEIDERMANN, 2010, p. 35). No entanto, o papel da tradução identificadora apenas faz sentido na dinâmica das três épocas, entendidas não como excludentes, e sim complementares, e como simultâneas.

Ao contrário de Goethe, que se manifestou sobre esse assunto de forma dispersa, mas que sintetiza numa visão de literatura, Bandeira também teoriza ocasionalmente a respeito das traduções, mas sempre de forma conveniente e, algumas vezes, contraditória. De hábito, ao ler uma tradução recém-publicada, ao comentar traduções de seus próprios poemas ou para justificar suas próprias traduções, Bandeira tece considerações em crônicas, cartas e nas suas memórias. Essas considerações parecem convergir mais ou menos para um conceito de tradução identificadoras, que Bandeira expressa deste modo: “A tradução de um poema é, afinal de contas, uma recriação” (BANDEIRA, 1966, p. 200).

Há poemas traduzíveis e poemas intraduzíveis; são intraduzíveis aqueles em que a poesia nasce indissolivelmente ligada aos valores formais das palavras, à música das palavras (como observa T.S. Eliot, é intraduzível aquela parte do sentido do poema que está em sua música). Mas o poeta-tradutor pode achar *em outra língua*

*a mesma virtude musical em outra combinação de palavras.* Nessa esquina me esperava da Cal para me desarmar com o argumento de que, em tal caso, o que resulta não é mais tradução, e sim criação nova. (BANDEIRA, 1966, p. 263, grifo meu)

Para entendermos o caráter assistemático das reflexões bandeirianas, aqui o poeta sente-se desarmado com o mesmo argumento que já defendera em ocasiões anteriores, mesmo que não diretamente. De qualquer modo, a busca da “mesma virtude musical em outra combinação de palavras” é o que define a tradução de Bandeira, um poeta sempre atento aos “alumbramentos”, às combinações inesperadas de palavras “palpitantes de poesia”, mesmo nas situações em que a poesia parecia estar ausente. Desse modo, é a reconstrução, na tradução, do efeito poético que o tradutor identifica no original, enquanto segue de perto o seu sentido, o que Bandeira persegue no trabalho de tradução e no que se concentram suas análises de traduções alheias. Nesse sentido, uma tradução interessante analisada por Bandeira é o volume *Le Jour est long*, tradução de Rui Ribeiro Couto para os próprios poemas. Apesar de concordar com o amigo que “traduzir um poema é recriá-lo em matéria de linguagem, sem contudo deixar desaparecer a criação poética primitiva” (BANDEIRA, 1966, p. 203), Couto, entretanto, não teria logrado o seu intento. Por exemplo, o verso “Cabelos que não são das mulheres da praia” não teria sido bem traduzido em “*Cheveux qui n'appartiennent pas aux femmes de la côte*”, pois, segundo Bandeira, “no mundo da poesia *côte* não é praia” (*ibid.*, p. 203). O poeta explicita a afirmação com outro exemplo: *street e calle* seriam palavras “alegres”, enquanto “rua” seria uma palavra “triste”, “e só calha bem às ruas da amargura” (*ibid.*, p. 203). Cabe ao leitor, portanto, deduzir que “praia” deve ser lida como uma palavra mais “aberta” ou “iluminada” do que “*côte*”, alterando o efeito do verso. A partir dessa, que constitui apenas um exemplo de diversas reflexões de Bandeira sobre tradução, veremos de que modo o poeta, ao traduzir, recompõe os versos de Friedrich Schiller.

## Uma profissão de fé

Escrita em 1800, com estreia no início do ano seguinte, *Maria Stuart* pertence à última fase da obra de Friedrich Schiller, posterior aos



ensaios filosóficos de *A Educação Estética do Homem em uma série de cartas* (1795) e *Poesia ingênua e sentimental* (1796). No curto período dos últimos anos de vida do poeta, predominam os dramas históricos: além de *Maria Stuart*, são publicadas *A Donzela de Orléans* (1803), *A Noiva de Messina* (1804), *Guilherme Tell* (1805) e o inacabado *Demetrius*. Tanto quanto a matéria histórica, no entanto, interessava a Schiller a questão da forma, de modo que as peças dessa fase também se caracterizam pela descrição de gênero: o “poema dramático” *Wallenstein* (1799), o “drama em cinco atos” *Maria Stuart*, a “tragédia romântica” *A Donzela de Orléans* e o “drama em coros” *A Noiva de Messina*.

Os cinco atos de *Maria Stuart* seguem a estrutura clássica de exposição, complicação, peripécia, adiamento e catástrofe: quando a peça se inicia, Maria já se encontra no cárcere há sete anos – tempo reduzido em relação aos 16 anos que a rainha realmente enfrentou – e aguarda a sua sentença, recebendo a notícia de que as duas câmaras do governo inglês votaram pela sua condenação e resta apenas a Elizabeth ratificá-la. Ao mesmo tempo, Elizabeth trama uma aliança, através do casamento, com a França – acordo que data de uma década antes da execução, mas que Schiller desloca no tempo para reforçar o desamparo de Maria, que fora rainha consorte da França. O encontro, também criado por Schiller, entre as duas rainhas ocasiona a peripécia, em que Maria, em vez de pedir indulto a Elizabeth, ressalta sua condição de superioridade em relação à prima, e não reconhece sua autoridade para condená-la. Elizabeth, sob cada vez mais forte pressão popular, assina a condenação, mas sem assumir responsabilidade pelo seu cumprimento, que ocorre finalmente no terceiro ato.

A realidade histórica passa a ser mera arena onde o homem prova o seu destino superior. Aceitando a morte – a “sua morte, que nela amadurece aos poucos” – Maria morre por um crime não cometido para expiar um crime real mas há muito prescrito. Ela ganha na eternidade o que sua julgadora e vencedora, Elizabeth, nem sequer consegue ganhar no século. (ROSENFELD, 1977, p. 33-34.)

Em paralelo ao enredo principal, desenvolve-se outro, que envolve uma trama para possibilitar a fuga de Maria antes da execução. Inspirada na conspiração de Babington, que, um ano antes da morte de Maria, tentara assassinar Elizabeth para coroar Maria e assegurar uma rainha católica na Inglaterra, a intriga é conduzida,

na peça, por Mortimer, personagem criado por Schiller e que seria sobrinho de Amias Paulet, guarda de Maria, e por Robert Dudley, conde de Leicester, aparentemente aliado da rainha. Logo no primeiro ato, cena VI, Mortimer é apresentado e descobre-se que é enviado do cardeal de Lorena, tio de Maria, participando do apoio da Igreja à rainha escocesa. Criado como protestante, Mortimer narra a Maria sua conversão ao catolicismo, o que motivara a sua troca de lealdade.

No diálogo, Mortimer atribui sua conversão a um impulso interior que o leva a deixar a Inglaterra e, diante da visão das procissões religiosas na França e do esplendor das construções do Vaticano, em uma descrição que angustia Maria: “O schonet mein! Nicht weiter, höret auf/ Den frischen Lebensteppich vor mir aus-/zubreiten – Ich bin elend und gefangen” (SCHILLER, 1990, p. 21)<sup>3</sup>, ao que ele responde:

MORTIMER

Auch ich war's, Königin! Und mein Gefängnis  
Sprang auf und frei auf einmal fühlte sich  
Der Geist, des Lebens schönen Tag begrüßend.  
Hass schwur ich nun dem engen dumpfen Buch,  
Mit frischem Kranz die Schläfe mir zu schmücken,  
Mich fröhlich an die Fröhlichen zu schließen.  
Viel edle Schotten drängten sich an mich  
Und der Franzosen muntre Landmannschaften.  
Sie brachten mich zu Eurem edeln Oheim,  
Dem Kardinal von Guise – Welch ein Mann!  
Wie sicher, klar und männlich groß! – Wie ganz  
Geboren, um die Geister zu regieren!  
Das Muster eines königlichen Priesters,  
Ein Fürst der Kirche, wie ich keinen sah!

MARIA

Ihr habt sein teures Angesicht gesehn,  
Des vielgeliebten, des erhabnen Mannes,  
Der meiner zarten Jugend Führer war. (SCHILLER, 1990, p. 22)

Ainda quanto à forma, predomina, nas peças da maturidade, o pentâmetro iâmbico em versos brancos, embora cenas pontuais estejam em versos em metros mais curtos ou rimados. Antes de

3. “Oh, poupai-me! Cessai! Não continueis/ Abrindo o fresco tapete da vida/ Diante de mim, cativa e desgraçada!” (SCHILLER, 1977, p. 31).

escrever *Maria Stuart*, ainda envolvido com a composição de *Wallenstein*, Schiller refletia sobre a necessidade de compor em versos: embora acredite que a composição ritmada fosse ideal, em particular na tragédia, o contraste entre os ritmos e os versos brancos e rimados beneficiaria os últimos (GOETHE & SCHILLER, 2010, p. 161-2). O drama em versos de sua fase mais madura contrasta com a prosa de suas peças de juventude, como *Os Bandoleiros* e *Luís Miller*, por rejeitar o que Schiller passa a denominar o “conceito vulgar do natural” (SCHILLER, 2018, p. 189): o objetivo da obra de arte é elevar o espírito, e para tal ela necessita de uma forma e de uma linguagem igualmente elevadas, que justamente se afastem do espectador e recordem a ele o seu caráter simbólico.

Em *Maria Stuart*, o conteúdo simbólico é constituído, através da linguagem, pelo contraste entre Maria e Elizabeth. De um lado, a católica Maria, mais jovem e mais bela, à qual se atribui quase um traço de “mulher fatal” – afinal, ela teria se envolvido numa trama para assassinar o segundo marido num atentado e poder ficar com o amante, com quem também viria a se casar. Apesar disso, Maria aceita expiar sua culpa, suportando uma condenação que considera ilegal. Ao longo do texto, a escocesa é rodeada pelos signos da puerilidade e da fertilidade, por ter se casado três vezes e tido um filho, e é amada por todos que a rodeiam, tendo alguns seguidores mais fiéis com ela até a conclusão. Na primeira cena, Paulet, seu carcereiro, revista a escrivãzinha da prisioneira, e Ana Kennedy, sua criada, lamenta que a Maria não se permita possuir outro livro além da Bíblia: por ter crescido na França, ela era conhecida pelo seu gosto pelas artes, o que representa, na obra de Schiller, a associação entre a formação pela arte e o desejo de liberdade. Em contraste, do outro lado é colocada a protestante Elizabeth, marcada pelos signos da aridez e da esterilidade, invejosa dos atributos da prima, e ao final traída pelo amante, Robert Dudley. Apesar da aparente fortaleza moral, Elizabeth não assume a responsabilidade pelos seus atos: mesmo depois de assinar a condenação de Maria, demonstra surpresa com a sua execução, como se não a tivesse ordenado, e atribui seus erros ao peso carregado pelo monarca, que vive sob a pressão popular. Ao final, depois de executar Maria e assegurar o trono, ela se vê sozinha, representada como incapaz de mover os afetos, como sua rival.

A descrição da conversão de Mortimer apresenta a transição

entre os dois universos simbólicos: quando criança, ele conta que bebera “com o leite/ o mais cerrado ódio do Papado” (“*In finstern Hass des Papstums abgessäugt*”), tendo crescido nas “tristes/ salas de pregação dos puritanos” (“*Der Puritaner dumpfe Predigstube*”), onde se odeiam “os atrativos/ dos sentidos, e imagens não tolera” (“*Es hasst die Kirche, de mich auferzog/ Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie*”). A Bíblia protestante é descrita como um “Livro estreito e frio”, e a sua conversão não ocorre pela palavra, e sim pela imagem: primeiro, pela visão dos povos em peregrinação pelas estradas a caminho do Vaticano, e, em seguida, pelo esplendor das construções romanas, “ao ouvir baixar as músicas divinas/ ao ver surgir de tetos e paredes/ a profusão das formas” (“*die Musik der Himmel/ Herunterstieg, und der Gestalten Fülle/ Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll*”). Sua conversão não é ética, e sim estética: sua opção pelo catolicismo se faz pela constatação da arte que a fé produz.

A arte é o “fresco tapete da vida” que se nega àquele que que é privado de liberdade. Protestante, assim como seu amigo Goethe, Schiller não faz aqui uma apologia da fé católica, mas sim estabelece um contraste entre um caráter formado pela estética e outro pela ausência do senso de beleza. A cena da conversão não se caracteriza pelo signo da água, como é comum na tradição cristã, mas sim pelo das flores, que coroam com suavidade, ao contrário dos espinhos, a cabeça do novo adepto. À frieza dos recintos dos puritanos, que se comportam como prisioneiros, fechados em salas de paredes nuas, há o contraste com o calor da proximidade com a multidão dos peregrinos, a vastidão das catedrais repletas de cores e de música; à solidão daquelas mesmas salas, em que o evangelho é transmitido apenas pela leitura estéril, estabelece-se o contraste com a presença de outros fiéis, vistos como amigos, e do cardeal de Lorena-Guise – de fato, irmão de Maria de Guise, mas morto mais de uma década antes da execução da sobrinha. Apesar da presença da figura do Papa e das figuras bíblicas no templo, a imagem final que preenche o vazio deixado pela estética puritana é o retrato de Maria Stuart, dando conteúdo concreto à nova devoção, pois, além da beleza, Maria é descrita como aquela “Que por amor de nossa Igreja há tantos anos/ Sofre e é em vossa Inglaterra que sofre!” (“*Um unseres Glaubens willen duldet sie/ Und euer Vaterland ist's, wo sie leidet*”).

Mortimer defende, portanto, a causa de Maria por ser a causa da beleza e da liberdade, transmutada no texto como o amor à fé

católica: a liberdade e possível coroação de Maria transfiguram-se, nas falas de Mortimer, na própria experiência do sublime. Sem esses valores, o poder conquistado e exercido por Elizabeth é vazio e efêmero. A presença de Mortimer na peça marca a possível identidade entre o espectador e a protagonista, e acaba igualmente por motivar o tradutor, Manuel Bandeira, a defender a personagem e a obra de Schiller.

### Um tradutor presente

A tradução de Manuel Bandeira foi realizada em 1954, e publicada e encenada no ano seguinte, quando o poeta já compusera a maior parte de sua obra, em poesia e prosa, incluindo os ensaios críticos. Como dito, trata-se de sua primeira tradução de longo fôlego do alemão, mas consequente a uma prática consistente de tradução, sendo possível identificar alguns dos hábitos de Bandeira como tradutor, além de seus posicionamentos em relação à poética e às técnicas de versificação, expressos em diversas ocasiões.

Bandeira respeita ponto a ponto a ordem das cenas e das falas, de forma cuidadosa mesmo nas marcações de cena, muito provavelmente tendo em vista a publicação em livro. Mas, como a primeira tradução de Bandeira de um texto de longa extensão do alemão, verificam-se ao longo do trabalho a convivência de diversas épocas de tradução, além do convívio de diferentes níveis de linguagem. Dessa forma, pontualmente saltam algumas decisões tomadas pelo tradutor que recordam ao leitor que se trata de um texto destinado a princípio para ser dito e não apenas lido: a tradução de *“trotz”* (“apesar de”), como “mau grado” (ato I, cena 1), de *“Konzepte”* (“rascunhos”) como “borrões” (ato I, cena 1), *“Afterkönigin”* como “arremedo de rainha” (ato I, cena 6), e de *“ein Brett zu fassen”* como “tábua de salvação” (ato I, cena 8), e mesmo expressões mais complexas, como *“Dass ein Schauer mich nicht ergreift”* (“que não me atinja um estremecimento”) como “que não sinta um frio na espinha” (ato I, cena 6), e outras escolhas quase explicativas, como *“Geräusche”* (“rumores”) como “escândalo” (ato I, cena 8). Nesse sentido, Bandeira corrige de forma quase sistemática os hipérbatos e faz acréscimos, estendendo falas em um ou dois versos de forma a torná-las mais inteligíveis ao público brasileiro, algumas vezes de forma a

facilitar o próprio entendimento da trama, como é o caso, na fala de Leicester no ato II, cena 3 em que “*Darnleys Mörderin*” se traduz como “assassina do próprio esposo”.

Nesse sentido, torna-se inevitável perceber algumas das obsessões vocabulares de Bandeira, que frequentemente contava sentir-se “perseguido” por versos, palavras e expressões. Em *Maria Stuart*, encontramos pelo menos dois momentos: na cena 6 do ato III, no último verso de uma fala em que Mortimer diz: “*Frei müsst ihr sein, noch eh der Morgen tagt*” (“Precisas estar livre assim que amanhecer o dia”), traduzido como “Força é estares livre antes da aurora” e que evoca o último verso de “Torso arcaico de Apolo”, em que o mesmo “*Du musst*” fora traduzido como a conjunção “Força”. Em outro momento, já no ato V, cena 7, próximo ao final, diz Melvil à rainha: “*Wenn dich das Herz so mächtig dazu treibt*” (“Se o teu coração te impele a tanto”), que Bandeira traduz como “Se é tanto o vosso anelo”, termo que também traduzira o título de “*Selige Sehnsucht*”, de Goethe, mas que aqui se torna uma tradução muito menos precisa, escolhida em função da sonoridade. Mais do que isso, percebemos como Bandeira apegava-se a soluções já encontradas que rearranja em novas traduções, e que ficam gravadas no texto como marcas d’água verbais.

Desse modo, dentro das escolhas tradutórias do poeta, a declaração de Mortimer ganha a seguinte versão:

MORTIMER

Também o fui, Rainha, e de repente  
 Se abriu minha prisão, e meu espírito  
 Saudou, liberto, o belo sol da vida.  
 Jurei odiar o Livro estreito e frio,  
 De frescas flores coroar-me a frente,  
 Unir-me, de alma alegre, a almas alegres.  
 Muito nobre escocês, muitos gentis  
 Franceses se fizeram meus amigos.  
 Apresentaram-me ao Cardeal de Guise.  
 Que homem o vosso tio! Que clareza!  
 Que segurança! Que viril presença!  
 Nasceu talhado para governar  
 As consciências, um Príncipe da Igreja,  
 Como jamais viram meus olhos!

MARIA

Vistes

As queridas feições do homem sublime,  
 Guia da minha tenra juventude?  
 (SCHILLER, 1977, p. 32)

Bandeira traduz o pentâmetro iâmbico schilleriano para o metro latino mais próximo, o decassílabo, aqui mantendo os versos brancos do original – na peça, ele mantém igualmente as cenas rimadas. Na tradição clássica em língua portuguesa, o verso decassílabo tem duas formas de acentuação principais: com acento na sexta e na décima sílabas, conhecido como heroico, e com acento na quarta, oitava e décima sílabas, denominado sáfico. Em vez de optar por uma acentuação fixa, no entanto, Bandeira alterna, de forma irregular, entre os dois acentos, emprestando à fala um tom ao mesmo tempo elevado e natural:

Tam/ bém/ o / fui,/ Ra/ **i** /nha, e/ de/ re/**pen**te  
 Se a/ briu/ mi/ nha/ pri/ **são**,/ e/ meu/ es/ **pí**rito  
 Sau/ dou, / li/ **ber**/ to, o/ be/lo/ **sol**/ da/ **vi**da.  
 Ju/rei/ o/ diar/ o/ Li/vro es/ trei/to e/ **frio**,  
 De/ fres/cas/ **flo**/res/ co/ro/**ar**-me a/ **fr**onte

O decassílabo é, talvez, um dos metros mais estudados por Bandeira. Na antologia dedicada à poesia parnasiana, ele observa que a restrição do decassílabo a dois ritmos era uma exigência da escola de Bilac. “No entanto, encontram-se em Camões muitos exemplos harmoniosos de outros ritmos” (BANDEIRA, 1996, p. 299). Ao basear-se sempre na leitura de poetas, grandes ou pequenos, e na observação concreta do efeito expressivo dos recursos de versificação, Bandeira constata exemplos em que “um artifício de dicção pode fazer recair a pausa na sexta sílaba ou na quarta e na oitava, mas o *sentido natural* pede-a em outras sílabas” (*ibid.*, grifo meu). D’Os *Lusíadas*, Bandeira extrai os seguintes exemplos:

O louvor, gran/ de, o rumor/ excelente (4+3+3)  
 É força/ do que a pudicícia honesta (3 +7)  
 Carmesi/ cor que a gen/ te tanto preza (3 +4 +3)  
 As embarcações / eram da maneira (5 +5)

No trecho, encontramos exemplos de divisão rítmica pelo sentido que Bandeira encontrava em suas leituras camonianas:

Também o fui,/ Rainha, e/ de repente (4+3+3)  
 Unir-me,/ de alma alegre, a almas alegres. (3 +7)  
 Que homem/ o vosso tio!/ Que clareza! (3 +4 +3)  
 Que segurança!/ Que viril presença! (5 + 5)

Aqui também chama a atenção o recurso de Bandeira em “completar” a métrica do final da fala de uma personagem com o início da outra. O recurso, que tradicionalmente divide o verso em duas metades, é conhecido como esticomítia e é usado por Bandeira às vezes em paralelo com o texto de Schiller, às vezes por conta própria. Devemos lembrar que, como um texto pensado para ser dito no palco e não apenas lido, a esticomítia tem o valor de manter o texto na métrica, ou seja, manter a linguagem elevada, ao mesmo tempo em que agiliza algumas das trocas entre personagens. Ainda no primeiro ato, por exemplo, encontramos um momento de tensão:

MARIA  
 Mit Würde, hoffe ich, die der  
 Umschuld ziemt.

BURLEIGH  
 Ich komme als Gesandter des  
 Gerichts.

MARIA  
 Lord Burleigh leiht diensfertig  
 dem Gerichte,  
 Dem er den Geist geliehn,  
 nun auch den Mund.

PAULET  
 Ihr sprecht, als wüsstet Ihr be-  
 reits das Urteil.

MARIA  
 Da es Lord Burleigh bringt,  
 so weiss ich es.  
 – Zur Sache, Sir.

BURLEIGH  
 Ihr habt euch dem Gericht  
 Der Zweieundvierzig unterworfen,  
 Lady –

MARIA  
 Com a dignidade, espero,  
 da inocência.

BURLEIGH  
 Venho na condição de delegado  
 Do tribunal, Lady.

MARIA  
 Lord Burleigh empresta-lhe  
 A voz também, como emprestou o  
 espírito?

PAULET  
 Falais como já ciente da sentença.

MARIA  
 Se é Lord Burleigh que a traz, já  
 sei qual seja.  
 Começai.

BURLEIGH  
 Submetestes-vos, Milady,  
 Ao julgamento dos quarenta e  
 dois...

Aqui, Bandeira faz, ele mesmo, a divisão do verso, mais tarde seguindo o original. De um lado, há o rearranjo do teor das falas nos versos, que o tradutor com frequência desloca para acomodá-lo no decassílabo. Note-se que, enquanto Schiller divide os versos de



acordo com o ritmo alemão, sendo que o final da fala de Maria possui dois iambos, e o início da fala de Burleigh possui três, Bandeira faz o mesmo, mas seguindo a métrica latina: primeiro, dividindo o texto em dois hemistíquios, e depois em três e sete sílabas. Ao mesmo tempo, as falas entrecortadas tornam as trocas mais rápidas e enfatizam a tensão da cena, em que Maria recebe, finalmente, a sentença de um tribunal que não considera apto a julgá-la.

Voltando à fala de Mortimer, quanto à divisão métrica, também podemos perceber que, nos encontros vocálicos, Bandeira também segue o mais perto possível o ritmo natural da fala, utilizando o hiato ou a sinalefa – também considerada obrigatória pela poética parnasiana – conforme a conveniência. Assim, ele pratica a sinalefa em “consciências” e “da Igreja”, e mesmo faz uma “elisão violenta” (em termos bandeirianos) em “alegre a almas”; ao mesmo tempo, faz o hiato em “Rainha”, “Que homem” e “Guia”, numa prática que remete a uma das mais antigas conquistas pessoais de Bandeira em relação à versificação: “Camões praticou o hiato em ‘a água’, ‘o arvoredo’ e fê-lo excelentemente (...). Camões me reconciliou com os hiatos” (BANDEIRA, 1997, p. 307).

Rigorosamente falando, os versos de *Maria Stuart* são brancos em sua grande parte; mas, na obra crítica bandeiriana, encontramos uma definição mais ampla de rima, sendo que a tradução seria, neste conceito, uma “rima de começos de palavras” (BANDEIRA, 1997, p. 536). Assim, Bandeira reconstitui, na ausência de rimas a se mimetizar, a sonoridade relacional das palavras: por exemplo, a dureza da fricativa e das vogais fechadas em “*dem engen dumpfen Buch*” é reconstruída pela sequência de consoantes também fricativas “o Livro estreito e frio”, em que “*dumpf*”, que se traduz como “apático” ou mesmo “mofado”, dependendo do contexto, é substituído por “frio”. Da mesma forma, a sequência de sibilantes de “*Mit frischem Kranz die Schläfe mir zu schmücken*” torna-se “De **frescas flores** coroar-me a **fronte**”, e a repetição presente em “*Mich fröhlich an die Fröhlichen zu schließen*” é hiperbolizada em “Unir-me, de *alma alegre, a almas alegres*”: o movimento de conversão religiosa é representado, igualmente, pela sonoridade, que na mesma estrofe transita do som fechado de “*dumpf*” para a musicalidade de “*Kränze*”, e que o tradutor Manuel Bandeira mantém na sua versão.

## Considerações finais

Por ter sido, sobretudo, um poeta da escuta, Manuel Bandeira foi igualmente um tradutor da escuta. A tradução é, como todo ato de reescrita, um processo precedido pela leitura, e a leitura bandeiriana, sempre atenta à tensão entre forma e fundo, coloca no centro a musicalidade – entendida, aqui, como som e ritmo no poema. Assim, ainda que siga mais ou menos de perto o conteúdo do texto-fonte – não se encontram desvios significativos na tradução de *Maria Stuart*, bem como de outros poemas do alemão –, a tradução bandeiriana caracteriza-se principalmente por uma fidelidade à forma, através da reconstrução dos recursos poéticos do original na versão em língua portuguesa.

Ao mesmo tempo, essa reconstituição não ignora as particularidades da língua e mesmo da métrica em língua portuguesa. Desse modo, ainda que escolha o equivalente mais próximo ao pentâmetro iâmbico, Bandeira não deixa de explorar questões próprias ao decassílabo camoniano nos versos traduzidos. Mesmo um recurso presente no texto de Schiller, como a esticomítia, pode ser retomado no texto bandeiriano em outros termos. Desse modo, os traços estilísticos que caracterizam a oposição entre as duas rainhas são reconstituídos, exatamente como se reconstitui um vaso a partir de seus cacos, na expressão de Walter Benjamin, de forma que o texto de *Maria Stuart* que encontramos seja, ao mesmo tempo, uma obra de Friedrich Schiller e de Manuel Bandeira.

## Referências

- AZENHA, J. Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, volume 11, número 9, 2006. p. 44-59.
- BANDEIRA, M. *Andorinha, Andorinha*. Organização de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
- BANDEIRA, M. (org.) *Antologia dos poetas brasileiros – fase parnasiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- BANDEIRA, M. *Seleção de prosa*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução de Susanna Kampf

- Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. 2a edição. São Paulo, Duas Cidades/ 34, 2013.
- BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- GOETHE, J. W. Três trechos sobre Tradução. In: HEIDERMAN, W. (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução, volume 1: alemão-português*. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. 2a edição. Florianópolis, UFSC, 2010.
- GOETHE, J. W. & SCHILLER, F. *Correspondência*. Organização e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo, Hedra, 2010.
- GUZIK, A. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Maria Stuart. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano 55, edição 19318, página 13, 17 de março de 1956. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_06&Pesq=Maria%20Stuart&pagfis=59610](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&Pesq=Maria%20Stuart&pagfis=59610)>.
- ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- SCHILLER, F. *Maria Stuart*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- SCHILLER, F. *Maria Stuart*. In: *Sämtliche Werke*. Band II: Dramen/ Dramenfragmente. 5. Auflage. München: Winkler, 1990.

## **Amazônia em tradução: as línguas indígenas se fazem presente no romance *Belén***

Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento (UFPA)<sup>1</sup>

### **Introdução**

*Belén* (1971), de Francisco Izquierdo Ríos, é um romance contemporâneo latino-americano, escrito em espanhol na variante amazônica, e apresenta fortemente a cultura local com muitas palavras de origem indígena, principalmente quéchua e tupi, e algumas poucas palavras de origem brasileira, influência essa advinda principalmente do período áureo da borracha no início do século XX, que também compartilhou outros elementos culturais como a música, com o samba (*zamba*); a gastronomia, com a farinha (*farinha*) e a cachaça (*cachaza*); as lendas amazônicas, com a cobra grande (*yacumama*) e o curupira (*chullachaqui*), entre outras.

A presente pesquisa – um pequeno recorte da tese de doutorado intitulada *Tradução comentada de Belén, de Francisco Izquierdo Ríos, para o português brasileiro* – toma como ponto de partida a ética da tradução, que, segundo Antoine Berman (2013), recupera, defende e assegura o papel da tradução como ela é, não somente como comunicação nem unicamente como literatura e estética, mesmo estando voltada à prática literária em um ambiente cultural. Para ele, traduzir é essencialmente escritura e transmissão, quando a tradução não etnocêntrica jamais nega, sistematicamente, o estranho na obra estrangeira (BERMAN, 2002, p. 18).

Além disso, há também outra vertente do texto traduzido, que Berman assegura que não está associado somente a perdas e ganhos da tradução, ou que a tradução “potencializa” o texto de partida, não só isso, muito mais além, que “a analítica da tradução deveria nos ensinar alguma coisa sobre a obra, sobre a relação desta com sua língua e com a linguagem em geral” (BERMAN, 2002, p. 21). Em se tratando do romance *Belén*, seria a relação com as línguas (espanhol,

1. Doutora em Estudos da Tradução (DINTER – UFSC/UFPA), é docente do IEM-CI / UFPA.

quéchua, tupi, português, entre outras) e sua relação histórica, cultural e geográfica.

### **A Amazônia peruana e sua comunidade linguística**

A variação linguística falada na região da Amazônia peruana apresenta peculiaridades específicas da região. De acordo com Luiz Hernán Ramírez, o espanhol amazônico, ou castelhano amazônico, é uma forma dialetal do espanhol falado no Peru, e se estende pelas regiões de Loreto, San Martín, Ucayali e Madre de Dios, as províncias de San Ignacio, Jaén e Bagua de Cajamarca, Bongará e Rodríguez de Mendonza de Amazonas, e também na floresta central do país, como as províncias amazônicas da região de Huánuco, Pasco, Junín e Ayacucho, e alguns povoados do Vale da Convenção, em Cusco (RAMÍREZ, 2003, p. 9).

O dialeto do Peru amazônico surgiu nos primeiros centros urbanos, que foram fundados por espanhóis, na floresta alta do Peru, durante o século XVI, com influência da língua quéchua. Depois se estendeu para a região da floresta baixa, se fixando na zona urbana e rural, principalmente nas populações ribeirinhas das duas zonas, incorporando, ao longo dos séculos, principalmente durante o ciclo da borracha, o contato com o português brasileiro nas comunidades das florestas e dos ribeirinhos. O espanhol amazônico também recebeu muitos vocábulos emprestados das línguas de tronco tupi-guarani, na área sul, e da língua arahuaco-caribe, ao norte.

No seu livro *El español amazónico hablado en el Perú: hacia una sistematización de este dialecto* (2003), Ramírez trabalha com material linguístico de sua própria competência, por ser um falante nativo do espanhol amazônico, e por ter recolhido, durante décadas, muito material linguístico de outros lugares da região amazônica onde predomina o dialeto supracitado. A pesquisa de Ramírez complementa parte do trabalho de Alberto Escolar, publicado em 1978, no livro *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, que trata da variação linguística do espanhol peruano.

Os dois autores identificaram as três maiores variações linguísticas do país: espanhol amazônico, espanhol andino e espanhol costeiro ou do litoral. Entretanto há uma divergência entre os dois: na proposta de Escobar, o espanhol amazônico está mais próximo do

espanhol costenho por apresentarem mais semelhanças fonéticas e fonológicas. Já a proposta de Ramírez é totalmente diferente, afirmando que o espanhol amazônico está próximo do espanhol andino, por considerar não só o nível fonético e fonológico, mas também léxico, sintático e semântico, no aspecto cultural, por terem muitos léxicos em comum de origem quéchua (RAMÍREZ, 2003, p. 16).

Alberto Chirif analisa a influência das línguas indígenas no espanhol amazônico do Peru, e reconhece que a língua do tronco quéchua e a língua do tronco tupi são as que mais influenciaram o espanhol da região. Segundo o autor:

La lengua con mayor peso en la formación del castellano de gran parte de la región amazónica peruana es el quechua. Sobre la estructura del castellano, el quechua y, en menor medida, otras lenguas indígenas, las que han dado origen a un habla especial que además de servir para comunicar a sus usuarios representa un fuerte elemento de identidad regional. La segunda lengua indígena en importancia en la formación del castellano regional es el Tupí en sus diversas variantes: omagua, kukama, kukamiria y otras. (CHIRIF, 2016, p. 25)

A língua quéchua influenciou o espanhol amazônico através de duas vias de entrada na Província de Maynas: a primeira por via dos rios que descem a Cordilheira dos Andes até o Equador, e a outra pelo vale do Huallaga, através das Províncias de Lamas e de Chachapoyas. Já as línguas de tronco tupi são estas: kukama, kukamiria (semelhantes), omagua (atualmente em processo de recuperação) e yurimagua, essa última já extinta. (CHIRIF, 2016, p. 13).

Para esse pesquisador, há três maneiras de influência da língua quéchua para o vocabulário do espanhol amazônico, que são: palavras essencialmente quéchuas, palavras combinadas com espanhol e palavras de origem quéchua que derivam de uma lógica espanhola.

No romance *Belén*, temos muitos exemplos das influências da língua quéchua no espanhol amazônico. Para a primeira influência, as palavras unicamente quéchuas, trago alguns excertos. Na maioria das vezes, Izquierdo Ríos apresenta as palavras na narrativa sem se preocupar com a estranheza ou a origem do vocábulo, mas, em outros momentos, o autor se preocupa com o leitor, pois além de trazer um glossário no final do romance, também explica brevemente a palavra no corpo do texto literário, sua origem e seu significado.

Todas as marcações abaixo são minhas. Seguem os exemplos dos excertos e suas traduções:

*Ayahuasca*, (RÍOS, 1971, p. 17) explicada no corpo do texto, no romance:

¡La *ayahuasca*, “la sogá de los muertos”, con poderes videnciales, que descorre las cortinas del pasado, del presente y del futuro! ¡Que devela el engaño, la falsía, la infidelidad!

A *ayahuasca*, “o cipó dos mortos”, com poderes videntes, que abre a cortina do passado, do presente e do futuro! Que desvela o engano, a falsidade, a infidelidade!

*Ayahuasca*, (RÍOS, 1971, p. 112) no glossário:

*Ayahuasca*. “Soga de los muertos” (Del quechua, *aya*, muerto, y *huasca*, sogá) Bejuco alucinógeno.

*Ayahuasca*. “Cipó dos espíritos” (Do quéchua, *aya*, morto, y *huasca*, cipó). Cipó alucinógeno.

*Changanacuy*, (RÍOS, 1971, p. 78) no corpo do texto:

“¡*Changanacuy!*”, y vienen los encontronazos de hombres y mujeres con la pierna derecha o izquierda levantada y una especie de contoneo sexual, al son de una música apropiada.

“*Changanacuy!*”, e vem os encontros de homens e mulheres com a perna direita ou esquerda levantada e uma espécie de movimento sexual, ao som de uma música apropriada.

*Changanacuy*, (RÍOS, 1971, p. 78) como nota de rodapé (N.A.):

*Changanacuy*. Un aspecto sensual del baile popular *pandilla*, en que encuentran las parejas de ambos sexos, según su ubicación, con la pierna derecha o izquierda levantada, y se rozan (Del quechua, *changa* o *chanca*, pierna, y *nacuy*, mutuamente).

*Changanacuy*. “Um aspecto sensual da dança popular *pandilha*, em que se encontram os pares de ambos os sexos, de acordo com a postura, colocam a perna direita ou esquerda levantada e se roçam (Do quéchua, *changa* ou *chanca*, perna, e *nacuy*, mutuamente).”

*Chullachaqui* e *yacurunas* (RÍOS, 1971, p. 30-31) no corpo do texto:

“Otra noche – prosigue la vieja –, en el mismo Itaya, en este nuestro querido río Itaya, recogía agua en mi tinaja, cuando veo salir de las aguas muchos hombres y mujeres hermosísimas, con ojos de peces y largas cabelleras de algas, que, después de mirarme, se sumergieron, yéndose con gran oleaje al Amazonas; eran los *yacurunas*, las gentes de las aguas, que viven en el fondo de los ríos y de lagos en palacios de conchas y caracoles de oro...”. “Oye, Shato – continuó sin pausa la vieja–, ¿hace tiempo, mucho tiempo, no pues, el *Chullachaqui*, el Diablo de los bosques, se atrevió a entrar en Belén?”

“Outra noite – prossegue a velha – no mesmo Itaya, neste mesmo querido rio Itaya, pegava água no meu pote, quando vejo sair da água muitos homens e mulheres lindíssimas, com olhos de peixe e longas cabeleiras de algas que, depois de me verem, mergulharam, foram embora fazendo grandes ondas no Amazonas; eram os *yacurunas*, os seres das águas, que vivem no fundo dos rios e dos lagos em palácios de conchas e caracóis de ouro...”. “Escuta, Shato – continuou a velha, sem pausa –, faz tempo, muito tempo, que o *Chullachaqui*, o Diabo das matas, se atreveu a entrar em Belén?”

### *Chullachaqui* e *yacurunas* (RÍOS, 1971, p. 30-31) no glossário:

*Chullachaqui*. Proteico diablo burión de los bosques, de pie desiguales (Del quechua, *chulla*, uno, desigual, y *chaqui*, pie). Para seducir a la gente puede transformarse hasta en linda mariposa.

*Chullachaqui*. Multiforme diabo brincalhão dos bosques que tem pés desiguais (Do quéchua *chulla*, único, desigual, e *chaqui*, pé). Para seduzir as pessoas pode se transformar até em uma linda borboleta.

*Yacurunas*. “Hombres de las aguas” (Del quechua, *yacu*, agua, y *runa*, hombre). El pueblo, en la selva, cree que vive gente dentro de los ríos y los lagos.

*Yacurunas*. “Homens das águas” (Do quéchua, *yacu*, água, e *runa*, homem). O povo, na floresta, acredita que vivem pessoas dentro dos rios e dos lagos.

### *Racasacha* e *pingacuysacha*, (RÍOS, 1971, p. 74-75) no corpo do texto:

Además de orquídeas, Panduro cultiva otras flores de los bosques, como la planta hermafrodita *pingacuysacha* y *racasacha*, nombres quechuas que, respectivamente,

Além de orquídeas, Panduro cultiva outras flores dos bosques, como a planta hermafrodita *pingacuysacha* e *racasacha*, nomes quéchuas que, respectivamente,



significan “sexo masculino silvestre” y “sexo femenino silvestre”, o “del monte”. En efecto, esa planta, de amplias hojas verdes moteadas de blanco, presenta, a la vez, las formas sexuales del hombre y de la mujer; con la particularidad aún de que el pingacuy se encoge ante un golpe suave de la mano.

significam “sexo masculino silvestre” e “sexo feminino silvestre” ou “do mato”. Essa planta, com largas folhas verdes manchadas de branco, tem as formas dos órgãos sexuais do homem e da mulher; com a particularidade que o pingacuy se encolhe diante de um toque da mão.

Entre as palavras de origem quéchua que aparecem no romance *Belén* apresentadas acima, estão também: *chicharramachacuy* (do quéchua, *machakuay*, cobra, víbora), *changanacuy* (do quéchua, *changa* ou *chanca*, perna, e *nacuy*, mutuamente), *racasisa* (do quéchua, *raca*, órgão sexual feminino, e *sisá*, flor), *ayañahui* (do quéchua, *aya*, morto, e *ñahui*, olho), *callampa* (do quéchua, cogumelo), *chunlla* (do quéchua, silêncio), *inchicapi* (do quéchua, *inchic*, amendoim, e *api*, caldo, mingau), *machashcas* (do quéchua, embriagado), *sacharuna* (do quéchua, *sacha*, silvestre, e *runa*, homem), e muitas outras.

Quanto à segunda influência do quéchua, palavras combinadas com o espanhol, seguem os exemplos presentes no romance *Belén*, com excertos da obra e suas respectivas traduções.

*Clavohuasca* (RÍOS, 1971, p. 29) do espanhol *clavo*, do quechua *huasca*, corda:

Don Shato, además, tenía a su lado una botella de aguardiente de caña con miel de abejas y polvo de *clavohuasca*.

Seu Shato, além disso, tinha ao seu lado uma garrafa de cachaça com mel de abelha e pó de *clavohuasca*.

*Remo caspi* (do espanhol *remo*, do quechua *caspi*, árvore, pau; árvore de madeira leve, da qual se faz o remo), (RÍOS, 1971, p. 107):

De sus manos gruesas, aparentemente torpes, salen los pedazos de cedro blanco, de topa, de *remo caspi*, de palo sangre, de renaco, de marupá, convertidos, como por encanto, en imágenes de peces, de sapos, de lagartijas, de mariposas, de avispas, de pájaros, de aves, de

De suas mãos grossas, aparentemente rudes, os pedaços de cedro branco, de pau-de-balsa, de *carapanáuba do baixio*, de pau-rainha, de figueira, de marupá, são transformados, como que por encanto, em imagens de peixes, de sapos, de lagartixas, de borboletas, de

quelonios, de caimanes, de serpientes, de monos, de tapires, de armadillos, de osos hormigueros, de tigres...

vespas, de pássaros, de aves, de jabutis, de jacarés, de cobras, de macacos, de antas, de tatus, de tamanduás-bandeira, de onças...

*Sachavaca* (do espanhol *vaca*, do quéchua *sacha*, silvestre), no Brasil é conhecida como *anta*. Abaixo, (RÍOS, 1971, p. 16):

carne seca de animales silvestres, de sajino, de huangana, de *sachavaca*, de picuro, de añuje, de carachupa, de venado, de aves, de monos (...)

carne seca de animais silvestres, de caititu, de javali, de *anta*, de paca, de cutia, de tatu, de veado, de aves, de macacos (...)

Além das palavras *aguajemachacuy* (do espanhol *aguaje* – fruto do miriti, do quéchua *machacuy*, cobra, serpente), *ayapullitu* (do espanhol *pollito*, do quéchua, *aya*, morto), *leche caspi* (do espanhol *leche*, do quéchua *caspi*, pau, árvore), *loromachacuy* (do espanhol *loro*, do quéchua *machakuay*, cobra, serpente), *sachapapa* (do quéchua *sacha*, silvestre, do espanhol *papa*), *toropishgo* (do espanhol *toro*, e do quéchua *pishgo*, pássaro, ave), entre outras.

Por último, a terceira influência, as palavras de origem quéchua com lógica da língua castelhana, como: “*chimpay* a *chimbar* (cruzar el río); *chanka* (pierna) a *changados* (pareja con las piernas entrecruzadas); *chapuy* (mezclar) a *chapear* y *chapo* (bebida); *chupa* (porción de cabello) a *chobear* (tirar a alguien de los cabellos) (...)” (CHIRIF, 2016, p. 27).

Em relação à fonologia, há uma particularidade encontrada no espanhol amazônico do Peru. O linguista Andrés Chirinos (2001) chamou de “fonema marginal” o fonema /ʃ/ (AFI), palavras com *sh*, originário de algumas variações linguísticas da língua quéchua; para Fernando García (linguista e quechuólogo), esse fonema está presente especificamente na variante Ancash e da falada iquitenha, no Peru (*apud* CHIRIF, 2016, p. 28).

O romance *Belén* está tomado de palavras com a grafia *sh*, fonema [ʃ]. A Linguística Hispânica reconhece esse fonema como [š], mas não reconhece a escrita com as consoantes *sh*, apenas com *ll* ou *y* diante de vogal, muito comum no espanhol rio-platense. Milagros Aleza Izquierdo (2010, p. 69) afirma que “En el castellano amazónico la lateral se fricativiza en [š] o [ž]”.

Supostamente foram descrições fonológicas feitas por linguistas

anglófonos, ao encontrar o fonema supracitado na fala indígena, que deram como empréstimo gráfico as letras *s* e *h*. Essas palavras escritas com *sh* estão registradas no *Diccionario de Americanismos* da RAE. O fonema [ʃ] se encontra tanto em posição inicial como final da palavra.

Seguem alguns exemplos, primeiro com a palavra *shishaco* e *Shato*, este último sendo a abreviação de “Saturnino” (RÍOS, 1971, p. 10):

– ¿Por qué traes poncho, *shishaco*?  
– le dijo un remero de la balsa, quitándole el abrigo de lana y arrojándolo al Huallaga. Aquí sólo se usan pantalones y camisas de tela de algodón, como nosotros.

Y el *shishaco* – término depreciativo con que se trata a los serranos en la selva – se adaptó sin mayores dificultades a la nueva tierra de sol vigoroso. Aunque, a los comienzos, le seguían llamando “*shishaco*”, hoy, después de tantos años, Saturnino García Rojas nada tiene ya de hombre de la Sierra, es un cabal silvícola, y le conocen simplemente como don *Shato*, deformación popular de su nombre.

– Por que estás de poncho, *shishaco*? – preguntou um barqueiro, tirando-lhe o agasalho de lã e jogando no Huallaga. Aqui só se usa calça e camisa de algodão, como a gente.

E o *shishaco* – termo depreciativo para tratar os serranos na floresta – se adaptou sem maiores dificuldades à nova terra do sol vigoroso. Embora, no começo, seguiam chamando “*shishaco*”, hoje, depois de tantos anos, Saturnino García Rojas nada tem de homem da serra, é um autêntico silvícola, e é conhecido simplesmente como seu *Shato*, apelido popular de seu nome.

No excerto abaixo, a palavra *húmishas*, (RÍOS, 1971, p. 77-78):

Bailan en torno de las *húmishas*, palmeras plantadas en lugares escogidos, con cintas, banderines, botellas de licores, monedas (soles de plata), frutas, panes y otros comestibles, colgando de las ramas; árboles que a cierta hora tumbarán los fiesteros con un hacha adornada bailando siempre a su redor.

Danças ao redor das *húmishas*, plantadas em lugares escolhidos, com fitas, bandeiras, garrafas de licores, moedas (sóis de prata), frutas, pães e outros alimentos pendurados nos galhos; árvores que a uma certa hora os festeiros, dançando ao seu redor, derrubarão com um machado enfeitado.

E muitas outras palavras como: *casho* (caju), *chuchuhuasha* (licor afrodisíaco), *chushupe* (cobra surucucu), *húmisha* (tipo de palmeira), *machashca* (embriagado), *pandisho* (fruta pão), *pishtaco* (bandido de estrada), *shapaja* (babaçu), *shapumba* (planta samambaia), *shibé* (chibé – bebida água e farinha), *toropishgo* (pássaro anambé-preto). O interessante é que a escrita com *sh* permaneceu assim registrada para identificar uma variante do espanhol com influência das línguas indígenas.

Em relação à *tishelina* (recipiente de lata usado para recolher o látex), é uma palavra portuguesa-brasileira que foi emprestada durante o ciclo da borracha, na fronteira amazônica Brasil e Peru. A palavra falada no Brasil está no diminutivo, e sofreu modificação na escrita e na pronúncia ao ser incorporada ao espanhol amazônico. É falada no Brasil com o fonema [ʒ], segundo a transcrição fonológica [tʃiʒɛliɲa]; e no espanhol amazônico, o vocábulo *tishelina*, com o fonema [ʃ], ficou [tʃifelina], interferindo na escrita da palavra ao serem utilizadas as letras *sh*. Abaixo, o exemplo do excerto no romance *Belén* que contém a palavra e sua respectiva tradução (RÍOS, 1971, p. 34):

¡La concertina!, predilecta compañera del cauchero bravo y audaz, que valía más que la *tishelina* en su soledad... Alegría y penas fluían por ella, como arrullos de paloma y quejas de perdiz dolorida.

A sanfona! Predileta companheira do seringueiro bravo e audaz, que valia mais que a *tigelinha* em sua solidão... Alegria e piedade fluíam dela, como arrulhos de pombos e queixas de perdiz sofrida.

¡Oh concertina, inseparable compañera del bravo cauchero, más querida que la Winchester y la *tishelina*!

Ó, sanfona, inesperada companheira do bravo seringueiro, mais amada que a Winchester e a *tigelinha*!

Esse fonema também é encontrado nas abreviações dos nomes próprios, como exemplo dos nomes das personagens do romance *Belén*: *Shato* (Saturnino), *Grishi* (Griselda), *Ashu* (Asunción), *Lisha* (Lisarda ou Lisardo) e *Meshe* (Mercedes).

O tronco linguístico tupi também influencia o espanhol amazônico nas línguas kukama, kukamiria, omagua e yurimagua. Segundo Alberto Chirif (2016), a língua omagua não é usada na comunicação diária, mas falada somente por pessoas idosas e alguns jovens que se

dedicaram a aprender. Mesmo não sendo utilizada cotidianamente, essa língua do tronco tupi apresenta outra estratégia para se manter viva, de forma indireta, através do espanhol regional amazônico. Atualmente existe um movimento social de recuperação do kukama e do omagua como segunda língua, tanto na zona rural quanto na urbana, principalmente na cidade de Nauta, no Peru (CHIRIF, 2016. p. 29). A língua yurimagua já desapareceu completamente, como já mencionado anteriormente.

Essas palavras de línguas de tronco tupi também estão presentes no romance *Belén*, como exemplo: *casho* (caju, no Brasil), *mandioca*, *maracujá*, *marupá*, entre outras, que integram o enredo do romance, na parte quando o narrador descreve a feira do Mercado de Belén. As palavras de origem do tronco tupi no espanhol amazônico fazem referência principalmente à fauna e à flora da região.

Na tradução do romance para o português, quando encontrava palavras da flora amazônica em quéchua ou outra língua indígena, ou mesmo em espanhol, optei pelas palavras que já estavam consolidadas na fala brasileira: são principalmente frutas da Amazônia, como o exemplo abaixo (RÍOS, 1971, p. 5-6):

(...) Y la actividad fluye, como el río, desde las cuatro de la mañana. En el bajo y denso tamberío se venden en mesas y en el suelo yucas, racimos de plátanos, verdes y maduros para el yantar diario, en vez de pan y los otros plátanos, fruta de diverso color y gusto, *sachapapas*, ajíes como arcoíris de pedrería, flores, hojas, áureos *caimitos* o verdeamarillos, *guanábanas*, cocos, agua de coco, *parinaris*, *sapotes*, melones, *guisador*, frutas comestibles de palmeras (*aguajes*, *pijuayos*, *ungurahuis*, *shapajas*, *huicungos*), *cashos*, *guabas*, *maní*, *camotes*, *taperibás*, *paltas*, *maracuyás*, cacao, piñas, mangos, papayas, maíz, *coconas*, blancos cogollos tiernos de palmeras para ensaladas (especialmente de la llamada *huasai*), *fariña*, *macambos*,

(...) E a atividade flui, como o rio, desde às quatro da manhã. No baixo e denso abarracamento se vendem em mesas e no chão mandiocas, pencas de bananas, verdes e maduras para o alimento diário, em vez de pão e outras bananas, frutas de diversas cores e gostos, *inhame*, pimentões como arco-íris de pedraria, flores, folhas, áureos *abios* ou verde-amarelos, *graviolas*, cocos, água de coco, *marirana*, *sapotas-do-solimões*, melões, *açafrao*, frutas comestíveis de palmeiras (*miritis*, *pupunhas*, *pataudás*, *babaçus*, *tucumãs*), *cajus*, *ingás*, *amendoim*, *batatas-doce*, *taperebás*, *abacates*, *maracujás*, cacau, *abacaxis*, mangas, mamões, milho, *cubios*, brancos plamitos de palmeiras para saladas (especialmente da chamada *açai*), farinha

umarí, naranjas, *tumbos*, *anonas*, frijol, *pandishos*, camu camu, mandarinas, cañas de azúcar (...)

cacaus-do-peru, umari, laranjas, maracujás-banana, biribás, feijão, frutas-pão, camu camu, tangerinas, canas de açúcar (...)

E também palavras da fauna amazônica (RÍOS, 1971, p. 5-6):

(...) todas las especies de pescados que los ríos, las cochis y los lagos de la selva brindan, los tucunares, los *boquichicos*, las *palometas*, las *pañas*, los dorados, los *sábalos*, los bagres, las *gamitanas*, los *maparates*, las *doncellas*, los *zúngaros*, las *corvinas*, el *paiche*, los *yahuarachis*, los *bujurquis*, los *pacos*, las toas barbudas, las *carachamas*, los *fasacos*, los *turushuquis*; caracoles de tierra y agua; tortugas, también, acuáticas y terrestres; huevos de tortuga; carne seca de animales silvestres, de *sajino*, de *huangana*, de *sachavaca*, de *picuro*, de *añuje*, de *carachupa*, de venado, de aves, de monos; pieles de *tigres*, *tigrillos*, *lobos de río*, de *caimanes*, de *boas mantonas*, de *boas anacondas* y otras serpientes;

(...) todos os tipos de peixes que os rios, os charcos e os lagos da floresta brindam, os tucunarés, os *curimatãs*, os *pacus*, as *piranhas*, as douradas, os *matrinxãs*, os bagres, os *tambaquis*, os *maparás*, os *pintados*, os *pacamons*, as *pescadas-brancas*, o *pirarucu*, as *branquinhas*, os *acarás-prata*, os *pirapitingas*, as jurupocas barbudas, os *acaris*, as *traíras*, os *cuiu-cuius*; caracóis da terra e da água; tartarugas, também, aquáticas e terrestres; ovos de tartaruga; carne seca de animais silvestres, de *caititu*, de *javalí*, de *anta*, de *paca*, de *cutia*, de *tatu*, de veado, de aves, de macacos; peles de *onças*, *jaguatiricas*, *ariranhas*, de *jacarés*, de *jiboias*, de *sucuris* e outras cobras;

É interessante notar que as palavras *trigres*, *tigrillos* e *lobo de río*, no texto de partida, ficaram registradas até hoje a partir da ótica dos espanhóis, pois ao se depararem com esses animais na América do Sul (onças ou jaguar, jaguatiricas e ariranhas, respectivamente) no período colonial, eles os nomearam a partir de sua visão de mundo, ignorando a existência desses nomes em língua indígena, qualquer que fosse a língua indígena. Na América do Sul não existem tigres. Na tradução, optei traduzir “tigres” por “onças” (originariamente do grego), por ser mais usual no Brasil do que a palavra “jaguar” (do tupi-guarani *ya'wara*).

Outro comentário de tradução que merece destaque são as palavras *palizadas* e *tahuampas*. A primeira é definida pelo *Diccionario de Ameranismos* da RAE: “I. 1.f. Ni, CR, Co, Ec, Pe, Bo:E. Conjunto de

ramas y troncos arrastrados por la corriente de un río.<sup>2</sup>”. Na Amazônia brasileira, a palavra utilizada, até hoje, é em nheengatu (LGA<sup>3</sup>), *canarana*. Explica Stradelli (2014, p. 454): “Em alguns lugares do Amazonas é o nome com que se conhece a canarana, especialmente quando desce em toičas, tornando-se um estorvo para a navegação do rio. E ainda:

CANA-RANA falsa-cana. Erva que cresce na margem dos rios e lagos, estendendo-se sobre a sua superfície e tem o aspecto de cana-de-açúcar, de onde o nome. As enxurradas a destacam da margem e então desce em toičas, não raramente, de algumas centenas de metros de extensão, seguindo pelo meio do rio. São verdadeiras ilhas flutuantes, que muitas vezes se encontram pedradas de cobras e outros bichos daninhos. Ainda assim são uma providência para as pequenas embarcações, que em tempo de enchente descem o grande rio. Metidas nelas, desafiam a raiva das trovoadas e, se é de noite, permitem aos seus tripulantes dormir descansados, certos de seguir rio abaixo seguindo o fio da correnteza”. (STRADELLI, 2014, p. 335)

A palavra *tahuampas*, de origem quéchua, também traduzi recorrendo ao nheengatu, com seu equivalente *igapó*. Na Amazônia é muito comum encontrar igapós, e a palavra é bastante usada, principalmente no interior da região. Para Chirif (2016, p. 273): “Tahuampa (del quech.) Ecol. f. Se trata de bosques de la llanura aluvial amazónica que permanecen cubiertos de agua la mayor parte del año (...)”. Em nheengatu, de acordo com Stradelli (2014, p. 525) “YAPÓ igapó, mãe da água; lugares baixos ao longo dos rios e no interior das terras à margem dos lagos e igarapés, que em tempo de enchente costumam ir ao fundo; floresta inundada ou sujeita a ser inundada periodicamente”.

Segue o excerto do romance onde se encontram as palavras supracitadas (RÍOS, 1971, p. 110-111):

Las lluvias caen sin tregua de diciembre a marzo, día y noche, en la Hoya Amazónica. Los ríos crecen

As chuvas caem sem trégua de dezembro a março, dia e noite, na Bacia Amazônica. Os rios crescem

2. Disponível em: <<http://lema.rae.es/damer/?key=palizada>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

3. LGA - Língua Geral Amazônica.

desmesuradamente, se salen de sus cauces, metiéndose por las riberas, arrasando chacras, haciendas, poblados, arrastrando árboles, balsa, canoas, chozas, gentes y animales ahogados, extensas *palizadas* con tigres rugiendo lastimeros o descomunales boas yacumamas coleteando, intranquilas. Descienden de la Cordillera de los Andes, igualmente pluviosa, por la Selva Alta, la selva aún con cerros y piedras, tronando, hacia la Selva Baja, donde ya tanta fuerza desbocada expande su máxima violencia, cambiando el paisaje de los bosques, con las *tahuampas*, terrenos completamente alagados, y aisladas restingas, lugares un poco altos que escapan a la inundación, en los cuales se refugian, masivamente, toda clase de animales salvajes, monos, aves, cuadrúpedos, reptiles, hasta hombres.

desmesuradamente, saem de seus canais, se metendo pelas ribeiras, arrasando chácaras, fazendas, povoados, arrastando árvores, barcos, canoas, choças, pessoas e animais afogados, extensas *canaranas* com onças rugindo tristemente ou colossais cobras yacumamas se debatendo, intranquilas. As águas descem das Cordilheiras dos Andes, igualmente pluviosa, pela Floresta Alta, floresta ainda com morros e pedras, retumbando, até a Floresta Baixa, onde tanta força desbocada expande sua máxima violência, mudando a paisagem das matas com *igapós*, terrenos completamente alagados, e isoladas restingas, lugares um pouco altos que escapam da inundação, nos quais se refugiam massivamente todo tipo de animais selvagens, macacos, aves, quadrúpedos, répteis, até homens.

Reafirmo que o projeto de tradução que escolhi preza pelo não apagamento das línguas indígenas presentes no romance traduzido. Muitas palavras de origem quéchua resolvi manter em quéchua no texto de chegada (são principalmente os nomes próprios de comidas, danças e lendas, cultura em geral). Outras, encontrei equivalentes do tronco tupi, já internalizadas na língua portuguesa, como “tatu”, “anta”, “pirarucu”, “babaçu”, “açai”, “surucucu”, “jiboia”, “igapapé”, etc.

Já no terceiro grupo de palavras quéchua consegui um equivalente em nheengatu (LGA), língua essa escolhida por apresentar um dado histórico de grande relevância para a Amazônia brasileira, com muitos resquícios de palavras usualmente presentes na fala cotidiana (nomes de ruas, bairros, cidades e de muitos objetos de uso cotidiano). A escolha feita pela língua nheengatu me fez perceber a sua força encontrada na linguagem do amazônida, e como a sua presença é mais forte quando adentramos o interior da Amazônia, principalmente na fala dos ribeirinhos mais idosos.



Alguns equivalentes que encontrei em nheengatu receberam nota na tradução, por serem bastante usadas somente por ribeirinhos da região e por estarem em relação direta com a origem dos equivalentes: são palavras originárias das línguas indígenas da América do Sul, no par linguístico quéchua – tupi.

No Peru amazônico há muitas palavras que remetem à cultura essencialmente amazônica, efetivamente da cultura indígena, mas foram pegadas emprestadas da língua espanhola. Como exemplo, as palavras *palizada* (já analisada, *canarana* em português brasileiro) e *pretina*. Irei me deter à palavra *pretina*, que na cultura dos povos indígenas é um suporte feito de cipó para carregar cargas pesadas nas costas, também de uso comum das mães que carregam seus bebês para poder ficar com as mãos livres para o trabalho.

Confesso que tive dificuldade de encontrar um equivalente para a palavra *pretina*, já que não é tão mais comum seu uso entre os ribeirinhos da Amazônia brasileira. Em português brasileiro seu equivalente é “tipoiá”. Para Stradelli (2014, p. 500), a palavra *tipoi* é em nheengatu, quando conceitua: “TIPOI - tira de tavari ou de envira, que serve para fazer o amarrilho do paveiro que se leva às costas, preso à frente; o atilho que serve à mulher indígena para carregar o filho a tiracolo, ficando com as mãos livres para trabalhar”. O próprio autor do dicionário em nheengatu questiona SE a palavra “tipoiá” é de origem nheengatu, pois dá outro conceito diferente do anterior: “TIPOIA (é nheengatu?) rede para dormir, muito ordinária (Solimões); camisa de dormir” (STRADELLI, 2014, p. 500).

Fui surpreendida com a palavra “tipoiá” depois de muita conversa com meus parentes ribeirinhos, ao afirmarem que nossos avós faziam e usavam tipoiás com frequência, no interior do Pará. Mas a palavra falada nos dias atuais é “tipoiá”, e não *tipoi*, como registra Stradelli.

O pesquisador José Ribamar Bessa Freire, em seu livro *Rio babel: a história das línguas na Amazônia* (2011), explica o papel do nheengatu (LGA) na formação histórica da Amazônia brasileira:

Uma dessas línguas, denominada Língua Geral ou Nheengatu, teve papel histórico marcante como meio de comunicação interétnica, porque foi ela, e não o português, a principal língua da Amazônia, presente nas aldeias, povoações, vilas e cidades de toda a região. Durante dois séculos e meio, índios, mestiços, negros e portugueses trocaram experiências e bens, e desenvolveram a maioria das

suas práticas sociais, trabalhando, narrando, cantando, rezando, amando, sonhando, sofrendo, reclamando, rindo e se divertindo nessa língua indígena, que se firmou como língua supraétnica, difundida amplamente pelos missionários, através da catequese. Contou para isso, inicialmente, com o apoio do próprio Estado monárquico, que depois, em meados do século XVIII, modificando sua política, proibiu a Língua Geral e tornou obrigatório o uso da língua portuguesa. (FREIRE, 2011, p. 16-17)

Essa forte influência do nheengatu na Amazônia brasileira apresenta resquício ainda hoje, principalmente nas comunidades ribeirinhas afastadas dos centros urbanos. Para ilustrar mais ainda a força do nheengatu na fala cotidiana, trago um simples exemplo que encontrei no seio da minha família marajoara, uma música cantada há muitas gerações para as crianças da família (inclusive a cantaram para mim). *Uruá* é um tipo de caramujo que dá na beira do rio, e *iureré* significa “rolado” (particípio do verbo rolar). As duas palavras estão em nheengatu (STRADELLI, 2014, p. 394 e 518):

“Uruá Iureré  
Onde tu vais contramaré?  
Vou buscar o machadinho do papai  
Que ficou no roçado  
No toco do pau  
Que pau é?”<sup>4</sup>

A minha experiência com a língua indígena do tronco tupi, no caso o nheengatu – historicamente a língua oficial da Amazônia brasileira até o século XVIII, ou talvez até início do século XIX – se dá nos resíduos nos quais essa língua conseguiu permanecer, como resistência. São nomes de rios, animais, frutas, plantas, ruas, bairros, cidades etc. Não sou falante do nheengatu, assim como o escritor Francisco Izquierdo Ríos também não era falante da língua quéchua, mas viveu a língua indígena nos seus resíduos linguísticos e históricos (diferente do escritor peruano José María Arguedas, pois sua língua materna era a própria língua quéchua, tendo escrito obras não só de grande valor estético como antropológico).

Tanto o texto de partida quanto o texto de chegada do romance aqui analisado apresentam aspectos regionais bastante marcantes.

4. Memória da família Pereira, de São Sebastião da Boa Vista – Marajó – Pará.

Isso pode até incomodar alguns leitores de outras regiões do Brasil, ou leitores fanáticos pela língua portuguesa padrão; também posso ser sentenciada por trazer uma tradução somente para leitores da região amazônica. O mais importante neste projeto tradutório, reforço, é o não silenciamento das línguas indígenas, fortemente presente no romance *Belén*. A Amazônia é o lugar do romance supracitado, sendo impossível apresentar a Amazônia sem encontrar palavra ou expressão em línguas indígenas. A história da Amazônia é também a história do Brasil, e faz parte também da história internacional, principalmente agora, na atualidade, quando os incêndios em grandes escalas na região chamaram a atenção do mundo. Só é preciso ter cuidado para não recorrer aos estereótipos e às ideias extravagantes sobre a Amazônia, que circulam tanto na esfera nacional quanto internacional.

Essa discussão é muito antiga, e trago o caso de *Iracema*, de José de Alencar, que é um bom exemplo para ser lembrado (FREIRE, 2011, p. 45). Foi preciso um pós-escrito (à 2ª edição) da obra para explicar-se mais. Alencar responde às duras críticas recebidas depois da publicação do romance. Ele e muitos escritores brasileiros foram acusados pelo Sr. Pinheiro Chagas, e outros críticos, de cometerem crime contra a gramática da língua portuguesa, e em tornar a língua portuguesa falada no Brasil em língua “brasileira”, que segundo José Luís Jobim pode “macular a pureza do idioma” (*apud* FREIRE, 2011, p. 45).

Mas Alencar não desiste de sua tarefa de valorizar as heranças indígenas para o reconhecimento do idioma nacional. Afirma no pós-escrito publicado em outubro de 1870:

Cumpra não esquecer que o filho do novo mundo recebe as tradições das raças indígenas, e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração.

Em Portugal o estrangeiro perdido no meio de uma população condensada, pouca influência exerce sobre os costumes do povo: no Brasil, ao contrário, o estrangeiro é um veículo de novas ideias e um elemento da civilização nacional.

Os operários da transformação das nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas. (ALENCAR, 2006, p. 181)

Esses críticos da época tentaram diminuir o romance *Iracema* e ridicularizar Alencar por estar a favor da recriação da língua portuguesa e da literatura. Hoje, *Iracema* é um clássico da nossa literatura nacional. Depois de muitas críticas a favor, com o passar dos anos, Haroldo de Campos também reconhece a grandiosidade e a genialidade de Alencar nessa obra. No artigo “*Iracema*, uma arqueografia de vanguarda” (1990), Campos analisa:

(...) o autor de *Iracema*, intuitivamente, por uma tática de “nativismo” de combate em que o “verossímil” é um outro nome para o “realismo” edênico da linguagem entendida como “vera-efígie” do homem no “estado da natureza”, aproxima-se antecipadamente, de uma ideia de tradução como “estranhamento” do idioma vernáculo, uma ideia que implica a exposição da língua do tradutor “ao impulso violento que vem da língua estrangeira. (CAMPOS, 1990, p. 69)

Para Campos, José de Alencar inventou o seu próprio tupi como mecanismo estético, constituindo “uma imagem da sua prosódia, do seu ritmo, da sua fonia” (1990, p. 69), desse seu tupi recriado em *Iracema*, submetendo a língua portuguesa a imergir no universo “selvagem”, uma verdadeira operação tradutória aos modos do pensamento e sons indígenas, estruturada no plano do significante.

José de Alencar e muitos outros escritores beberam em fontes orais para representarem seu povo, sua história, seu lugar na literatura. Mesmo em tempos atuais, é possível encontrar muitos adeptos da língua portuguesa padrão que não aceitam que a língua nacional seja “maculada” pelas línguas indígenas, pelo falar regional ou grupos sociais. Assim como o romancista tem uma postura ética ao dar voz a pessoas de classes menos favorecidas da sociedade, narrando suas histórias e seu mundo, o tradutor também tem a sua postura ética diante da operação tradutória, reconhecendo os discursos e a posição de cada voz, sejam essas vozes de indígenas, de ribeirinhos, de suburbanos, de negros, de mulheres, de LGBTQI+’s etc.

### **Português Brasileiro (português e tupi-guarani)**

Outra influência encontrada no espanhol amazônico são os poucos vocábulos do português brasileiro. São palavras e expressões incorporadas, principalmente, durante a época do ouro elástico, no final

do século XIX e início do século XX, na relação econômica que existia entre as cidades de Iquitos (Peru), Manaus (Brasil) e Belém (Brasil) na exportação do látex, pela Inglaterra.

Não foram somente palavras de origem portuguesa-brasileira, mas as palavras de origem tupi-guarani já incorporadas ao vocabulário brasileiro. A exemplo: *fariña* (farinha), *cachaza* (cachaça), *tarrafa*, *tishelina* (tigelinha), *mala*<sup>5</sup>, *piraña* (piranha), *taperibá* (taperebá ou cajá), *shibé* (chibé ou xibé), *huasai* (açai), *mandioca*, *maracuyá* (maracujá), *marupá*, *umarí*, entre outras.

Ao ler o romance *Belén*, reconheço muitos elementos culturais que fazem parte de uma “unidade” amazônica referente à fauna, à flora e a alguns costumes da região, como o vocábulo farinha (de mandioca) ou chibé, na alimentação dos povos da região, mas também encontro muita estranheza, uma Amazônia desconhecida por ser estrangeira, por ser narrada em uma variante linguística do espanhol regional, e por estar carregada de palavras de origem quéchua, língua esta que não faz parte da cultura brasileira.

Abaixo, apresento palavras para as quais encontrei um equivalente em português ou tupi dicionarizado no português. Muitos desses vocábulos estavam no glossário do texto de partida, porque a maioria deles são regionais do Peru, da variante amazônica, de origem quéchua (*otorongo*) ou tupi (*piraña*); algumas gírias (*badajo*) ou português brasileiro (*cachaza*). Não encontrei necessidade de explicá-las numa nota ou no glossário no espaço do romance traduzido.

**Traduzido direto para o português brasileiro  
ou tupi dicionarizado no português brasileiro (68)**

Aguaje - Miriti	Moena - Louro-preto
Añuje - Cutia	Otorongo - Onça
Badajo - Badalo	Pate - Cuia
Balata - Látex	Pandisho - Fruta-pão
Bayuca - Taturana	Paña ou Piraña - Piranha
Bombonaje - Cipó-açu	Parinari - Marirana
Bufeo - Boto	Paucares - Japiins
Cachaza - Cachaça	Paujil - Mutum-pinima

5. Palavra de origem francesa, mas incorporada ao português.

Canero - Candiru	Pelejo – Bicho preguiça
Caoba - Mogno	Picuro - Paca
Carachama - Acari	Pijuayo - Pupunha
Carachupa - Tatu	Pona - Paxiúba
Casho - Caju	Pusanga - Simpatia
Cazabe - Beiju	Remo Caspi – Carapanaúba do baxio
Cocha - Charco	Renaco - Figueira
Coto - Papeira	Sajino - Caititu
Cristiano – Cristão	Sachapapa - Inhame
Cuchiye - Sífilis	Sachavaca - Anta
Chancaca - Rapadura	Sapota – Sapote-do-Solimões
Chambira - Tucum	Setico - Embaúba
Chushupe - Surucucu	Shapaja - Babaçu
Fariña - Farinha	Shapumba - Samambaia
Gamitana - Tambaqui	Tahuampa - Igapó
Guaba - Ingá	Támishi - Titica
Guisador - Açafração	Taperibá - Taperebá
Huangana - Javali	Tanrilla – Pavãozinho-do-pará
Huicungo - Tucumã	Tongo de chancaca – pilha de rapadura
Huito - Jenipapo	Topa – Pau-de-balsa
Jagua - jenipapo	Trolas - Bagos
Lustrine - Engraxate	Tumbo – Maracujá-banana
Llangua – Anileira (anil)	Tutumo - Cuieira
Macambo – Cacao-do-peru	Ungurahui - Patuá
Mala - Mala	Vaca marina – Peixe-boi
Maracuyá - Maracujá	

O projeto de tradução do romance *Belén* mantém a palavra estrangeira de origem indígena, desde que acompanhadas de suas respectivas notas para não atrapalhar a compreensão leitora, ou desde que já tenhamos palavras para o termo em português brasileiro, pois assim é preservado o lado estrangeiro da obra e salvaguardada sua identidade, iquitenha e amazônica ao mesmo tempo. Com este projeto de tradução, afirmo, amparada em Berman (2002), que a

Amazônia pode e deve ser lida através do Outro, do estrangeiro, de sua estranheza literária e cultural.

### Algumas considerações

Foi na leitura e, principalmente, durante a tradução do romance *Belén* para o português brasileiro que encontrei um mosaico narrativo escrito em espanhol. Mas ao adentrar o romance percebi que esse espanhol estava tomado de palavras e expressões amazônicas, uma mescla das línguas românicas e indígenas, que descrevia um lugar familiar e ao mesmo tempo desconhecido para mim, já que sou parte da grande região amazônica brasileira.

É nesse recontar que o plurilinguismo é uma realidade no enredo do referido romance: as línguas indígenas permeiam o espanhol peruano, com a maior presença do tronco quéchua, e algumas palavras do tronco tupi. A presença da língua indígena é timidamente romanceada em palavras da fauna e da flora, danças e comidas típicas, não-apagadas do discurso hispano-amazônico. A visibilidade de palavras de línguas indígenas no romance analisado reforça mais ainda a resistência de povos da floresta que intensamente lutaram para manter seus lugares, histórias, línguas e culturas recontadas fora do circuito oficial historiográfico.

### Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Org. Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2006.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. São Paulo: EDUSC, 2002. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. 2ª ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. *Iracema, uma arqueografia de vanguarda*. Revista USP, n. 5, 1990, 67-74. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25531/27276>>. Acesso em: 22 out. 2020.

- CHIRIF, Alberto. *Diccionario amazónico. Voces del castellano en la selva peruana*. Lima: Lluvia Editores SRL, 2016.
- ESCOLAR, Alberto. *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. *Rio Babel: histórias das línguas na Amazônia*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2011.
- IZQUIERDO, Milagros Aleza; UTRILLA, José M. Enguita (Orgs.). *La lengua española de América: normas y usos actuales*. València: Universitat de València, 2010.
- RAMÍREZ, Luiz Hernán. *El español amazónico hablado en el Perú: hacia una sistematización de este dialecto*. Lima: Juan Gutemberg Editores, 2003.
- RÍOS, Francisco Izquierdo. *Belén*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva Editor, 1971.
- STRADELLI, Hermanno. *Vocabulário Português-Nheengatu/Nheengatu Português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.



## De Proust a Czapski: da tradução à obra

Francisco Renato de Souza (UFRJ)<sup>1</sup>

Este artigo pretende analisar a obra *Proust contra a degradação: conferências no campo de Giazowitz*, de Joseph Czapski, como derivação de um processo tradutório que será aqui dividido em duas etapas: a primeira, como uma tradução peculiar do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, que se fez, entre 1940 e 1941, através de um exercício de memória pelo qual o oficial do exército polonês Czapski transmitiu aos seus companheiros de detenção de guerra passagens da obra proustiana, então por ele narradas e comentadas em uma série de conferências no campo soviético de Giazowitz; a segunda tradução, compreendida no sentido usual do termo, foi feita pelo próprio Czapski entre 1943 e 1944, quando, já liberto, datilografou para o francês, a partir do conteúdo de cadernos que escaparam parcialmente à destruição, o texto das conferências que fora por ele manuscrito em polonês, intitulado “Conferências sobre Proust”.

Essa breve introdução do exercício linguístico-literário que levou uma atividade de leitura-interpretação-tradução à sua constituição em obra nos leva à duplicidade do seu conteúdo, seja no tempo seja na forma, pois é um texto ao mesmo tempo manuscrito e oralizado, produzido e direcionado, presencialmente, pelo palestrante para uma plateia de ouvintes, com registro de espaço e tempo definido, mas que atravessou as dimensões espaço-temporais de sua gênese, a partir da sua publicação impressa no formato livro, alterando não apenas a intenção e direcionamento da mensagem do texto – não mais unicamente um relato sobre a obra de Proust como forma de sobrevivência –, mas agora o registro de uma experiência de elaboração escrita que transformou um leitor em autor através da tradução, passagem que insere ainda, assim como amplia, os seus receptores, então percebidos como leitores.

1. Graduado em Letras (Unifor), Mestre em Literatura Brasileira (UFC), Doutor em Teoria Literária (UFRJ), Pós-Doutorando no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Ciência da Literatura (UFRJ), sendo bolsista pelo Programa Pós-Doutorado Nota 10 Faperj.

Desse modo, a análise aqui proposta não partirá propriamente de seu objeto de estudo, a obra *Proust contra a degradação: conferências no campo de Griażowietz*; antes, a ela se direcionará, acompanhando o percurso pelo qual, da leitura de Proust à elaboração escrita de Czapski, a tradução se fez obra. Esse percurso se inicia com o ato tradutório pelo qual o oficial prisioneiro de guerra parte unicamente do resgate de memória da sua leitura da *Busca* para compor os relatos feitos aos companheiros de confinamento, ato que o faz passar da posição de leitor à posição de intérprete/tradutor da obra de Proust, ato que não diz respeito a uma tradução literal, linguística ou de conteúdo, mas a um exercício de sensibilidade:

Vou me limitar a lhes contar algumas poucas cenas, apenas alguns problemas de psicologia descritos e desenvolvidos por Proust, que se fixaram na minha memória mais fortemente do que outros. Não tenho a menor ambição de afirmar que as páginas de que vou lhes falar são as que mais representam o valor da obra. Trata-se apenas de uma hierarquia fixada subjetivamente por meu entusiasmo. (CZAPSKI, 2018, p. 74)

Aqui, é preciso enfatizar a peculiaridade desse ato tradutório, que deixa de fora (pois não há outra possibilidade) o objeto livro, seja o livro de origem, *Em busca do tempo perdido*, seja o livro de destino, cuja qualquer possibilidade de elaboração se perdia na incerteza do momento de então: “Eram somente lembranças da obra de Proust que eu me esforçava por evocar com precisão relativa. Não é um ensaio literário no verdadeiro sentido do termo, mas, antes, lembranças de uma obra à qual eu devia muito, e que não tinha certeza de rever algum dia em minha vida” (CZAPSKI, 2018, p. 9). As duas citações reforçam a rememoração como forma de interpretação/tradução/emissão de Czapski da obra de Proust; entretanto, a primeira é enunciada no presente do indicativo, pelo prisioneiro de Griażowietz aos seus companheiros, e diz, assim, desse processo tradutório enquanto ato efetivo de interpretação.

A segunda citação, que está presente na “Introdução do autor”, datada de 1944, portanto inserida quando da datilografia do manuscrito, abrange dois momentos e duas expressões de linguagem, separados pelo tempo e pela forma: a do texto dentro do texto, conferências às quais o então autor se refere no pretérito imperfeito; e a forma que englobaria os manuscritos das palestras, datilografados

e tomados, então, como o texto original do que viria a ser o livro *Proust contra a degradação*. Desse modo, é aos leitores que o autor Joseph Czapski se dirige quando justifica a falta de exatidão e o subjetivismo do seu texto, derivados do fato de não ter lido um livro em francês desde setembro de 1939 e de não possuir uma biblioteca ou qualquer livro concernente ao seu tema quando o seu ensaio fora ditado, no inverno de 1940-41, no frio refeitório de um convento abandonado, que lhes servia de sala de jantar no campo de prisioneiros de Griazowitz.

Assim, o autor enfatiza que o conteúdo dos manuscritos das suas conferências não era um ensaio literário no verdadeiro sentido do termo, pois não tinha uma forma, não era um texto sobre outro texto, era somente o exercício de interpretação/tradução de um leitor entusiasmado por Proust destinado a transformar a sua realidade em um mundo novo para si e para o outro, os seus companheiros de confinamento:

A alegria de poder participar de um esforço intelectual que nos dava prova de que ainda éramos capazes de pensar e reagir às coisas do espírito, sem nada em comum com nossa realidade de então, coloria de rosa essas horas passadas no grande refeitório do antigo convento, estranha escola clandestina onde revivíamos um mundo que nos parecia, então, perdido para nós, para sempre. (CZAPSKI, 2013, p. 12)

Entretanto, a existência do prisioneiro polonês leitor de Proust não terminou nos confins da antiga União Soviética, e o seu exercício tradutório tornou-se o assunto de que trata o livro intitulado *Proust contra a degradação: conferências no campo de Griazowitz*, de autoria de Joseph Czapski, obra na qual podemos acompanhar as etapas de sua formação leitora da obra proustiana, desde a dificuldade inicial de jovem leitor estrangeiro, na Paris de 1924, até a sua experiência com as conferências de Griazowitz, nas quais discorre sobre a obra e a vida de Proust: a sua relação muito próxima com a mãe, a sua formação cultural e intelectual, a sociedade da época em que a *Busca* foi escrita e que serviu de modelo para os personagens e as ações que estão nela ficcionalizados, a escrita elaborada em meio à guerra e à doença de seu autor. Em outras palavras, um texto que fala da forma como Czapski traduz a forma como Proust elaborou/traduziu a realidade na obra *Em busca do tempo perdido*.

Em *O tempo redescoberto*, último volume da *Busca*,<sup>2</sup> o narrador proustiano, dentre as muitas reflexões que a revelação final das reminiscências lhe suscita a respeito da elaboração da obra literária, enuncia que o dever e a tarefa do escritor são os do tradutor:

Se tentasse verificar o que de fato se passa em nós quando alguma coisa nos causa determinada impressão [...] eu veria que, para exprimir tais sensações, para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo. O dever e a tarefa do escritor são as do tradutor. (PROUST, 2013, p. 234)

A citação enfatiza a concepção de Proust sobre a literatura, matéria através da qual se poderia compreender a verdadeira vida, que, uma vez redescoberta, seria a única realmente possível de ser vivida. Dessa forma, para escrever a sua obra, o escritor não precisa inventá-la efetivamente, uma vez que ela já existe dentro de cada um de nós, sendo o seu dever e tarefa traduzi-la por meio do estilo. Na sua concepção de criação literária, Proust dá ao leitor um papel de relevância, pois, a partir da atmosfera poética das imagens que lhe são reveladas pelo escritor, aquele que lê faz uma leitura do mundo e de si mesmo, sendo o livro um instrumento de óptica que lhe permite ter essa percepção que, do contrário, talvez não lhe fosse possível: “Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo” (PROUST, 2013, p. 256). Assim entendida, a trajetória do narrador de Proust em direção à escrita da sua obra, que se dará efetivamente somente após o final da narrativa da *Busca*, é, portanto, a trajetória de um leitor que se fará escritor pela interpretação/tradução do caminho de incertezas sobre a sua vocação literária.

Despertada com ímpeto na infância, porém logo arrefecida pela insegurança, a vocação de escritor do narrador é continuamente

2. A edição de *Em busca do tempo perdido* utilizada na análise deste artigo é composta por sete volumes, a saber: *No caminho de Swann*, *À sombra das raparigas em flor*, *O caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A prisioneira*, *A fugitiva* e *O tempo redescoberto*, da Editora Globo, publicados entre 2006 e 2013.

adiada pela sua procrastinação de jovem mundano, culminando na total descrença do homem maduro em relação à sua capacidade artística, quando, então, por um *acaso*, as reminiscências se farão ler pelo signo da arte, direcionando o narrador para a metamorfose que o transformará no autor da obra que se fará no interior da *Busca* e que refletirá a trajetória dessa transição:

E compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, minha vida passada; que tudo me viera nos divertimentos frívolos, na indolência, na ternura, na dor, e eu acumulara como a semente os alimentos de que se nutrirá a planta, sem adivinhar-lhe o destino nem a sobrevivência. Como a semente, poderia morrer uma vez desenvolvida a planta, para qual vivera sem o saber, sem nunca imaginar que minha vida devesse entrar em contato com os livros que sonhara escrever e cujo assunto, quando outrora me sentava à mesa de trabalho, buscara em vão. Assim, minha existência até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: uma vocação. (PROUST, 2013, p. 244)

O livro por vir é, portanto, o livro que já se escrevia. Esse processo, diretamente relacionado com a exposição da memória involuntária, é visto por Gilles Deleuze, em *Proust e os signos*, como o relato do aprendizado de um homem de letras, aprendizado que se faz pela decifração (tradução) dos signos. Na classificação dos signos que compõem o aprendizado do narrador na *Busca*, Deleuze define o signo da arte como o ponto extremo desse aprendizado, pois é somente depois de ultrapassar todas as etapas que conduzem à arte que o narrador atingirá a sua revelação, quando então tornará a descer os níveis, integrando os demais signos na própria obra que se realizará e na qual será dado a cada signo e a cada nível de realização o lugar e o sentido que lhes cabem na obra. Signos mundanos, signos do amor, signos sensíveis, que, quando finalmente compreendidos pelo narrador através do signo da arte, mostram-se como a verdadeira matéria de sua obra literária. O aprendizado dos signos, segundo Deleuze, se faz pela capacidade de interpretação (tradução): “Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos. A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos” (DELEUZE, 2010, p. 4).

Nas suas conferências, Czapski retoma essa trajetória de Proust, em consonância tanto com o aprendizado dos signos de Deleuze,

quanto com a teoria do narrador proustiano; todavia, na sua enunciação elaborada pela memória, faz um traçado desse aprendizado por uma ordem cronológica alterada, na qual a descoberta de Proust do seu livro interior se inicia com a morte da mãe, em 1905, forte perda que o leva ao distanciamento da vida mundana em direção ao isolamento que o levaria, até o fim de sua vida, à escrita de *Em busca do tempo perdido*. Assim, por essa linha cronológica, a tradução entra, para Proust, como um fator decisivo para a escrita da sua obra em decorrência da morte da mãe, fato que teria acelerado a sua angústia de escrita:

É então que o sonho de sua mãe, de o ver escritor, começa a assombrá-lo de maneira concreta e decisiva. Tendo até então apenas alguns artigos mundanos, algumas páginas escritas dentro de uma verdadeira visão, já de quando bem jovem [...] sentindo-se ainda incapaz de começar sua grande obra, cuja existência ele já pressentia dentro de si, Proust se lança numa empreitada que o liga ao trabalho literário, que forma, nele, a capacidade de trabalhar não somente sob o domínio de um entusiasmo passageiro, mas diariamente, e com revezes. Ele passa a traduzir a obra completa de Ruskin. (CZAPSKI, 2013, p. 27)

Essas informações condizem com os inúmeros textos publicados sobre a vida e a obra de Proust, com exceção da cronologia, uma vez que a sua fase tradutória das obras de John Ruskin se fez justamente com a ajuda da mãe, e não após a sua morte.<sup>3</sup> O que chama a atenção nessa alteração cronológica é a importância que a memória emotiva de Czapski dá ao ato tradutório como catalisador, para Proust, da dor da perda da mãe, da descoberta do seu livro interior e da aprendizagem da leitura dos signos que comporão o seu livro por vir, uma vez que, apesar do esforço da rememoração voluntária lhe remeter à vida do autor, é provavelmente da obra que emerge, involuntariamente, tal cronologia. Desse modo, na tentativa de traçar uma linha cronológica para a trajetória leitor/tradutor/autor, retomo o início da narrativa de *No caminho de Swann*, primeiro volume da

3. Na nota 9, o tradutor informa que a “era das traduções” proustiana vai de 1900 a 1906, com o apoio da mãe, pois Proust conhecia mal a língua inglesa. Assim como esclarece que Proust se dedicou a traduzir apenas dois títulos de Ruskin: *La Bible d’Amiens* (1904) e *Sésame et les lys* (1906) (CZAPSKI, 2018, P. 27).

*Busca*, no qual o despertar de um *eu* vacilante se indefine entre o sono, o sonho e a vigília. Assim como não tem certeza se dorme, se sonha ou se está acordado, esse *eu* narrativo não sabe quem é, pois não sabe mais se é o leitor ou o personagem do livro que lê (se ainda na vigília ou se já no sonho), impedindo dessa forma qualquer distinção clara entre sujeito e objeto na leitura: “parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro” (PROUST, 2006, p. 20); permitindo-lhe ainda a possibilidade de escolha do seu próprio deslocamento para a cena narrativa: “o tema da obra destacava-se de mim, ficando eu livre para adaptar-me ou não a ele” (PROUST, 2006, p. 20). O tema da metamorfose leitor/narrador/autor já então se mostra, e será retomado no final de *O tempo redescoberto*, quando o fim da obra a remete ao seu início.

No decorrer da narrativa da *Busca*, várias passagens deixam claro a forte formação leitora do narrador: Balzac, Saint-Simon, Madame de Sévigné, Dostoiévski, Flaubert, Stendhal, Racine, Molière, entre muitos outros, que se confundem com as influências literárias de Proust. No plano estritamente ficcional, a personagem Bergotte é o escritor que vai delinear as etapas leitoras do narrador, que se desenvolverão em alternância apreciativa de acordo com os seus sucessivos *eus*. Nesse universo de leitura, a influência da avó e da mãe é incontestável: a marcante cena do drama da criança que não recebe o beijo de boa noite materno será rememorada pelo adulto que se descobre escritor em sua estreita lembrança afetiva da leitura que lhe foi feita posteriormente naquela noite pela mãe, do livro que a avó lhe dera de presente de aniversário, *François le champi*, de George Sand. A pista da tradução como o exercício intelectual que se faz entre o narrador leitor e o escritor por vir é dada em *O tempo redescoberto*, no segundo retorno do narrador a Paris (são datados três retornos de três internações clínicas, em 1914, 1916 e após o fim da Primeira Grande Guerra), em um período de recolhimento social em decorrência de problemas de saúde e, portanto, anos antes da revelação das reminiscências na recepção dos Guermantes, que o levaria à escrita da obra.

Após ter observado clandestinamente a cena da flagelação sado-masoquista do barão de Charlus, o narrador trava um breve diálogo com Jupien, ex-amante do barão e administrador do bordel “Templo do Impudor”, no qual a excelência de leitura e a sua relação com a tradução são colocadas em continuidade: “O senhor fala muito bem dos

contos das *Mil e uma noites*, observou. ‘Conheço um que não deixa de lembrar o título de um livro por mim avistado na casa do barão’ (aludia à tradução de *Sesame and lilies*, de Ruskin, que eu mandara ao sr. de Charlus)” (PROUST, 2013, p. 171). Da sentença de Jupien, na qual a boa leitura de uma obra leva a outra, o narrador remete à tradução que fora feita por Proust e citada por Czapski. Muitos anos antes, no quarto volume da *Busca, Sodoma e Gomorra*, na juventude do narrador, em sua segunda estada em Balbec, a obra *As mil e uma noites* esteve no cerne do entrelaçamento da rememoração da infância, da procrastinação da escrita em sua relação com a vida mundana e amorosa, da influência da Mãe-Avó na sua formação leitora:

Falávamos em Combray. Disse minha mãe que lá pelo menos eu lia e que em Balbec deveria fazer o mesmo, já que não escrevia. Respondi que, justamente para cercar-me das recordações de Combray e dos lindos pratos pintados, gostaria de reler as *Mil e uma noites*. Como outrora em Combray, quando me dava livros de aniversário, foi em segredo, para fazer-me uma surpresa, que minha mãe encomendou ao mesmo tempo as *Mil e umas noites* de Galland e as *Mil e uma noites* de Mardrus. (PROUST, 2008, p. 279)

Aqui, a questão tradutória já se impõe como relevante para a formação leitora, pois o narrador enfatizará a propensão da mãe pela edição de Galland, que, no entanto, se faz mais como um desdobramento da opinião crítica da avó já morta:

Mas sobretudo, conservando preciosamente como relíquias, não só o broche, a sombrinha, a capa, o volume de madame de Sévigné, mas também os hábitos de pensamento e de linguagem de sua mãe, procurando em toda ocasião que juízo emitiria aquela, não podia minha mãe duvidar da condenação que minha avó teria pronunciado contra o livro de Mardrus. (PROUST, 2008, p. 279)

Outro ponto a ser revisto é o lapso pelo qual o narrador atribui à mãe a tradição feita pela avó de presentear-lo com livros, pois era a avó quem se esmerava nas indicações literárias do neto, assim como na expectativa da sua formação como escritor, da qual o narrador se sentia cobrado mesmo após sua morte, quando ela lhe surgia em sonhos: “Ela às vezes pergunta o que é feito de ti. Até lhe disseram que ias escrever um livro. Pareceu satisfeita. Enxugou uma lágrima.” (PROUST, 2008, p. 197). Sendo assim, a cronologia morte



da mãe > empreitada da tradução > trabalho literário, atribuída por Czapski à formação de Proust como escritor, está mais próxima da trajetória do narrador da *Busca*, pois, na obra, as duas personagens tornam-se uma só figura, e se a mãe permanece viva é mais como a personalização do espectro da avó: “Mas, sobretudo, logo que a vi entrar com o seu manto de crepe, apercebi-me – coisa que me havia escapado em Paris – que não era mais a minha mãe que eu tinha diante de meus olhos, mas a minha avó” (PROUST, 2008, p. 206).

Desse modo, a memória de Czapski não direciona o seu olhar exclusivamente para a dimensão ficcional de Proust, dado que ela se projeta através de um ângulo mais abrangente, também aquém do universo ficcional, uma vez que não apenas engloba o autor e seu processo de elaboração literária, mas também aspectos da vida real de Proust. Para Czapski, essas dimensões são indissociáveis: “Toda grande obra é profundamente ligada de uma maneira ou de outra à própria matéria da vida do autor. Mas essa ligação é ainda mais evidente e talvez mais completa na obra de Proust” (CZAPSKI, 2018, p. 21). O palestrante, então, enfatiza aos seus ouvintes certas relações entre o narrador da *Busca* e o seu autor, destacando, por exemplo, o estado de saúde frágil que era comum a ambos. Penso que, nessa escolha comparativa, o próprio Czapski inicia uma série de paralelos de sua própria vida com a de Proust, pois por duas vezes a doença lhe permitiu uma aproximação mais profunda com a sua obra. Em uma aparente inversão da ordem cronológica dos fatos, começo pela segunda enfermidade que acometeu o autor das conferências: em decorrência da convalescência de uma grave doença, o prisioneiro Czapski fora dispensado dos trabalhos pesados em Griazowitz, o que lhe permitiu se dedicar *tranquilamente* ao exercício de rememoração do universo proustiano, vivenciando, assim, a experiência da doença em sua relação com a elaboração escrita.

Quanto à primeira, que, mesmo que lhe seja efetivamente anterior, se faz posterior, pois que nos é dada ficcionalmente na enunciação oral de Czapski, se faz pela rememoração das dificuldades do seu primeiro contato com a obra de Proust – que se deu de forma ocasional quando, em 1924, *lhe caiu nas mãos* o terceiro volume da *Busca*, *O caminho de Guermantes*. Dificuldades que se constituem como etapas da formação de um leitor estrangeiro da obra proustiana, tanto no que se refere ao idioma, devido ao seu então pouco conhecimento da língua francesa, quanto à forma e ao estilo, com

suas “frases imensas, com seus desdobramentos infinitos, associações diversas, longínquas e inesperadas, a maneira estranha de tratar de temas superpostos e sem hierarquia clara” (CZAPSKI, 2018, p. 16), dificuldades de tradução leitora de um texto em franca oposição ao estilo breve que vigorava nas letras francesas, em obras que formavam, até então, o *corpus* de leitura do polonês recém-chegado a Paris, dificuldades que se lhe impuseram como obstáculos insuperáveis que o separavam de Proust:

Estava habituado a livros em que acontecem coisas, em que a ação se desenvolve mais prontamente, contada num francês mais corrente, eu não possuía cultura literária suficiente para abordar esses livros, tão preciosos, transbordantes e tão em contradição com o que parecia ser, então, o espírito do tempo, esse espírito passageiro, que na ingenuidade da juventude representava uma nova lei que deveria durar até o fim dos tempos. (CZAPSKI, 2018, p. 16)

Um ano após esse primeiro contato, Czapski diz ter aberto *por acaso* um exemplar do sexto volume, *A fugitiva, e, de repente*, tê-lo lido da primeira à última página com um deslumbramento crescente. Reforça que ainda não havia sido por sua matéria preciosa que o texto de Proust lhe pegara de início, mas pelo tema do volume: as intermitências amorosas, as reviravoltas do ciúme, enfim, as questões psicológicas que envolvem as muitas faces do amor do narrador pela companheira Albertine. Diante da descoberta do que então considerou como um mundo novo de poesia e tesouro da forma literária, o jovem Czapski se angustia: como encontrar tempo para ler e assimilar essas milhares de páginas? Eis que, *graças* a uma febre tifoide, o leitor inerte teve um verão inteiro para ler e reler todos os volumes de *Em busca do tempo perdido*, retornando infinitas vezes às suas páginas, sempre encontrando novos tons e novas perspectivas: fez-se, assim, um leitor de Proust! Destaquemos os dois *acazos* que lhe permitiram iniciar, desistir e retomar a leitura, e a *graça* da doença, que lhe proporcionou a continuidade dessa formação leitora, pois que as duas situações reforçam os paralelos entre Czapski e Proust, bem como suas respectivas formas de elaboração escrita, que serão desenvolvidos neste artigo.

Dessa forma, ao destacar na hierarquia fixada subjetivamente pelo entusiasmo da sua memória os *acazos* pelos quais as etapas da sua relação com a obra de Proust se fazem, tanto como leitor quanto

como tradutor/elaborador, que se dão pelo vínculo direto com o isolamento e a doença, Czapski estabelece uma correspondência – entre o Proust escritor/narrador da *Busca*/personagem narrado com o Czapski leitor de Proust/Czapski narrador do texto da palestra/Czapski narrado – que evidencia temas comuns a ambos, como o tempo, a doença, o espelhamento do autor na sua obra, e que põem ainda em paralelo o leitor e o seu autor, os dois, cada qual à sua maneira, confinados e isolados do mundo exterior, retirados do(s) tempo(s) da(s) guerra(s) pela imersão no tempo que é fora do tempo, que os direciona para a dimensão do mundo ficcional, pela escrita, leitura, interpretação, tradução e reescrita da literatura:

Eu pensava, então, com emoção, em Proust, em seu quarto excessivamente aquecido, com paredes de cortiça, que ficaria bem espantado e, talvez, comovido de saber que, vinte anos depois de sua morte, prisioneiros poloneses, depois de um dia inteiro passado na neve e no frio que chegava frequentemente a quarenta graus, ouviam com interesse intenso a história da duquesa de Guermantes, da morte de Bergotte e tudo de que eu conseguia me lembrar desse mundo de descobertas psicológicas preciosas e de beleza literária. (CZAPSKI, 2018, p. 11)

O que pretendo, então, considerar é que a elaboração de *Proust contra a degradação* se faz a partir do ambíguo desenvolvimento proustiano de tradução da vida em obra (ou vice-versa), pois, na elaboração do conteúdo das suas conferências, Czapski não se volta para uma realidade do seu passado, para a sua vida vivida, mas para a dimensão da ficção, o que faz duplamente, dado que não apenas se volta para o mundo narrado nas páginas de *Em busca do tempo perdido*, mas também para uma dimensão imaginária dessa obra, produzida pela incerteza e subjetividade de sua memória. Em *Magia e técnica, arte e política*, Walter Benjamin inicia o seu clássico ensaio “A imagem de Proust” ressaltando a impossibilidade de categorizar *Em busca do tempo perdido*: “Os treze volumes de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, são o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 36).

Obra autobiográfica que, no entanto, não descreve a vida do seu autor como ela de fato foi vivida, e sim pela forma como é lembrada

por quem a viveu, pondo em relevância o trabalho de rememoração da vida ao seu conteúdo específico. Ressaltando esse procedimento como uma forma de lembrar que tem, entretanto, na sua estrutura o esquecimento, Benjamin aponta para a limitação do vivido na sua relação com a infinitude da recordação, que, uma vez transposta pela elaboração escrita, afasta o autor do seu *eu* e o direciona para a evocação da imagem, da realização da obra:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. (BENJAMIN, 1994, p. 37)

Sempre tomando como elemento de análise o texto proustiano, Benjamin discorre sobre as influências da vida do autor na sua elaboração literária: a sua escrita noturna, em sua relação com o sono e o sonho; a vida mundana e a tagarelice dos salões da alta sociedade francesa, assim como a atenção do autor aos serviçais em suas várias figuras e tipos, tudo foi absorvido pelo observador atento e traduzido nas linhas do autor, inclusive as crises de asma, doença que matou o homem, mas que o escritor colocou deliberadamente a seu serviço: “Mais importante foi a morte, que ele tinha constantemente presente, sobretudo quando escrevia, a crise ameaçadora, sufocante. É sob essa forma que a morte o confrontava, muito antes que a sua enfermidade assumisse um aspecto crítico” (BENJAMIN, 1994, p. 48). Desse modo, apesar de partir da rememoração voluntária por um trabalho intelectual de resgate da memória, diferentemente das reminiscências da memória involuntária proustiana, que não podem ser capturadas pela inteligência, Czapski deixa entrever a sua seleção afetiva, que nos diz menos de uma lembrança literal da obra de Proust do que de uma elaboração da *sua própria* obra proustiana, através do procedimento de rememoração que reescreve o que fora de fato vivido, como afirma Benjamin sobre a obra de Proust: “Assim, a lei do esquecimento se exercia também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Essa indistinção entre a vida e a obra de Proust, que se faz por uma dupla via que dificulta discernir o seu ponto de origem, torna-se uma questão problemática para o palestrante que tem apenas a memória como fonte de *pesquisa*, quando Czapski, então, confessa a seus ouvintes que, à guisa de não ter nenhum livro e nenhuma educação filosófica, somente tem condições de arranhar a superfície desse problema essencial: “Outro ponto de sua obra nos dá a chave não somente do processo criativo de Proust mas de sua própria biografia, e nos parece uma confissão mal disfarçada de uma revelação precisa de sua vocação, vivida pelo próprio autor e contada como revelação do herói” (CZAPSKI, 2018, p. 33-4). Essa dificuldade surge no momento de fazer uma síntese da experiência do narrador proustiano na recepção dos *Guermantes*, em *O tempo redescoberto*, quando, após uma sequência de três sucessivas experiências de memória involuntária, o narrador compreenderá a revelação das reminiscências e a sua relação com a elaboração da escrita da sua obra, ou seja, o aprendizado da leitura dos signos mundanos, amorosos e sensíveis que deve ser feita pelo signo da arte, conforme referido por Deleuze. Alternando as posições do sujeito da enunciação entre *Proust, o autor, o herói*, Czapski discorre sobre as etapas de reflexão do narrador proustiano para, então, concluir que: “Constato que ao falar de Proust encho minha conferência de detalhes relativos à sua obra e à sua vida pessoal, mas não consigo exprimir, ainda menos elucidar, *em mim mesmo*, no que consiste a novidade, a descoberta, a essência de sua obra” (CZAPSKI, 2018, p. 36, grifo meu).

A dificuldade confessa de Czapski será retomada dezoito anos depois por Maurice Blanchot no texto “A experiência de Proust”, de *O livro por vir*. Partindo de uma via contrária, Blanchot retoma esse questionamento não pelo espelhamento da vida na obra, mas pela visão de uma confusão fascinante pela qual Proust extrai das singularidades do tempo próprio da narrativa singularidades que penetram na sua vida, quando então, por essa dissimulação dos dois tempos, da vida e da obra, nunca sabemos (e nem mesmo o próprio Proust sabe) a qual tempo pertence o acontecimento que ele evoca:

Tudo acontece, para Proust, como se a navegação imaginária da narrativa, que conduz outros escritores à irrealidade de um espaço cintilante, se sobrepusesse ditosamente à navegação de sua vida real, aquela que o levou, através das ciladas do mundo e pelo

trabalho do tempo destruidor, até o ponto fabuloso em que encontra o acontecimento que torna possível qualquer narrativa. (BLANCHOT, 2005, p. 14)

As transformações que envolvem o autor e a sua escrita durante o seu processo criativo são ilustradas por Blanchot a partir de sua definição das quatro metamorfoses pelas quais o escritor Marcel Proust passou para então adentrar no tempo puro, o tempo da escrita literária, que se dá, no decorrer da obra *Em busca do tempo perdido*, pelo movimento que sobrepõe o relato de suas experiências pessoais à elaboração escrita da sua obra. Entretanto, apesar de fomentado pelas observações e experiências do seu mundo cotidiano, esse relato somente dá o salto que o insere, juntamente com aquele que o elabora, no tempo peculiar da escrita literária depois de transpostas as duas primeiras metamorfoses desse movimento, aquelas que fazem desaparecer as figuras do homem do mundo e do escritor de romances. A partir de então, a terceira e a quarta metamorfoses acontecerão pela enunciação do relato do narrador proustiano de suas experiências até o momento em que essas experiências o levam àquele ponto onde a escrita se iniciaria, quando a obra se finaliza. O relato do narrador de Proust é, então, a narrativa do movimento que o levaria a essa narrativa e, portanto, a própria narrativa na qual, narrando a si mesmo, ele se metamorfoseia no personagem narrado e no autor dessa obra:

Ele só poderia exprimi-la, torná-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa na qual, embora ele diga “Eu”, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado “personagem” do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos “Eus” cujas experiências ele conta. (BLANCHOT, 2005, p. 20-1)

A experiência de Proust é, portanto, a experiência de uma estrutura original do tempo, a qual ele relaciona com a possibilidade de escrever. Essa peculiar experiência do tempo, todavia, se faz na dimensão do tempo que é comum a todos os seres, escritores ou não, a do tempo real: “Tempo, entretanto o mesmo, que por essa ação

destruidora também nos dá o que nos tira, e infinitamente mais, já que nos dá as coisas, os acontecimentos e os seres numa presença irreal que os eleva ao ponto em que nos comovem” (PROUST, 2005, p. 16). Porém, esse é ainda o tempo da memória voluntária, o da experiência pela qual aquilo que foi apagado pela passagem do tempo é por nós devolvido em forma de lembrança. Em *O caminho de Swann*, o narrador de Proust destacará duas formas de experiência com o tempo que, apesar de terem em comum a rememoração, se fazendo a partir da memória, se distinguem pelo seu procedimento, pois que se fazem em oposição. A memória voluntária deriva de um exercício de inteligência, enquanto a memória involuntária não pode ser evocada, mas antes surge de um incidente ínfimo, como afirma o narrador proustiano:

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca. (PROUST, 2006, p. 71)

Se, no procedimento proustiano de elaboração ficcional, a memória voluntária ainda não possibilita ao escritor a experiência temporal que lhe possibilitará entrever a matéria de sua obra por vir, que nada mais é que a sua própria vida, para Czapski esta é a forma de experiência com o tempo pela qual se faz a sua *tradução* de *Em busca do tempo perdido*. Afirmando que sua enunciação decorre de uma seleção espontânea do que a sua memória reteve da obra de Proust, Czapski deixa entrever uma elaboração que também se fará ficcionalmente, pois a experiência da memória voluntária está diretamente relacionada ao apagamento e à reelaboração do real, daquilo que efetivamente foi vivido: “(Como confiar nesse tempo? Como poderia ele nos conduzir a algo que não fosse um lugar sem nenhuma realidade?)” (BLANCHOT, 2005, p. 16). A evasão da sua realidade de então foi claramente demarcada por Czapski quando da escolha do tema de suas conferências, pois o resgate da memória se volta para a ficção movido pelo duplo empenho da suspensão do tempo, uma vez que evita o presente e o passado de sua vida e se remete à rememoração da ficcionalização.

Em *O tempo redescoberto*, no decorrer da compreensão, interpretação e tradução das imagens que as reminiscências da memória involuntária lhe revelavam, o narrador denomina a sua experiência temporal que, ao mesmo tempo que sobrepunha o passado no presente, também anulava a ambos, lhe possibilitando a experiência do tempo do fora:

Na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. (PROUST, 2013, p. 212)

Seguindo com a enunciação da experiência temporal, que então vivenciava e tentava classificar, o narrador, algumas linhas mais adiante, afirma: “graças a esse subterfúgio, me fora dado obter, isolar, imobilizar o que nunca antes apreendera: um pouco de tempo em estado puro” (PROUST, 2013, p. 214). Blanchot chama a atenção para a contradição que estaria presente nessa inversão, na qual aquilo que está fora do tempo põe a seu dispor o tempo puro; contradição que, então, afirma ser fecunda e necessária para a elaboração da escrita de Proust, por se tratar da própria abolição do tempo, um momento pelo qual dois instantes infinitamente separados se unem, e, assim, percorrem toda a realidade do tempo que os separa como um espaço vazio, tempo que só pode ocorrer na dimensão do imaginário: “É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos” (BLANCHOT, 2005, p. 17, grifos do autor).

Mesmo invertendo a ação, é por esse procedimento proustiano, que relaciona a experiência com o tempo com o processo de elaboração escritural, que Czapski faz a sua *tradução* de Proust, pois que, se não há uma sobreposição do tempo passado no tempo presente, direcionados para o tempo da narrativa, há o apagamento do presente, assim como do passado, pela escolha seletiva da ficção como matéria da memória, que, apesar de não visar a esse objetivo, já se direcionava para a elaboração de um livro por vir. Desse modo, a experiência com o tempo na sua relação com a elaboração ficcional aproxima, ao mesmo tempo que distancia, a escrita dos dois autores.



Há, no entanto, uma dimensão temporal peculiar que engloba a experiência de Proust e Czapski, uma vez que, distanciados pelo tempo e pela forma de elaboração escrita, ambos estão inseridos em uma estranha forma de tempo, o tempo da guerra, tempo da destruição e da morte que, como ainda afirma Blanchot sobre a escrita de Proust, é revertido em edificação, pela escrita da obra: “(de modo que o que há de mais destruidor no tempo, a guerra, colabora da maneira mais íntima com a obra, emprestando-lhe como auxiliar a morte universal contra a qual ela quer edificar-se)” (BLANCHOT, 2005, p. 33). Assim colocada, entre parênteses, a citação de Blanchot insere no discurso um tempo que excede os quatro tempos da experiência de Proust, mas que, todavia, nela já está incluído, dado que é o tempo real em uma estranha configuração. Da mesma forma, Czapski, inserido no tempo da Segunda Grande Guerra que é silenciado nas suas conferências, se volta para o tempo da Primeira Grande Guerra para narrar como a experiência com esse tempo permeou a escrita de *Em busca do tempo perdido*, diferenciando a escrita do primeiro volume (que ele descreve como dois), *No caminho de Swann*: “São os únicos volumes que não foram tocados pela evolução e pelas mudanças de composição produzidas nos anos de labor de Proust, que coincidem com os da guerra” (CZAPSKI, 2018, p. 65), do restante da obra: “Os volumes seguintes, com toda a nova matéria trazida pela guerra, as novas impressões, os novos pensamentos, o enorme alargamento e os remanejamentos essenciais, são somente o desenvolvimento e o ápice da obra que *No caminho de Swann* deslança” (CZAPSKI, 2018, p. 66).

Em Proust, as menções feitas à guerra se dão no último volume, em *O tempo redescoberto*, no decorrer dos retornos das seguidas intenações do narrador. Desse modo, distanciado do mundo pelo isolamento da doença, o olhar do narrador, que é feito por alternâncias temporais, não se volta para a descrição das atrocidades dos campos de batalha; antes, perscruta o seu reflexo no conflito das mentalidades das personagens, nos efeitos de inversão que a guerra causa na sua estrutura social, decorrentes das mudanças de hábitos e costumes da vida em Paris. Ao reencontrar o barão de Charlus, por exemplo, no retorno de 1916, os dois personagens passeiam pelas ruas de uma cidade evacuada pela guerra, que, no entanto, também traduzida pela memória da literatura, tem o seu cenário real deslocado para a dimensão longínqua da ficção:

Não foi o Oriente de Decamps, nem mesmo o de Delacroix que, quando o barão me deixou, ficou a dançar-me na cabeça, mas o velho Oriente daquelas *Mil e uma noites* que eu tanto amara; e, perdendo-me aos poucos nos meandros das ruas escuras, pensava no califa Haroun Al Raschid em busca de aventuras nos bairros longínquos de Bagdá. (PROUST, 2013, p. 147)

Se movimentando por esse caminho que a memória ficcional lhe traçava, o narrador vislumbra as luzes do Templo do Impudor, o bordel de Jupien antes referido, que brilhava como um oásis na deserta e escura Paris da guerra, espaço que ele desconfia ser um local de espionagem militar devido à sorrateira movimentação de soldados e oficiais: “Na noite calma e grávida de ameaças, tudo assumia, porém, ares de sonho, de conto maravilhoso, e foi tanto com orgulho de justiceiro quanto com volúpia de poeta que entrei deliberadamente no hotel” (PROUST, 2013, p. 150). O que poderia ser um episódio de guerra na narrativa de *Em busca do tempo perdido*, se torna, no entanto, uma dupla evasão do mundo real para a dimensão da ficção, pois o harém que esse califa encontra é composto de soldados, aviadores e marinheiros que se prostituem no bordel. Ainda que seja pelas conversas desses personagens bélicos que as breves e superficiais menções aos campos de batalha são feitas na obra, o componente da guerra é imediatamente suplantado pela caracterização do elemento militar em luxúria e prostituição, principalmente pela observação da cena sadomasoquista, que é traduzida literariamente pelo narrador:

Julguei, como o califa das *Mil e uma noites*, ter chegado na hora precisa para socorrer um homem espancado, e foi outro conto das *Mil e uma noites* que vi realizar-se diante de mim, o da mulher transformada em cadela, que se deixa voluntariamente açoitar, a fim de recuperar a forma primitiva. (PROUST, 2013, p. 171)

Do espaço de fora da guerra: “‘Em Paris é extraordinário’, dizia outro, ‘nem parece que há guerra’” (PROUST, 2013, p. 150), o narrador adentra o espaço do ficcional, pois o bordel o remete ao fora do real, uma vez que o remete à sua memória literária, que fora perfilada pela sua suposta tradução de Ruskin através das imagens de *As mil e uma noites* que são metaforizadas na sua tradução peculiar desse ambiente da guerra:

“Se alguma noite tiver ganas de ver, não direi quarenta, mas uma dezena de ladrões, basta vir até aqui; para saber se estou em casa, olhe lá para cima; a janelinha aberta e iluminada é sinal de que estou, de que pode entrar: é meu Sésamo. Só Sésamo. Pois lírios, se os quiser, aconselho-o a buscar em outro lugar.” (PROUST, 2013, p. 171)

Czapski não levou em consideração, ou desconhecia, que o primeiro e o último volume foram escritos em simultaneidade; portanto, o que transparece da guerra em *O tempo redescoberto* foi, cronologicamente, elaborado juntamente com o volume escrito e publicado antes da eclosão da guerra, *No caminho de Swann*. É evidente que as passagens que fazem menção aos motivos da guerra no cenário de Paris foram acrescentadas posteriormente por Proust, que não pôde revisar o volume devido à sua morte, publicado então postumamente. Porém, do que fora escrito, o que se pode averiguar é a abordagem que o autor escolheu para o tema. Logicamente, o tempo da guerra não se restringe à sua demarcação no calendário, mas faço essa ressalva para tentar averiguar o ponto de vista de Czapski sobre a influência que a experiência da guerra promove na escrita de Proust, para pensá-la na sua própria experiência como uma experiência cindida entre a enunciação do palestrante prisioneiro, que fala de dentro da guerra, e a sua visão retrospectiva do ato, a do tradutor dos manuscritos, quando, ainda durante a guerra, mas não mais como um prisioneiro, escreve na “Introdução do autor” (1944):

Tentamos retomar algum trabalho intelectual, que deveria nos ajudar a superar nosso abatimento, nossa angústia, e defender nosso cérebro da ferrugem da inatividade. [...] Ainda vejo meus camaradas amontoados entre os retratos de Marx, Engels e Lênin, assolados depois de trabalhar num frio que chegava a menos quarenta e cinco graus, que ouviam nossas conferências sobre temas tão distantes de nossa realidade de então. (CZAPSKI, 2018, p. 9-11)

O que vou considerar aqui é a opção de Czapski por manter inalterado o conteúdo dos manuscritos quando da sua tradução para o francês, pois a experiência da guerra, efetivamente, somente seria traduzida em linguagem na escrita dos seus dois livros posteriores, em *Souvenirs de Starobielsk* (1945) e no relato autobiográfico *Terre inhumaine* (1947). Desse modo, as informações, explicações e justificativas da “Introdução do autor” (1944) para os futuros leitores da

obra *Proust contra a degradação* reafirmam o conteúdo das conferências como o relato de uma experiência de guerra que intencionalmente se calou sobre a guerra, sobre a morte da guerra. Na tentativa de uma leitura daquilo que não foi escrito, não recorro aos relatos das obras posteriores de Czapski, mas ao testemunho de outro prisioneiro sobrevivente da Segunda Grande Guerra, ao conteúdo do livro *É isto um homem?*, de Primo Levi, que narra a sua experiência no campo de concentração de Auschwitz. No seu “Prefácio”, Levi também informa, explica e justifica certos defeitos estruturais do livro que, apesar de escrito posteriormente, fora concebido nos dias do Campo; porém, contrariamente à dimensão do imaginário a qual Czapski direciona o conteúdo do seu livro, Levi reforça a experiência real como a matéria do seu relato, assim como a intenção da sua escrita como que derivada de uma necessidade de contá-la *aos outros*, de tornar *os outros* participantes dessa experiência:

O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. Daí, seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente. / Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de minha imaginação. (LEVI, 1988, p. 8)

Desse modo, temos aqui duas experiências análogas que se invertem na forma como são descritas, assim como no tempo de sua enunciação: o livro de Czapski se elabora, efetivamente, dentro da guerra, porém silenciando-a; o de Levi se faz posteriormente ao tempo do horror, porém sendo por ele evocado, uma vez que transmite a voz que ecoa os horrores de Auschwitz. O texto é narrado em primeira pessoa, por vezes no presente do indicativo, portanto, é de *dentro* do campo de concentração que o Primo Levi prisioneiro de guerra discorre sobre as experiências do seu cotidiano em Auschwitz. Todavia, em algumas passagens a narrativa faz uma digressão ao momento presente de sua escrita, quando então a voz do *eu* do escritor toma a palavra do seu *eu* tornado narrador-personagem, confrontando os dois momentos, o da escrita da experiência com o do tempo da experiência vivida, experiência que, apesar de concreta, se aproxima mais da irrealidade da ficção, porque se fez no *tempo estranho*, como nomeado por Blanchot, o tempo da guerra, o

tempo que carrega a peculiaridade do horror que somente pode se fazer por um rasgo no tempo do real: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo –, hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1988, p. 152).

Levi ainda disserta sobre o efeito dessa experiência no léxico, enfatizando a precariedade da linguagem em traduzir termos como *inverno*, *fome*, *cansaço*, *medo*, *dor*, palavras que, retiradas da sua significação habitual, mereceriam uma denominação específica, talvez só possível de explicação através de uma áspera linguagem (1988, p. 182). O que se confronta, então, é um *eu* que fala de um outro *eu*, ou melhor dizendo de um *já não mais eu*:

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo. (LEVI, 1988, p. 33)

A partir dessa cisão demonstrada por Levi, entre o *eu* de quem vive a experiência da guerra e o *eu* que escreve sobre essa experiência, penso na cisão entre o Czapski tradutor e o Czapski conferencista, para então pensar a impossibilidade daquele de refazer a experiência deste. Assim, a autotradução dos seus manuscritos é também a tradução da experiência do outro, que, se fazendo unicamente de forma idiomática, mantém inalterado o relato de guerra que não quer dizer da morte, dado que, se voltando para a literatura, diz da criação ficcional. Há, também, no relato de Primo Levi, a experiência de suplantar o horror do campo de concentração através da evasão pela literatura; entretanto, em *É isto um homem?*, essa experiência surge inesperadamente, quando, no breve trajeto entre o alojamento e o rancho, Levi tenta ensinar a língua italiana a Jean, um estudante alsaciano. Ao contrário de Czapski, Levi não tem o tempo *livre* para elaborar *tranquilamente* a sua lembrança/tradução, o tempo da metamorfose do autor na sua obra, pois, como ele descreve no capítulo “O canto de Ulisses”, o trecho da *Divina Comédia* de Dante Alighieri irrompe na sua memória, súbito, apressado, incompleto, através de uma tradução que põe em paralelo o texto ficcional e a realidade do professor-tradutor e de seu aluno, uma vez

que essa experiência tradutória inédita envolve a memória da obra e a da vida, e os retira apenas momentaneamente do Campo, já que não eclipsa totalmente a experiência do real:

Pikolo me pede para repetir esses versos. Como ele é bom: compreendeu que está me ajudando. Ou talvez seja algo mais: talvez (apesar da tradução pobre e do comentário banal e apressado) tenha recebido a mensagem, percebido que se refere a ele também, refere-se a todos os homens que sofrem e, especialmente, a nós: a nós dois, nós que ousamos discutir sobre essas coisas, enquanto levamos nos ombros as alças do rancho. (LEVI, 1988, p. 168)

Portanto, se o mar e as montanhas das imagens evocadas pela rememoração/tradução da poesia de Dante, por alguns instantes, retiram os prisioneiros do espaço do horror, em seguida os remetem a ele duplamente, pois que, associadas ao passado que lhes foi privado, recrudescem a sua realidade de então. Por isso, o prisioneiro-tradutor enfatiza: “Basta, vamos adiante com a poesia. Nessas lembranças a gente pode pensar; falar, não” (LEVI, 1988, p. 169). A literatura como dispositivo de evasão do horror da guerra não pode permitir entrever o passado de quem a experimenta, seja o do narrador-tradutor, seja o do(s) seu(s) ouvinte(s). Assim sendo, com o passado apagado, o presente suspenso e o futuro incerto, Czapski ignora as suas referências de mundo e segue o caminho do autor que traduz, entrando no seu relato como um personagem narrado que somente existe na sua relação direta com o texto de Proust, pois fora do real da literatura não pode haver espaço para o irreal da vida que não mais se possui, e que não se sabe se se voltará a possuir:

A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida é a literatura. Essa vida que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. Mas não veem, porque não a tentam desvendar. [...] Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na lua. (PROUST, 2013, p. 240)

Ao silenciar o horror da sua experiência da guerra, substituindo-o pela tradução de uma experiência que vincula a cultura, a arte e a literatura a si e aos seus companheiros, e falando de um mundo

que se cria perdido, o mundo literário, Czapski transforma a experiência da quase morte não apenas em uma forma de sobrevivência, mas também como o registro peculiar da vitória da criação sobre a degradação. No intuito de se distanciar da sua realidade de então, o conferencista se direciona para o universo ficcional, porém, nessa rememoração abarca também a realidade do autor desse universo, fundindo-as, obra e vida, à sua própria vida e obra, pois que, por fim, o que nos é apresentada no formato livro, *Proust contra a degradação*, é uma obra que diz de um processo de elaboração escrita que, se fazendo por uma peculiar tradução da obra de Proust, metamorfoseia o prisioneiro Czapski no autor que se reinventa como o narrador da sua elaboração ficcional, espelhando, portanto, o procedimento proustiano da tradução do autor e de seu mundo nas linhas da sua obra como forma de elaboração da escrita ficcional.

## Referências

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. (Obras escolhidas; v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005.
- CZAPSKI, J. *Proust contra a degradação: conferências no campo de Giazowietz*. Tradução: Luciana Persice. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. 3.ed. São Paulo: Globo, 2006.
- PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mario Quintana. 3.ed. São Paulo: Globo, 2008.
- PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 3.ed. São Paulo: Globo, 2013.

## Dimensões da alteridade em duas traduções de *A Pornografia* de Witold Gombrowicz

Janina Rodas (UFPR)<sup>1</sup>

### Introdução

Este texto é um resultado parcial das investigações feitas em relação às traduções de *A Pornografia* e à recepção crítica de Witold Gombrowicz no Brasil, realizada por meio de um levantamento na grande imprensa (de periódicos do Rio de Janeiro e São Paulo) e na crítica acadêmica.

Primeiramente, gostaríamos de apresentar Gombrowicz. O autor foi uma personalidade polêmica, atraindo admiradores fiéis ou inimigos eternos. Combatente do que definia literária e filosoficamente como Forma desde o início de sua carreira até suas últimas palavras publicadas, o autor teve uma vida peculiar refletida em seus romances, textos dramáticos, contos, entrevistas, entre outros.

Nascido no interior da Polônia, filho de nobres poloneses, Gombrowicz teve um começo de vida como nos moldes do espaço descrito na *Pornografia*. Publicou seus primeiros escritos na década de 1930 em sua terra natal, como *Bakakai*, chamado à época de *Memórias dos Tempos de Amadurecimento* e *Ferdydurke*. Em 1939, poucos dias antes da invasão da Polônia pelas tropas nazistas, o jovem escritor ganhou uma viagem promocional de transatlântico à Argentina; com a ocupação nazista e seu rápido alastramento, ele por lá permaneceu em exílio, por mais de 20 anos.

Levando uma vida errante e incompreendida, fosse pela língua (o espanhol, que lhe era estranho), fosse pela personalidade, Gombrowicz esteve praticamente invisível para os círculos literários na Argentina durante quase todo seu período de exílio. Somente a partir da década de 1950 é que conseguiu estabelecer novamente o vínculo com a Europa por meio de colaborações com a revista *Kulture*, publicação de intelectuais poloneses exilados em Paris. A partir de então, seu desconhecido talento veio à tona e o “professor

1. Graduada em Jornalismo (PUC-PR), Mestre em Estudos Literários (UFPR), doutoranda em Estudos Literários (UFPR).



Gombrowicz”, como era chamado nos trópicos, recebeu prêmios, bolsas e o reconhecimento do público francês e, consequentemente, ocidental em geral.

### **O romance e a recepção**

*A Pornografia* foi escrito em 1957 e publicado em polonês na Argentina em 1960. O romance, em termos de enredo, pode ser parcamente resumido como dois homens de meia idade, no interior da Polônia em plena ocupação nazista, que passam o tempo tentando unir romanticamente dois jovens adolescentes; no final, um soldado morre. Um dos principais problemas apontados pela recepção crítica da obra é a falta de acontecimentos no enredo. Pouquíssima coisa realmente parece acontecer. A recepção, focando nesse não-acontecer, demonstrou sem restrições sua falta de entusiasmo com o romance, que tanto aqui quanto na recepção americana não foi muito bem visto até o final dos anos 1980. O segundo ponto de conflito com a crítica foi a ficcionalização da Segunda Guerra de forma tão “livre”, o que causou grandes problemas para a recepção do romance, principalmente nos EUA. O que incomodou (e ainda incomoda) críticos e leitores é o tratamento dado por Gombrowicz, a esse fato histórico, como também a desconexão aparente entre título e obra (muitos críticos apontaram o quão não pornográfica era *A Pornografia*).

Sobre esse último caso de desavença da crítica com o romance, os apontamentos de Susan Sontag sobre gênero pornográfico podem nos fornecer uma leitura diferente da obra:

A dificuldade é que muitos críticos continuam a identificar com a própria literatura em prosa as convenções literárias particulares do “realismo” (o que pode estar toscamente associado à principal tradição do romance do século XIX). [...] Uma definição de literatura que diminui uma obra por estar enraizada na “fantasia” ao invés da representação realista de como pessoas reais em situações familiares vivem umas com as outras não poderia sequer lidar com convenções tão veneráveis como a pastoral, que retrata relações entre pessoas que dificilmente poderiam ser mais reducionistas, insípidas ou pouco convincentes. (SONTAG, 1970, p. 137, tradução nossa)

Tendo em vista essa descrição, pode-se perceber que o romance de Gombrowicz, ao contrário do apontamento da crítica, apresenta um diálogo com o gênero da literatura erótica (claro, pervertendo-o à sua maneira). Então, quando ele se apropria desfiguradamente da Segunda Guerra, o faz em prol da narrativa fantasiosa desse gênero; somando a isso a concepção de pornografia pela linguagem, Gombrowicz cria uma forma narrativa crítica em si mesma.

Ainda mais uma observação, mesmo que devido a ela possam me suspeitar de megalomania: “E se Pornografia fosse uma tentativa de renovar o erotismo polonês?... Uma tentativa de reencontrar um erotismo que correspondesse mais a nossa sorte e a nossa história recente – feita de estupros, de escravidão, de lutas infantis – uma descida em direção aos obscuros confins da consciência e do corpo?” (GOMBROWICZ, 1970, p.16)

Gombrowicz, então, emula o gênero pornográfico num movimento de disfarce, um dos tantos desse romance: a prosa é aparentemente simples, a história é aparentemente simples, os personagens são aparentemente simples.

A insistência de Gombrowicz na encantadora simplicidade e legibilidade de suas obras é igualmente enganosa: cada um de seus romances apresenta um estilo e uma história distintos, e cada um pede um leitor disposto a enfrentar a reconhecida mistura gombrowicziana de sátira, grotesco, experimentação linguística, antipatriotismo, existencialismo, bem como intertextualidade, autoficcionalidade e auto-reflexividade textual. (BHAMBRY, 2013, p. 15 e 16, tradução nossa)

Tendo então abordado brevemente o romance e o autor, podemos seguir para as traduções, objeto deste estudo.

### **As traduções, tradutores e a recepção**

Dois anos depois da publicação, *A Pornografia* ganhou sua primeira tradução para o francês feita por Georges Lisowski, e foi essa que permaneceu, até meados dos anos 2000, como texto fonte para a maior parte das traduções para outras línguas, inclusive para o português. No Brasil, o romance foi traduzido três vezes, tendo as

duas primeiras traduções o texto francês como fonte, e a terceira e última, o original em polonês.

A primeira tradução no país é de 1970 e foi feita por Flavio Moreira da Costa, que na época contava 28 anos. Essa tradução foi publicada pela extinta editora Expressão e Cultura. A segunda tradução, de 1986, foi feita por Tati de Moraes, ela já na casa dos seus 70 anos, e publicada pela Nova Fronteira. A terceira e última, feita a partir do texto em polonês, é assinada por Tomasz Barciski, que também foi responsável pela tradução de outras obras de Gombrowicz editadas pela Companhia das Letras, publicada em 2009. Este estudo se ocupa das duas primeiras.

Aqui, antes de chegarmos às traduções propriamente ditas, gostaríamos de fornecer um olhar sobre os tradutores, entendendo que compreender seus perfis é importante para a compreensão da própria tradução, como proposto por Berman (2009). Assim, começamos por Flavio Moreira da Costa (1942-2019), que foi escritor, jornalista, roteirista e tradutor de obras a partir do francês, inglês e espanhol, além de ser responsável pela organização de diversas antologias. Na mídia, a imagem de Costa envolve muito sua produção literária própria e seu relacionamento com o cinema, com os intelectuais de sua época e com a luta contra a ditadura, além de seu envolvimento com o mercado editorial. O trabalho de tradutor de Costa é visto como secundário em sua produção; entretanto, encontramos seu verbete no Dicionário de Tradutores Literários da UFSC, onde constam algumas obras por ele traduzidas, mas não *A Pornografia*. No levantamento feito para essa pesquisa, foram listadas ao todo nove obras traduzidas ao longo da carreira, mas esse número pode ser maior.

Costa, em janeiro de 2009, por ocasião do lançamento da terceira tradução de *A Pornografia*, publicou um artigo no Jornal do Brasil (JB), revisitando seu primeiro artigo sobre Gombrowicz, de 1969, no Globo, intitulado “Gombrowicz, nem carne, nem peixe”, bem como sua própria tradução. Nesse artigo, mais do que no primeiro, estão informações que nos ajudam a compreender Costa enquanto tradutor e crítico.

O texto abre com apontamentos gerais sobre a obra e a persona de Gombrowicz, partindo então para as traduções. Lembrando que a sua foi a primeira, Costa escreve sobre a de Tati de Moraes: “houve outra, da Nova Fronteira” (COSTA, 2009). Apenas isso, mais

nenhuma informação é dada, nem mesmo o nome da tradutora. Sobre seu processo de tradução, Costa aponta:

Novo no ofício e na idade, cerquei-me de todos os cuidados: as traduções do romance para o inglês (não era boa), para o francês (boa) e para o espanhol (talvez a melhor, já que o próprio autor reviu a tradução). Li tudo o que encontrei de e sobre o autor — nessas três línguas, já que não havia nada em português. (COSTA, 2009)

Tem-se, assim, um tradutor que apresenta seu trabalho de pesquisa e diálogo com outras traduções, ou seja, com esses outros; porém, percebemos alguns sinais estranhos, como dizer que a tradução para o inglês “não era boa” e que a tradução do espanhol era a melhor, pois foi revisada pelo autor. No primeiro caso, temos a questão do juízo de valor, sem maiores explicações. Já o segundo problema é a revisão do autor como selo de qualidade.

No penúltimo parágrafo de seu artigo, Costa comenta a nova tradução:

Já a tradução se inclui numa tendência atual (louvável, aliás) de se utilizar a língua original como ponto de partida. Mas se esquecem que tradução é, também, ou principalmente, ponto de chegada. A tradução em questão é correta, mas nem sempre consegue o nível de linguagem conquistado pelo autor — e às vezes derrapa em opções vocabulares equivocadas. O verbo “adentrar”, por exemplo, é usado umas cinco vezes nas primeiras páginas da narrativa — logo esse “adentrar” folclórico dos nossos locutores esportivos. (“Pelé adentrou o gramado e...”) Nada que um trabalho editorial não pudesse ter evitado. (COSTA, 2009)

Tradução como ponto de chegada e “o nível de linguagem conquistado pelo autor” são dois pensamentos conflitantes. Sabe-se que Costa não lia em polonês, então o “nível de linguagem” pertence ao corretíssimo “ponto de chegada”, ou seja, à tradução, ou traduções da obra de Gombrowicz; mas Costa parece não perceber isso. O que é algo que preocupa, pois apesar de tradutor, crítico e escritor, Costa se coloca numa posição que ignora a tradução como um outro, vendo esta, estranhamente, como a obra original (tradução francesa) ao mesmo tempo que julga em termos de perdas e ganhos, como no caso de “adentrar”.

Agora sobre Tati de Moraes (1911-1995), também conhecida

como Beatriz Azevedo de Mello de Moraes e Tati A. de Mello. Ela foi tradutora, jornalista e crítica de cinema. Suas primeiras menções nos jornais (JB e *Correio da Manhã*), na década de 1950 são por conta das suas críticas sobre cinema. Nos anos 1960, passou a fazer traduções de peças teatrais e, da década seguinte em diante, se dedicou à tradução majoritariamente de romances. Apesar de uma carreira como crítica de cinema e como tradutora profissional, Moraes é conhecida na mídia como a primeira esposa de Vinicius de Moraes.

Das traduções, não se tem, assim como em Costa, dados precisos de quantas foram realmente. *A Pornografia*, por exemplo, não consta na lista da Wikipédia – único site a listá-las, já que no *Dicionário de Tradutores Literários* da UFSC não consta nenhum verbete para seu nome. Mas unindo os dados disponíveis na *internet* com o levantamento na imprensa, tem-se um total de 40 traduções, sendo a maior parte de romances, mas também de peças e biografias.

Sabe-se, também, que algumas das traduções Tati de Moraes fez com Clarice Lispector. Sobre essas, o artigo “Entre Espelhos e Interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector”, focado no papel de Clarice Lispector como tradutora, revela tons do trabalho entre as duas:

Não nos incomodamos com a interferência justa de um diretor, tantas vezes esclarecedora, mas as divergências eram muito sérias. Entre outras, ele achava que, em vez de “angústia”, usássemos a palavra “fossa”. Ora, nós duas discordávamos: um personagem russo, ainda mais daquela época e ambiente, não falaria em fossa. Falaria em angústia e em tédio destruidor. (LISPECTOR in GOMES, 2004, p. 49.)

Ao contrário de Costa, não temos conhecimento do registro de produções que reflitam sobre seu próprio trabalho como tradutora. Ela não mais atuava na imprensa quando passou a traduzir: tem-se somente o relato de Lispector, reproduzido no artigo de Gomes, no qual ela menciona dificuldades como: “necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre” (GOMES, 2004, p. 50). Ou ainda: “a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos? Estes têm que ser coloquiais: de acordo

com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniosos, ora mais ou menos relaxados” (GOMES, 2004, p. 50).

Esses comentários provavelmente referem-se à peça *Profundo Mar Azul*, premiada pelo Teatro Brasileiro de Comédia – Moraes foi premiada com a tradução (esta é a única menção a um trabalho seu na Enciclopédia do Itaú Cultural, por exemplo). Outras premiações que Moraes recebeu não foram noticiadas (com base no levantamento do JB e Correio da Manhã), ao contrário de Costa.

Outra informação que temos de Moraes está no livro *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*, sobre os textos literários de língua inglesa traduzidos por mulheres nas décadas de 1930 e 1940. A autora faz uma lista de tradutoras que depois de Rachel de Queiroz e Lígia Junqueira Smith traduziram um volume significativo de obras, entre elas: “Tati de Moraes, que traduziu cinco romances (quatro deles na década de 1930) e dois contos” (OLIVEIRA, 2015, p. 134).

O perfil de Tati de Moraes tradutora tem, assim, diferenças e aproximações com o de Costa. Entretanto, percebemos que as maiores diferenças se dão na ocupação e consequente visibilidade de Costa sobre Moraes: um era acima de tudo escritor e jornalista, e Moraes, apenas tradutora. A questão da idade e do círculo de amizades pode também influenciar na recepção, mas não podemos deixar de pensar que estamos falando, também (?), de gênero.

## Dimensões da alteridade

Passando então do perfil desses tradutores, podemos olhar com mais atenção o texto traduzido em si. No processo de incontáveis releituras, percebemos como as diferenças tradutórias influenciavam até mesmo no processo de compreensão do texto: as construções que pareciam complicadas na primeira tradução eram explicadas pela segunda. Os textos estavam falando algo, ou ainda, estavam ocultando algo. Como ambas as traduções partiram do mesmo texto fonte em francês, o cotejo foi feito a partir deste, o que demonstrou que aquilo que aparentava ser confuso na primeira tradução estava quase que letra por letra na tradução francesa, e aquilo que aparentava mais clareza na segunda era, às vezes, radicalmente afastado do texto fonte.

Podemos pensar, neste momento, em tradução estrangeirizante

*versus* domesticada, ou suas variações cunhadas por outros que não Venutti. Mas assim como *one size can't fit all*, também não há teoria, com T maiúsculo, que possa dar conta do específico e plural que é a tradução; o específico que há nesse outro, nesses outros: a diferença, a incoerência, o ritmo, a cor, a textura e os fragmentos de imagem da voz do texto. Mas não do texto no sentido da imagética e sonoridade que certas construções semânticas propõem; não: a voz à qual eu me refiro aqui é aquela que lê o texto em alto e bom tom (enquanto em silêncio viramos as páginas do livro), que dá forma, uma forma plural e única ao texto. Esse corpo que faz do outro sua língua e linguagem e o reescreve no nosso de leitores.

É essa voz que nos faz encontrar nas três traduções de *A Pornografia* três (muito) diferentes Gombrowiczs. Assim como ninguém soa como nenhum outro alguém, assim também nenhum texto tem a mesma voz.

Aqui utilizaremos algumas metáforas para materializar essa alteridade textual. *A Pornografia* na tradução de Flavio Moreira da Costa é de velocidade rápida (o texto grita), barulho e luz (o texto está como se nas ruas). Já *A Pornografia* na tradução de Tati de Moraes é de velocidade suave, altura média (o texto pronuncia), silêncio e meia-luz (é como se estivesse em um cômodo fechado). Esses correspondentes, juntos ou separados, são os elementos que expõem a alteridade do texto, expõem o tradutor, mas também o leitor.

Esses elementos se dão em relação, são construídos na experiência de leitura e crítica, a partir da relação, ou relações, que o texto traduzido diante do leitor faz com o texto fonte, claro, mas também com a materialidade da obra enquanto um corpo, mesmo que objeto (projeto gráfico, tipo de papel, fonte, dimensões etc.) – simplificando, esse objeto livro comunica algo através de sua materialidade. O que mais está em relação? O que mais constrói esses outros? Os elementos paratextuais, presentes no livro e fora deste, obviamente, ou *parergon*, para Derrida – prefácios, orelhas, notas de rodapé, nome do tradutor e localização de tal no livro, críticas, resenhas, pesquisas acadêmicas etc.

A partir dessa lista, evidencia-se o diálogo que fazemos com as teorias da recepção e outras, mas para fins deste texto o que nos interessa é expor como esses elementos ajudam a construir a voz do texto, e pela maneira como escutamos essa voz, como a recebemos, como ela revela nossa relação com a alteridade do texto. E, a partir

da consciência dessa alteridade, podemos fazer escolhas críticas em relação à tradução.

Pois bem: quando dizemos que a voz de *A Pornografia* traduzida por Flavio Moreira da Costa é da forma que explicitamos, estamos trazendo todos esses elementos mencionados na construção dessa voz, todos juntos, ao mesmo tempo. O projeto editorial, com largas margens e respiros, papel de gramatura alta, fonte grande, capa com referências à estética russa ou concretista contribuem para a formação dessa voz. Mas não só isso. O modo como o tradutor constrói o texto irá traçar os contornos que materializam essa voz. No caso de Costa, a preferência pelo coloquial, pelo objeto direto, pelo uso de pontos finais em vez de vírgulas dita o ritmo do texto, e também marca sua alteridade e época. As construções por vezes estranhas de certas orações evidenciam certas características dos personagens, do autor e do projeto tradutório; portanto, mostram o tradutor.

No caso da tradução de Tati de Moraes, o mesmo ocorre. O projeto editorial com capa de influência francesa, com reprodução de uma obra que mostra uma adolescente de pernas à mostra lendo em uma cadeira (de Victor Burton, *Kátia Lendo*, 1968), a fonte menor, o papel de gramatura baixa, as margens estreitas com poucos respiros, que influenciam na dimensão da obra (metade da espessura da edição de Costa), dão corpo à essa voz, pois são parte constitutiva dos elementos que distinguimos antes.

O modo como Moraes construiu seu texto é, evidentemente, fundamental para a constituição dessa voz. O tom e o ritmo se fazem presentes no conjunto dos elementos por suas escolhas semânticas e estilísticas, mas principalmente fazem surgir Tati de Moraes sobre Gombrowicz. Ela opta por pronomes oblíquos, objeto indireto e ordem indireta, por vírgulas em vez de pontos finais, distanciando seu tom do coloquial, o que também é reforçado por escolhas lexicais pouco correntes. Além disso, como já apontado, há um conforto maior nas construções textuais de Moraes, como se por elas explicasse ao leitor o próprio texto.

Isso tudo, reunido na experiência de leitura, faz ser audível o tradutor; e quando partimos para o cotejo com o original, esclarece o projeto tradutório, sua relação crítica com o texto original.

O cotejo com o texto fonte foi feito para compreender os projetos tradutórios, entender como esses tradutores se relacionaram com tal texto e como materializaram essa relação nos textos traduzidos



que estamos discutindo até agora. Ao fazer isso, percebemos que o relacionamento de Costa com a tradução francesa é a de um escritor diante de outro: atenção aos detalhes linguísticos, a busca por correspondências semânticas que emulassem o som e o ritmo do original estão presentes em diferentes passagens, assim como também estão presentes (em menor número) marcas de linguagem particular, de época etc., como *tête-à-tête*. Levando em conta apenas o cotejo, vemos que a estratégia tradutória de Costa foi a de trazer para o português tudo o que encontrou no texto francês, inclusive muitas construções semânticas próprias da língua francesa, o que deu ao texto brasileiro algo de estranhamento, algo que revelava a tradução, de forma proposital ou não. Porém, tão importante quanto isso, é a postura declarada de Costa como admirador de Gombrowicz; assim, também se encontra nesse estranhamento uma leitura crítica do tradutor sobre a obra, que se manifesta na forma de escolhas de palavras (“verdade” para “realidade”, por exemplo), sentenças descoladas, fechadas, supressão de artigos etc., como que a evidenciar ainda mais o caráter de artificialidade dos personagens na relação com o outro – que é o mote de Gombrowicz, o combate à Forma, como também particular do gênero erótico.

Sabemos que Costa foi admirador de Gombrowicz, porque ele deixou alguns textos para trás comentando isso; o último, de 2009, já trouxemos antes, mas agora cabe uma observação mais detalhada. Esse foi o único caso, na extensa produção de Costa como crítico literário na imprensa, a avaliar uma tradução a partir de certas escolhas de palavras e, mais relevante do que isso, em considerar o texto traduzido como uma extensão do original e não como um outro, em outro corpo em outra voz. Infelizmente, quando fomos “em busca do tradutor”, encontramos um crítico que, ao resenhar livros traduzidos, ignorava a tradução, ou, quando, o fazia era nos termos acima.

Como, então, alguém que primeiramente sem experiência em tradução e depois com experiência, mas adepto de uma visão que barra no essencialismo, subserviência da tradução e reprodução, produziu um texto tão particular, tão repleto de idiosincrasias, tão autônomo, tão gritantemente de Flavio Moreira da Costa? Teria este se perdido no texto e realmente experimentado a alteridade, tornando-se outro e mantendo-se mesmo?

No cotejo da tradução de Tati de Moraes temos também, como já foi explicado, uma voz própria, única. Percebemos, em diferentes

passagens, que sua abordagem em relação ao texto francês foi muito mais interpretativa, não no sentido de Costa (que procurou evidenciar as características da obra do autor apontadas pela fortuna crítica na forma), mas sim em relação ao próprio texto em português, à sua própria estética e gosto. Temos assim a substituição de pontos finais por vírgulas; a compressão de longos períodos de encadeamento ou espelhamento de ações em uma ou duas frases; a escolha de um vocabulário que não tem a preocupação de emular a sonoridade, a forma, do texto em francês; a supressão mesma de frases inteiras, enfim, temos uma tradução como que voltada para o conteúdo. Mas não somente, pois há uma descomplicação do original francês: enquanto Costa reproduz certas sentenças quase ao pé da letra (o que dá o primeiro estranhamento), ela as adequa às normas e estilos mais comuns da sua língua portuguesa. É outro texto, outra *A Pornografia*, outro Gombrowicz.

Como mencionado no início, a construção da voz do tradutor, desse corpo, também se dá a partir dos paratextos – no objeto livro e fora deste, como, na recepção crítica (podemos também usar o termo reescrita aqui, como utilizado por Lefevere (2007), pois todo seu aparato de percepção, valoração, ideologia e grupos de interesse são pertinentes no tratamento da crítica). Podemos destacar algo da recepção dessas duas traduções pela imprensa. Tem-se, assim, uma crítica que comenta a tradução de Costa, assinada por Renato Bittencourt, em 01 de outubro de 1970, no Globo: “A tradução de Flavio Moreira da Costa, crítico perfeitamente capacitado e disposto a penetrar na intimidade deste mundo gombrowicziano que o fascina, tem o mérito de não parecer tradução” (BITTENCOURT, 1970, p. 1). Destacamos aqui o elogio ao tradutor enquanto crítico, ou seja, enquanto intelectual capacitado para encarar uma obra tão complexa, e “o mérito de não parecer tradução”. Para nós, hoje, isso poderia soar como uma contradição, mas sabe-se que no senso comum a ideia de transparência é algo positivo, mesmo entre críticos literários, mesmo depois de Haroldo e Augusto de Campos.

Tati de Moraes não desfrutou de tal elogio: nas duas críticas que comentam sua tradução, tem-se, por Jair Ferreira dos Santos, no Globo: “Mas a tradução, no geral aceitável, parece às vezes não resistir ao pornotexto. Estão lá ‘tendo espionando-o’, ‘barricadamos a porta’ e uma viagem que começa de ‘caleche’ para terminar de ‘caleça’. Corrupção da forma pelo conteúdo? Talvez. Pois que outra

razão, a não ser o sadismo, mandaria a morfo-sintaxe portuguesa assim ao pelourinho?” (SANTOS, *O Globo*, 1986, p. 9).

Aqui fica evidente que a crítica à tradução é espinhosa, mas então por que fazê-la? A indicativa da corrupção da forma pelo conteúdo poderia até levar a algum lugar, já que, como vimos, Moraes faz escolhas nesse sentido, mas não é o que o crítico faz. Mais preocupante é o comentário de J. C. Ismael: “A Pornografia [...], que agora chega em nova (e desnecessária) tradução de Tati de Moraes, dezesseis anos depois da Editora Expressão e Cultura tê-lo lançado traduzido com competência por Flávio Moreira da Costa” (ISMAEL, 1986, p. 5).

São comentários que, mesmo no caso do elogio à Costa, em nada contribuem para a compreensão da tradução. Contribuem, entretanto, para formar a recepção de tais traduções para o leitor, ou seja, para validar, não só à época, mas ao longo dos anos, qual tradução é válida e qual deve ser ignorada. O que ocorreu com a de Moraes, até mesmo Costa, no artigo de 2009 aqui citado, não se presta a mencionar o nome da tradutora quando fala das traduções prévias.

### **Considerações finais**

As informações que acabamos de apresentar não estão aqui apenas para provar questões de preferência da crítica, grupos de interesse, exposição do tradutor enquanto valoração ou afins; o que nos interessa nisso tudo é que todos esses elementos, que conseguimos encostar nas bordas apenas, são determinantes constitutivos da voz do tradutor, voz essa que lê o texto, ou seja, interpreta, critica, escolhe, desvia, adapta. Essa voz pertence a uma pessoa, ao tradutor, mas não é a voz da pessoa, é a voz que se fabrica em relação, se fabrica no texto no processo de tradução, ou seja, no encontro, na relação que esse um (tradutor) estabelece com esse Outro (texto fonte) para criar um segundo Outro na sua própria língua.

Essa voz, entretanto, não está – assim como não está a voz do texto original, e de seus tantos tradutores – fixa e imutável. Ela está sempre em relação, oposta e sujeita ao leitor, que a ouvirá a partir do texto traduzido, sim, mas também a partir dos elementos paratextuais, da familiaridade com a recepção crítica ou com o tradutor, da época em que lê, do contexto em que lê e de suas próprias idiosincrasias que definirão essa voz.

Portanto, para lembrar os estudos de Rosemary Arrojo (2018), o tradutor está sempre presente no texto traduzido, mesmo quando pensa que não está, que consegue manter uma objetividade e transparência tradutórias. É justamente essa presença, criada no contato com o Outro, que constrói esse Outro: outro objeto, outro corpo, outro texto, outro autor.

## Referências

- ARROJO, R. *New Perspectives in Translation and Interpreting Studies*. Nova York: Routledge, 2018.
- BERMAN, Antoine. *Toward a translation criticism: John Donne*. Tradução e edição Francoise Massardier-Kenney. Kent: The Kent State University Press, 2009.
- BHAMBRY, Kamila Tul'Si. *Creativity and Control: towards a model of authorship in Witold Gombrowicz*. Tese, UCL: Londres, 2013. Disponível em: <<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1401158/>>.
- BITTENCOURT, R. A metafísica da juventude. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 3, 01 out. 1970.
- COSTA. F. M. A volta de Gombrowicz. *Jornal do Brasil*, 03 jan. 2009, s/p.
- GOMES, A. L. *Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector*. *Via Atlântica*, 2004, p. 39-52.
- GOMBROWICZ, Witold. *A Pornografia*. Trad. Flavio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.
- ISMAEL, J. C. A Pornografia, ou a morte como brinquedo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 05, 19 out. 1986.
- LEFERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. São Paulo: Edusc, 2007.
- OLIVEIRA, M. C. C. Tradução & Gênero: tradutoras brasileiras das décadas de 1930 e 1940. In: AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, É. N. A. (org). *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p.123-153.
- SANTOS, J .F. dos. Pecados abstratos sob o lençol. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 9, 09 nov. 1986.
- SONTAG, S. *The Pornographic Imagination*. In: HUGUES, D. A. *Perspectives on Pornography*. Nova York: St. Martin's Press, 1970. p. 131 -169

## Os objetos na poesia, o poema-objeto e a tradução: o caso de William Carlos Williams

João Moura Fernandes (PUC-Rio) <sup>1</sup>

### Introdução

A relação entre a literatura e os objetos, tema deste trabalho, goza de uma relevante fortuna crítica. Dentre os diversos autores que se têm dedicado, desde o século XX, a descrever e analisar o movimento de crescente interesse das literaturas do ocidente pelos objetos simples, pelos objetos do cotidiano eles mesmos, podemos destacar alguns cujas obras certamente constam entre as mais influentes e respeitadas do campo da teoria e da crítica nas últimas décadas. É curioso notar de antemão que, apesar de ser numerosa e variada a lista daqueles que vêm abordando a questão, e a despeito do fato de que são muitos e muito diferentes os pontos de vista a partir dos quais desenvolvem suas análises, há uma ampla concordância sobre qual teria sido o momento catalizador das escritas empenhadas em abordar as coisas, poder-se-ia dizer, do mundo não literário: o período moderno, sobretudo o do surgimento do movimento realista.

Roland Barthes, por exemplo, identifica na prosa de Gustave Flaubert, em textos como *Madame Bovary* (1856) e *Un coeur simple* (1877), a origem da proliferação de objetos irrelevantes no romance e no conto. Nas suas próprias palavras, as descrições de objetos configurariam

notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou o que é mais ainda inquietante, parecem harmonizadas a uma espécie de luxo da narração, pródiga a ponto de despende detalhes “inúteis” e elevar aqui e ali o custo da informação narrativa. (BARTHES, 2012, p. 35-36)

1. João Pedro Moura Alves Fernandes é editor e tradutor. Formado em Letras (PUC-Rio) e Comunicação Social (UFRJ), desenvolve a pesquisa de mestrado *A inventividade de William Carlos Williams em tradução* pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), sob a orientação de Paulo Henriques Britto.

Para o autor, os objetos entrariam nos textos, muitas vezes, sem nenhum desdobramento identificável para uma análise estrutural, justamente para dar a ideia de que o texto se refere ao real. Desse modo, as obras com tais notações pactuariam uma nova verossimilhança, na medida em que a credibilidade da narrativa não estaria garantida apenas pelas relações dos elementos ficcionais entre si, internamente, mas também pela impressão de que haveria uma adequação entre a ordem das coisas do mundo no texto e a ordem das coisas do mundo fora do texto. Tratava-se, para o autor, de um destronar da ação em benefício da passividade daquelas coisas entre as quais transitamos diariamente, coisas que conhecemos e que nos rodeiam a todo instante (mesas, barômetros, calçados, cadeiras etc.), de modo que o texto produziria efeitos de realidade na narrativa, ou seja, a impressão de comunicar histórias e ambientes sensíveis, não-fictícios, mesmo que integrantes de livros de ficção.

Jacques Rancière, remetendo aos mesmos textos de Flaubert, também identifica no realismo um ponto de transformação da relação dos textos com os objetos, mas defende que a entrada dos objetos na literatura constitui um processo de democratização do literário. Nas suas palavras,

A ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição. Isso é o que a ruptura da lógica da verossimilhança quer dizer. Quando Barthes relaciona essa lógica à velha oposição aristotélica entre poesia e história, ele se esquece de que tal distinção poética formal também era uma distinção política. (RANCIÈRE, 2010, pp.78-79)

O crítico defende, em outras palavras, que a entrada de objetos triviais e de indivíduos de classes não aristocráticas no escopo do romance significaria uma mudança de sensibilidade, um gesto político-discursivo que a ideia de efeitos de realidade, eminentemente estruturalista, não seria capaz de explicar. A abertura estética da escrita realista repercutiria a abertura ético-sócio-política implicada pela ascensão das sociedades burguesas e dos novos sistemas de classe, de modo a romper com os princípios da ficção vigentes desde Aristóteles e ressignificados pelas teorias estruturalistas: a

subordinação das partes ao todo, o encadeamento causal, a jornada do herói. A racionalidade causal clássica, segundo Rancière, exprime a excelência da forma de vida de uma categoria privilegiada de seres humanos, de modo que recusá-la, por meio da entrada dos objetos e das notações sobre eles no texto literário, significou subverter hierarquias e separações há séculos estabelecidas, processo em que se teria desencadeado uma verdadeira revolução do literário (do texto literário, da função do autor, do gosto do leitor, do mercado de livros etc., em efeito cascata).

### **A poesia lírica, os objetos e a posição de Williams**

Quando pensamos a relação entre literatura e objetos tomando por base a poesia, no contexto das discussões brasileiras, as abordagens ao tema costumam ser raptadas por conjuntos de obras fortes que, de algum modo, parecem capturar para si toda a questão. Muitas vezes, faz-se difícil conceber uma poética objetiva ou uma poesia de objetos sem pensar na poesia “capaz da pedra” de João Cabral de Melo Neto, ou então na Poesia Concreta verbivocovisual, em seus objetos de linguagem. Para esta pesquisa, todavia, evitamos a força de atração desses centros gravitacionais.

Recuamos um pouco na tradição poética para vislumbrar com mais clareza a proliferação dos objetos no poema e os pontos nodais desse processo. Efetuá-lo, curiosamente, também nos leva ao período descrito por Barthes e Rancière como transformador — o do movimento realista, no século XIX. E, no entanto, de modo paradoxal, a um conjunto de obras que se opunha ao conjunto de ideias-base do realismo: obras que estão na base do simbolismo poético francês.

Baudelaire (nascido no mesmo ano que Flaubert, diga-se de passagem), no seio da poesia francesa — que, àquela altura, ainda era o grande modelo da poesia ocidental —, é apontado como o principal disparador de um processo de retirada da lírica do domínio dos motivos elevados por ter feito, em suas *Flores do Mal*, com que ela passeasse por entre os mendigos nas ruas, encarasse vermes, ratos e todas essas coisas com as quais topamos nas grandes metrópoles capitalistas (processo de rebaixamento muito bem representado pela figura do albatroz de um de seus poemas em verso, ou pela cena da perda da auréola de um de seus poemas em prosa).

É importante notar que o rebaixamento temático da lírica não implica diretamente uma abordagem mais direta e objetiva dos objetos do real. O caminho para uma poesia de objetos se alimenta do rompimento com a limitação temática do poema aos motivos elevados que constituíram historicamente o seu fulcro, sim, mas ele vai sendo encorpado pela progressiva perda de importância de outras convenções do gênero lírico. Isso porque, na linha da análise de Rancière, se tais convenções prescreviam, por um lado, o que era boa poesia, também prescreviam, por outro, um conjunto exclusivo do que é digno do poético e do que não é. O respeito às formas clássicas, aos recursos mnemônicos, ao requinte em figuras de linguagem e retórica, além da já citada dedicação a motivos elevados, ligados à alma e aos bons sentimentos, tudo isso fora acompanhado por uma prescrição, nem sempre implícita, do que não era digno da poesia lírica dita séria e respeitável nos regimes aristocráticos. Em outras palavras: a linguagem vulgar, os objetos ordinários, a irregularidade métrica, os seres de baixa classe e as suas necessidades não cabiam à lírica, mas, no máximo, à sátira e à cantiga popular, ao divertimento profano dos iletrados e degradados.

A revolução sensível que ocorre no seio dos gêneros poéticos ditos sérios e elevados, aqueles cultivados pelas classes altas das sociedades ocidentais, ocorre através do esgarçamento deles para conjuntos de possibilidades cada vez mais amplos — seja no aspecto dos motivos poéticos praticáveis, seja no da nova condição epistemológica do poeta, seja no aspecto da realização formal do poema. A mudança de condição da lírica, com a sua passagem simbólica de uma arte da inspiração para uma arte derivada do cálculo construtivo — processo ensejado em textos como *The Philosophy of Composition* (1846) de Edgar Allan Poe —, e o crescente desamparo dos recursos mnemônicos, como a rima e a métrica regular, em decorrência da reverberação do verso livre de Walt Whitman nos sistemas poéticos de diversas línguas ocidentais, por exemplo, em conjunto com outras inovações poéticas disruptivas (como a baudelairiana, já aludida), são pontos paradigmáticos do revolucionário esgarçamento do tecido poético.

William Carlos Williams, um dos principais autores do modernismo estadunidense, produziu uma obra incontornável para pensar a entrada dos objetos no tecido lírico. De uma geração posterior à do paradigmático realismo literário, sua obra é um ponto de



inflexão de diversas séries disruptivas iniciadas em gerações anteriores, tendo se tornado, ela mesma, disparadora de séries ainda muito influentes.

O autor nasceu em 1883, na cidade de Rutherford (Nova Jérsei), a mesma onde faleceu em 1963. Morou na cidade durante praticamente toda a vida, exceto por curtos intervalos —entre os anos de 1897 e 1899, por exemplo, quando, na sua adolescência, morou em Genebra com a família, com visitas frequentes a Paris, período no qual recebeu educação francófona e entrou em contato com a obra dos simbolistas franceses. Diferentemente de alguns pares, Williams sempre evita falar das suas referências literárias, sobretudo as do passado, sobretudo as não americanas, de modo que esse tipo de contato com as obras dos simbolistas franceses é um dado marginalmente comentado pelos críticos da obra.

Williams Ingressa na Universidade da Pensilvânia em 1902 para estudar medicina. Lá conhece Hilda Doolittle, Charles Demuth e, finalmente, Ezra Pound. Pound exerceu grande influência sobre o autor — desta vez, de forma declarada — e organizou, com ele, o movimento imagista, um primeiro ponto de vazão para o interesse de Williams por uma poética de linguagem objetiva e avessa aos recursos poéticos da tradição anglo-americana, os quais ele sempre fez questão de associar a um passado que o poeta americano do presente deve evitar a todo custo para, só assim, poder ser original e escrever o seu tempo.

Dentre as características mais marcantes do movimento imagista, podemos destacar que ele propunha uma renovação com base na negação de diversos aspectos da tradição lírica clássica em prol da precisão imagética, da economia discursiva e da precisão. Tendo sido, sobretudo, um movimento de recusa do sentimentalismo deramado e de redução da discursividade retórica, ele foi abraçado e levado a cabo com entusiasmo por Williams, quem, já no início da sua carreira, considerava que aquelas características só serviam para ofuscar o que havia de vida na poesia.

A participação de Williams nessa vanguarda inaugural do modernismo americano coincide com três constantes da sua obra, cujas raízes ideológicas e biográficas são inexoráveis para o poeta: I. o interesse visual/imagético; II. o interesse por dizer as coisas ou fazer com que elas digam através dos poemas; e III. o impulso pelo novo, pela novidade poética.

## O interesse imagético

O interesse imagético de Williams remonta a sua afinidade com as artes plásticas. Sua mãe, Helène, estudou pintura formalmente em Paris. Ela, que pintava e mantinha amizade com pintores, iniciou o filho nas artes plásticas. O poeta confessa, em sua autobiografia, que por muito tempo teve como projeto pessoal ser pintor, não poeta, e que nunca deixou de exercitar seu talento com o pincel. Além disso, foi na pintura, especialmente nas obras que conheceu em exposições como a *Armory Show* (1913), que encontrou o diálogo que precisava: era sobretudo com pintores que dialogava na busca por uma nova forma de ver o mundo. Ênfase a implicação denotativa da expressão “ver o mundo” porque se tratava, naquele momento, de uma busca por ver as coisas e encontrar uma linguagem para a visão. Dentre todos os sentidos, a visão lhe parecia aquele mais capaz de expurgar a subjetividade lírica, contornar os juízos pessoais e os sentimentos, tal como um dispositivo, tal como uma objetiva.

É com os quadros que aprende, por exemplo, a compor cenas distribuindo elementos sem a necessidade de ligá-los sintaticamente, de modo que a conexão entre eles derive de coabitarem um mesmo texto, tal como elementos distantes em um quadro não precisam ser explicados para se comunicarem no plano<sup>2</sup>. É com pinturas cubistas, por exemplo as de Marcel Duchamp, que afina uma percepção das palavras como objetos e do poema como produto de uma montagem estruturada. Note-se: Williams conheceu Duchamp dois anos depois da *Armory Show*, em 1915, iniciando uma relação de troca intelectual documentada em alguns momentos da sua obra — troca que merecerá, em outro trabalho, um estudo mais detido.

Apesar dessa filiação do autor aos debates que são particularmente importantes para as artes plásticas, ocorre que uma parte

2. Não ignoramos que Williams tenha tomado consciência sobre a montagem a partir dos estudos do ideograma chinês empreendidos por Ernst Fenollosa e divulgados por Pound, ou da montagem cinematográfica, pelos filmes que assistia, ou pelas ideias de Serguei Eisenstein reunidas em seu influente *O princípio cinematográfico e o ideograma* (1929). Destacamos a influência da pintura devido ao fato de que é ela que o autor destaca, em sua autobiografia e em diversas entrevistas ao longo da vida, como a influência mais definitiva.

da sua poesia não pode ser atribuída apenas ao impulso imagético/pictural/fanopaico<sup>3</sup> de compor cenas, montar poemas visuais como quadros e buscar paralelos linguísticos para as técnicas pictóricas. Não que isso seja pouco: na verdade, esse impulso imagético significou, no contexto da vanguarda imagista, uma renovação da poesia estadunidense, e, na medida em que a poesia estadunidense veio a se tornar a poesia mais influente em nível global, o imagismo assumiu um estatuto de fundação para várias tendências das literaturas ocidentais de modo geral.

Há que se pontuar, no entanto, que em Williams as ideias da vanguarda superam o ciclo histórico do movimento. A superação de que falamos deve ser interpretada no seu duplo sentido: em primeiro lugar, porque o estudo imagético williamsiano atravessa as fronteiras do movimento e se estende até muito depois do seu encerramento; em segundo lugar, porque o autor empreende um salto (ou aprofundamento) qualitativo daquelas ideias-base, na medida em que a sua poesia imagética refrata em um interesse ainda mais restrito e radical que aquele de compor precisos fotogramas fragmentários. Falamos da redução do poema como um todo à condição de espaço linguístico para dizer objetos — ou, nesse caso, fazê-los dizer através de poemas —, processo que foi acompanhado por um constante esforço teórico-ensaístico no sentido de embasar as concepções autorais para a relação poesia-coisa e poeta-mundo.

### **No ideas but in things, ideias só nas coisas**

Frase que se tornou um *leitmotiv* williamsiano, *no ideas but in things* surge em poema pela primeira vez em 1944. Ainda que tardia — já que as pesquisas do autor remetem à década de 1910 e têm o seu apogeu com as publicações de *Al que quiere!* (de 1917), dos números da revista *Contact* (de 1920), de que foi editor, além de *Kora in Hell* (1920), *Spring and All* (1923), *The Great American Novel* (1923), *The Descent of Winter* (1928) e *A novellete and other Prose* (1932) —, ela se

3. O conceito instrumental de fanopeia, no *ABC of Reading* (1934) de Ezra Pound, é definido como a projeção do objeto na imaginação poética, como o poder de criação de sensações imagéticas-visuais por meio da linguagem, servindo como modo classificatório para poemas que apelam à sensação visual.

tornou uma espécie de fórmula-chave para a compreensão do que podemos encarar como uma poética de objetos/coisas.

O conjunto de poemas que são abrigados sob a fórmula emerge do mesmo interesse imagético já comentado anteriormente, sendo também marcadamente fanopaico. A diferença fundante que ele porta em relação à poética de outros momentos da obra do autor é que os elementos poéticos deixam de dizer respeito apenas à visualidade e ao olhar contemplativo de cenas e paisagens. Muito se repete: modos poéticos objetivos, contextos referenciais, rigorosa economia de meios linguísticos e discursivos. Mas o aprofundamento do interesse pelo não literário se torna uma característica definidora. Mais do que tema, mais do que objetos em contemplação e composição de cenas, passa a entrar em jogo uma busca pela comunicação da existência autônoma de entes e de objetos triviais do mundo, uma busca por uma poética adequada ao modo como os encontramos e experienciamos no dia a dia. Trata-se, por conseguinte, de uma poética pautada por uma atitude relacional do poema em relação ao mundo.

Essa refração no seio da poesia imagética williamsiana se revela, por exemplo, na seleção de vocábulos corpóreos e sensitivos que não remetem a aspectos visuais dos objetos abordados, mas que, pelo contrário, aludem à vitalidade própria das coisas percebidas. Tomando o cuidado de não atribuir sentimentos e gestos humanos aos objetos, de não trair a coisidade das coisas pela atribuição de humanidade a elas, ele busca dar a ver os impulsos próprios e as relações que elas estabelecem com outras coisas, relações que não dependem do homem, que simplesmente são e ocorrem alheias a nós.

Os poemas dessa linha costumam ser transmitidos como percepções precárias, anotações de circunstância, notas tomadas no vertiginoso instante em que as coisas são entrevistadas e captadas pelos sentidos a partir de um relance. Uma escrita que faz parecer apresada, apesar dos requintados jogos formais, para evitar o impulso definidor, racional e contemplativo do eu lírico tradicional, aquele que reflete sobre o objeto de modo detido, analógico, metafórico e/ou conclusivo. Pelo contrário, o que Williams pretende é encarar o aspecto da coisa que se mostra a uma primeira, com todas as contingências de um fenômeno dado à percepção, para assim empreender uma abordagem sabidamente incompleta, uma descrição conscientemente limitada pela condição pontual do observador. Esforça-se

para não descuidar do caráter mundano da experiência, para não abstrair a coisa concreta com juízos e apreciações abstratas, para que a poética de coisas não redunde em argumentos sobre coisas, em definições sobre a natureza das coisas, em interpretações pessoais sobre as coisas. Ele não deseja a natureza ontológica, mas a apreensão fenomenológica delas, e a descrição torna-se o seu gesto-chave.

A ideia de coisa em si, de autossuficiência das coisas, de alteridade radical, pode ser facilmente interpretada como um modo de pensar a essência delas. Williams se dedica para desviar dessa armadilha: para ele, não se trata de encontrar a essência dos objetos, mas as suas particularidades; nunca o Ser com “s” maiúsculo, mas os aspectos específicos constatados em encontros fortuitos — encontros necessariamente inscritos no tempo e no espaço, como são todas as experiências físicas/sensíveis. Em Williams, “Não há grandes temas, nem tampouco um tema geral. São fragmentos da realidade. E não poderia ser de outra maneira, já que sempre percebemos a realidade por fragmentos. Nunca temos uma visão do todo”<sup>4</sup> (tradução nossa).

O mundo dos poemas de Williams é um mundo imediato e material, a sua linguagem é seca e econômica — fatores que o distanciam do elegíaco, das ideias/ideologias abstratas totalizantes e do intertexto com a herança clássica que abundam nos seus correspondentes modernos, características essas que, de certa forma, se apropriaram do senso comum do que seja a lírica.

Essas configurações fazem a sua poesia atravessar de um patamar visual-contemplativo para um patamar de radical abordagem das alteridades dos objetos, configurando-se como um aparato poético prescritivo lotado de restrições contra o discursivismo, contra o sentimentalismo e contra o abstracionismo da lírica tradicional. Essa postura radical contra alguns dos princípios mais universalmente aceitos do gênero reacendeu o debate sobre o que diferencia um poema de um simples relato — afinal, por que deveríamos chamar de poesia textos como o do autor (sem métrica regular, sem

4. No original: “No hay grandes temas, ni tampoco hay un tema general. Son fragmentos de la realidad. Y no podía ser de otra manera, ya que la realidad la percibimos siempre fragmentada. Nunca tenemos la visión del todo” (ARDANAZ, 2019, p. 16).

rima, sem sentimentos, apenas uma descrição dividida arbitrariamente em versos lacônicos)? Aquilo que parecia e muitas vezes ainda parece fundamentar toda a lírica, a coluna vertebral que a mantém de pé por si só, o regulamento interno que subordina os detalhes à perfeição do conjunto, os encadeamentos de símbolos metafóricos, causas e efeitos por meio de seu desenvolvimento temporal — tudo isso é jogado para o ar. O rebaixamento temático de Baudelaire, o ostensivo cálculo de efeitos formais de Poe, o a liberdade do verso pós-Whitman, todos esses dados são tomados por Williams e levados a um ponto limítrofe que perturbou a recepção da sua época. Não à toa, essa postura foi muitas vezes interpretada como antilírica — e o autor encena essa acusação na abertura de seu livro *Sprung and All* (1923):

O que eles querem dizer quando dizem: “Eu não gosto dos seus poemas; você não tem nenhuma fé. Você parece nem ter sofrido e nem, na verdade, ter sentido qualquer coisa profundamente. Não há nada atraente no que você diz, muito pelo contrário, seus poemas são decididamente repulsivos. São cruéis, sem coração, zombam da humanidade. O que em nome de Deus você quer? Você é pagão? Não tem tolerância com a delicadeza humana? A rima você pode talvez tirar, mas o ritmo! porque não há mesmo nenhum em sua obra. É isso que você chama poesia? Isso é a perfeita antítese da poesia. Isso é antipoesia. É a aniquilação da vida sobre a qual você se debruça”.<sup>5</sup> (tradução nossa)

Na sequência da passagem, Williams reivindica positivamente essas acusações. Não quer evitá-las, mas incorporar e aprofundar a estética que soava perturbadora ao leitor de poesia tradicional. Ao reivindicar positivamente as acusações que sofre de ser antipoético e antilírico, e ao aprofundar suas buscas (antipoéticas e antilíricas), ele se inscreve na linhagem dos poetas que revolucionaram a poesia

5. No original: “What do they mean when they say: “I do not like your poems; you have no faith whatever. You seem neither to have suffered nor, in fact, to have felt anything very deeply. There is nothing appealing in what you say but on the contrary the poems are positively repellent. They are heartless, cruel, they make fun of humanity. What in God’s name do you mean? Are you a pagan? Have you no tolerance for human frailty? Rhyme you may perhaps take away but rhythm! why there is none in your work whatever. Is this what you call poetry? It is the very antithesis of poetry. It is antipoetry. It is the annihilation of life upon which you are bent” (WILLIAMS, 1986a, p. 177).

por terem efetuado deslocamentos nas práticas da escrita, já que as antipoéticas do passado, dentre as quais a sua, foram incorporadas aos repertórios de leitura e escritura poética no ocidente.

### Aspectos práticos e um exemplo

Williams sabia, é claro, que linguagem é sempre linguagem e que o objeto é um fenômeno de outra ordem. Sabia que o objeto é incognoscível, que não há equivalência linguística para algo concreto e tridimensional. Sabia que não há transporte intersemiótico sem ruídos. O poeta assume de modo cristalino, no prólogo de *Kora in Hell: Improvisations*, que: “a coisa que se coloca eternamente no caminho dos bons escritores é sempre a mesma: a impossibilidade virtual de elevar à imaginação aquelas coisas que se prostram sob o escrutínio dos sentidos, diante do nariz”<sup>6</sup> (tradução nossa). No entanto, para poder “ver a coisa em si, sem ideias pré ou pós-concebidas, mas com uma grande intensidade de percepção” (WILLIAMS, 1987, p. 13), o poeta deve “crescer acostumado com uma coisa: uma pedra grande demais para ser carregada por um boi, perto demais para ser explodida”<sup>7</sup> (tradução nossa), mas sem ceder ao obstáculo, buscando soluções que o resolvam — nem que seja “Pegar uma outra estrada — ou raspar, raspar a pedra... Juntar-se a uma marmota para que ela te ajude!... A família inteira com pás, até os bebês!”<sup>8</sup> (tradução nossa).

Persistentemente buscando superar empecilhos e aporias da arte, o que o autor desejava implantar era uma linguagem poética capaz de realizar um transporte das coisas para o poema de modo semelhante ao que Duchamp faz com “Fonte” (1917), *ready-made* efetuado pelo deslocamento de um mictório para uma sala de exposição de um museu de arte. Williams queria que os objetos participassem

6. “The thing that stands eternally in the way of really good writing is always one: the virtual impossibility of lifting to the imagination those things which lie under the direct scrutiny of the senses, close to nose” (WILLIAMS, 1970, p. 14).
7. “Something to grow used to; a stone too big for ox haul, too near for blasting” (WILLIAMS, 1970, p. 16).
8. “Take the road around it or — scrape away, scrape away . . . Marry a gopher to help you! . . . The whole family take shovels, babies and all!” (WILLIAMS, 1970, p. 53).

do poema e tudo o que não fosse apreensão objetiva saísse; queria que a sala do poema recebesse as coisas sem interferências, sem as convenções subjetivas, metafóricas e abstratas legadas pela tradição; mas sempre cômico acerca do grau de manipulação necessário para tal, das contingências da linguagem em sua alteridade quanto às coisas que (re)cria. Ele não nutria a ilusão de estacionar um micrófono sobre um papel: sua arte não é tridimensional. Sua questão passava por uma reconcepção do objeto em discurso, e, para tanto, de uma reconcepção do discurso lírico.

É possível intuir, pela própria morfologia da palavra, que para formular uma teoria da reconcepção dos objetos em linguagem é necessário desenvolver, antes, uma teoria da sua concepção (ou seja, do contato do homem com as coisas e do reconhecimento da existência delas — aquilo que o autor chamará de *aprehension*). E faz com que ela se siga por uma teoria da transformação desse contato com as coisas em experiência, pois, segundo o poeta, o contato do indivíduo com o mundo só se torna experiência quando há uma linguagem para ele, quando os dados da percepção são articulados em linguagem.

A poesia de objetos que Williams esboça é, nesse sentido, uma proposta de linguagem poética que ensinaria as pessoas a realizar a experiência com as coisas. Mas como um poema pode ensinar a transformar o contato com o mundo em experiência? Um poema não ensina a ver apenas o poema? Para efetuar essa razão de ser, Williams tenta desenvolver uma poética reprodutora dos caminhos da experiência reconstituindo o modo como os contatos com as coisas se dão: sempre espacial e temporalmente inscritos. A temporalidade da experiência concreta é, efetivamente, segundo J. Hillis Miller, a principal dimensão desses textos williamsianos, não o espaço imagético/visual.

Williams afirma que o instante é a única coisa em que ele está plenamente interessado. O recorte temporal é necessário para que a experiência pareça de fato remontar a um encontro particular, não ao hipotético contato com objetos idealizados. No prólogo de *Kora in Hell*, usa a metáfora da roda de um carro: não lhe interessa nem a roda rodando no espaço, parada, nem o caminho que ela percorre, mas os flashes de momentos específicos em que ela pressiona o solo, com a paisagem ao fundo, um pássaro talvez sobrevoando, a marca do pneu recém marcada. O mecanismo que o poeta utiliza é o condicionamento da experiência a fatores contingentes, fatores cotidianos



que determinam os nossos encontros diários (a proximidade física de outros entes, as condições climáticas etc.). Listo alguns dos fatores mais recorrentes dessa poética de objetos: 1. a vizinhança imediata da coisa (a alusão referencial às adjacências entre as quais uma árvore cresce, por exemplo); 2. os impulsos vitais que a coisa parece emitir, se se tratar de algo vivo (de uma árvore, por exemplo, fala do impulso que sobe desde a base e se espalha pelos galhos até as extremidades); 3. as qualidades concretas e aparentes da coisa (de uma árvore, não diz que é bela ou frondosa, diz que seus galhos marrons retorcidos se espalham a uma distância razoável do tronco).

Tomemos um exemplo, o poema “Young Sycamore”, de *Collected Poems* (1934), para fazer o argumento menos abstrato. Disponibilizamos, a seguir, a nossa tradução, ainda inédita, já que não temos notícia de outras traduções para o poema em português<sup>9</sup>.

### Jovem Plátano

Preciso te contar  
essa jovem árvore  
cujo tronco rijo e redondo  
entre a calçada

molhada e a sarjeta  
(onde a água  
escorre agora) se projeta  
corporalmente

para o alto com  
um impulso  
ondulante até a metade —  
e então

ramificando e minguando  
espraiando  
novos galhos para  
todos os lados —

9. Veicularemos, em nossa dissertação de mestrado, traduções detidamente analisadas sobre esse e outros poemas selecionados da obra de Williams. Neste artigo, limitamo-nos a apresentar a nossa tradução e uma breve análise introdutória. O texto original pode ser acessado em páginas da internet, dentre as quais: <<https://allpoetry.com/Young-Sycamore>>, acesso em 14 dez. 2020.

carregado de casulos  
 ele afina  
 até não sobrar nada  
 salvo dois

galhos excêntricos  
 curvados  
 para frente  
 como chifres no topo

O poema começa em regime de urgência. Alguma mensagem precisa ser passada. A notícia urgente é, no entanto, uma árvore, anunciada no segundo verso, cujo tronco, anunciado no terceiro verso, é descrito ao longo de todos os versos restantes do poema. O tronco do jovem plátano não parece se referir a algo mais amplo que o pequeno perímetro que o cerca, e a urgência não parece se justificar por algum estalo mental provocado pelo plátano, no máximo à percepção de que haveria um impulso vital nele, o tal impulso ondulante que ascende até o meio e depois se espalha até as pontas dos últimos gravetos. O plátano não simboliza nada — “nenhum simbolismo é aceitável”, como ele próprio afirma em “Against the Weather”, ensaio recolhido em *Selected Essays* (p. 213). No poema, uma descrição recalitrante a análises, seu advento é condicionado por mecanismos de contingência que remetem a um instante de contato empírico com uma árvore particular vista em um dia de chuva, enquanto a água desliza pela sarjeta. Uma árvore entre a calçada e a sarjeta, e próxima ao observador (o que se depreende do uso de “essa”). Não é uma descrição de um plátano conceitual, mas de um jovem plátano espacializado e temporalizado, que, visto pela perspectiva do enunciador, parece pulsar. A rede de relações que a coisa, em sua alteridade, sustenta com os entes vizinhos não é conclusiva. É um mundo raso: não há profundidade sentimental ou alturas metafísicas, e não apenas não obtemos uma definição conclusiva do plátano, não apenas contamos com uma descrição provisória, como a própria sintaxe do poema é incompleta: o período dos primeiros versos, interrompido por uma oração adjetiva que se bifurca em outras orações subordinadas, não é retomado jamais. Não se volta a falar da árvore, apenas do tronco, até o fim.

Nos poemas e nas prosas ensaísticas em que essa poética é teorizada e realizada, é operada uma ressignificação dos objetos. Primeiro,

com a desfuncionalização deles, com a retirada dos objetos de seu contexto cotidiano, processo que suprime suas camadas simbólicas, políticas e afetivas. Depois, com a sua recontextualização, dessa vez verbal: o novo contexto do objeto é um contexto de papel e palavras. Trata-se, assim, de uma recontextualização do objeto em poema, de uma reorganização do sensível em discurso regulada por uma exigência autoimposta de verossimilhança com relação a algo externo ao texto, de uma poética relacional ao modo de uma tradução inter-semiótica. Uma recontextualização em que se busca plasmar, do modo mais objetivo possível, a organização sensível das coisas no mundo. Tal cuidado é tomado para que haja a impressão de se tratar de um objeto auferível, não apenas uma abstração; para que a ideia esteja nas coisas, não a respeito delas. Ao poeta cabe, nessa linha, restringir a entrada de recursos que não possam compor uma rede de relação/dependência imediata de uma coisa conforme o mundo sensível. Cabe, enfim, limitar a entrada de recursos que não sejam produtivos — entre eles, a subjetividade lírica.

A teoria do contato e dos processos da experiência, constituída no sentido de propor uma linguagem poética que a replique, só seria viabilizada, segundo Williams, pela imaginação. A imaginação é uma instância indispensável para que se concebam as conexões realizadas pela linguagem, para efetuar o trânsito entre a percepção do objeto, a apreensão da experiência e sua elaboração em outro objeto, em poema.

A participação dos objetos do cotidiano no processo semiótico da linguagem depende da cisão entre aquilo que um objeto é e aquilo que ele representa ou pode representar (as camadas de significação e os marcadores). É graças a essa cisão que a obra ganha a presença do inconsciente — inconsciente que, por sua vez, a torna capaz de exceder aquilo que diz e aquilo que faz. O real sedimentado na memória pode surgir associado à percepção dos objetos no mundo, como de costume, ou dos objetos em linguagem, como podemos pensar exemplarmente a partir da célebre frase de Antonin Artaud em *Van Gogh: um suicidado pela sociedade*: “Não vejo um girassol sem recorrer aos girassóis de Van Gogh” (ARTAUD, 1993, p. 72). O objeto artístico toma o lugar do objeto no mundo justamente porque não se propõe apenas como representação, como cópia secundária, como comentário, mas como um objeto em si cuja organização, concebida em relação a outro objeto, não trai o modo como ele é percebido no

mundo sensível (em termos de apresentação e de condicionamentos espaço-temporais). É nesse sentido que a poética de objetos de Williams seria capaz de ensinar a ver o mundo.

### **O novo na obra de Williams**

Um último aspecto biográfico e ideológico incontornável para o estudo da obra e que se relaciona com a poética de objetos acima abordada é o impulso williamsiano pelo novo. “Filho sedentário que não saiu de casa”, nas palavras de José Paulo Paes, Williams foi um dos poucos grandes autores modernistas que viveu durante toda a carreira nos Estados Unidos. Mesmo quando, após a primeira guerra mundial, os artistas europeus voltaram para a Europa seguidos pelos artistas americanos autoexpatriados da “Geração Perdida”, os quais foram reunidos em Paris por Gertrude Stein, o poeta não cedeu aos convites do amigo Pound para deixar o seu subúrbio de Nova Jérsei. Pelo contrário: mais do que apenas permanecer fisicamente no seu país, passou a atacar ideologicamente os contemporâneos que, desenraizados, não se preocuparam com uma poética americana e escreveram sobre questões culturais alheias às estadunidenses, julgando-os como europeizados — inclusive o seu amigo Ezra Pound.

Williams foi o autor moderno que mais levou a cabo uma guerra imaginária (em grande parte inventada por ele mesmo) entre Europa/passado e América/presente. Seja como for, e fugindo dos aspectos problemáticos dessa concepção, seu ideal de fuga de todo elemento poético que remetesse ao passado e à tradição europeia o levou a uma inesgotável busca por uma nova poética, por novos temas e novas formas linguísticas. O poeta sustentou a sua carreira na base da oposição a toda forma de poesia que depende de métrica, rima, ou de qualquer outro expediente que, segundo ele, servem apenas para desfigurar a experiência que a própria poesia transmite. Nas palavras de Brinnin:

A pesquisa a que Williams se dirige desde 1912 é essencialmente a mesma para a qual a sua atenção está voltada cinco décadas depois: qual é o fator mensurável da linguagem que possa substituir a métrica como base para a composição poética? Ponto de inquirição aparentemente simples, e exclusivamente técnico, tal

pergunta envolve, entretanto, para Williams, todo o significado da poesia. Acreditando que a experiência não existe objetivamente enquanto não se lhe dá corpo através da linguagem, a natureza dessa linguagem, sua possibilidade de transmitir a realidade sem distorcê-la com os deformantes desvios dos recursos ‘literários’ – é extremamente importante. (BRINNIN, 1964, p. 12)

A inflexão que a sua poesia representa para a história do verso, no sentido dessa busca implacável, é muito poderosa. Na luta contra a Europa/passado, seus poemas deixam de responder a métodos quantitativos ou de regularidade métrica. Tanto a contagem de sílabas quanto a de acentos deixam de ser relevantes em boa parte dos poemas de Williams — mesmo nos casos em que é possível escandilos proveitosamente, identificando regularidade produtivas e jogos sonoros certamente escamoteados sob o sistema de cortes de verso usualmente desestabilizador. O fato de que as formas são sempre frescas, sempre inusitadas, de que seus cortes são sempre imprevisíveis, todavia, não se trata de uma abertura total do poema, de um verso totalmente livre, o puro e simples avesso de toda constrição, driblador das convenções de maneira aleatória, inclusive porque Williams não acreditava em verso livre (ele afirma, em 1913, tradução nossa: “Eu não acredito em verso livre, isso é uma contradição em termos”<sup>10</sup>).

Na verdade, Williams compõe versos com critérios de realização singulares e variáveis de poema para poema. Alguns desses critérios recorrem em vários textos, como: a mancha gráfica e a disposição dos versos no papel (com enorme preferência por poemas esquilidos, verticalmente esticados), a não coincidência entre verso sonoro e verso gráfico (de modo que seus poemas, lidos em voz alta, raramente dão noção de onde se situam os cortes, já que não há rimas, nem regularidade acentual, nem respeito à sintaxe de orações, as

10. A citação original foi extraída da parte final da seguinte passagem: “[Eliot] was probably the most influential poet during the modern period, and the later [Williams] has emerged as one of the more influential since. In 1917, Eliot told his readers that ‘*Vers libre* does not exist’. Twenty-five years later, he continued to argue that ‘no verse is free for the man who wants to do a good job’. Williams, who wrote the entry on free verse for *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974), said in 1913, ‘I do not believe in *vers libre*, this contradiction in terms’. He continued, (...) ‘*Vers libre* is finished — Whitman did all that was necessary with it” (BEYERS, 2001, p. 14).

quais são sumariamente divididas em vários versos), a aceleração da leitura (através da divisão de um mesmo período, uma mesma oração, um mesmo sintagma ou, frequentemente, uma mesma palavra em diversos versos, de modo que o olho do leitor percorre o papel em ritmo ora acelerado, ora detido, segundo as intercalações de enjambements violentos com versos cheios de acentos e pausas), entre outros que não listaremos neste breve artigo, mas que são igualmente relevantes. O que se sabe, sendo Williams talvez o grande mestre do corte do verso, é que a posição das palavras no verso e na estrofe é quase sempre significativa, não bastando prestar atenção às terminações. A estrutura é fortemente coesa, mesmo quando o poema parece ser da mais banal oralidade. Como afirmamos na seção sobre o interesse imagético: é com pinturas cubistas, por exemplo as de Marcel Duchamp, que ele afina uma percepção das palavras como objetos e do poema como produto de uma montagem estruturada. Seus poemas são concebidos como objetos de palavras. Os poemas, pensados como objetos, amortecem objetos em uma poética de objetos.

### **A tradução dos objetos poéticos e da poética de objetos**

As implicações das características apresentadas da sua obra para o pensamento de sua tradução não são triviais. Uma poesia profundamente marcada por interesses formais, mas interesses formais não rastreáveis segundo critérios de versificação tradicional, exige uma habilidade de leitura crítica do poema como um todo, em bloco, na página, paralelamente a uma leitura em voz alta, com atenção aos ruídos entre os dois poemas, o visual e o sonoro.

Os critérios de versificação do autor, oblíquos, precisam ser identificados pelo tradutor interessado nas suas inovações formais e, para isso, recorreremos a Haroldo de Campos, Paulo Henriques Britto, Henri Meschonnic e Antoine Berman, tendo em vista resgatar os conceitos de “marcado” e “não marcado”, “correspondência formal” e “correspondência estrutural”, “paramorfismo”, “transcrição”, “perda”, “fidelidade”, entre outros. O que se entende, com o amparo desses autores, é paramentar leituras competentes, tecnicamente falando, e mapear modos teórico-práticos para traduzir poemas que apelam simultaneamente a tantas dimensões da materialidade da

linguagem. O que se pretende é criar na língua de chegada um complexo de sentidos com algum grau auferível de fidelidade a cada um dos aspectos considerados marcantes do original — esforço criativo de produção de correspondências linguísticas para cada elemento hierarquicamente elencado.

Desse modo, configura-se um exercício de criação de um novo objeto cuja concepção é fundamentalmente relacional, assumindo a impossibilidade de recriar todos os aspectos da informação estética original. Além dessa dimensão relacional que a tradução já imputa ao poema a ser gestado com referência ao original com que ele dialoga, há uma segunda camada relacional que quero destacar, já que foi a que disparou este trabalho. Falar das formas do outro, da natureza necessariamente relacional da tradução, encontra na natureza relacional da poesia de objetos de Williams uma dupla validação. Do mesmo modo que ele era consciente de que fazer poemas com objetos não é fazer os objetos eles mesmos, mas objetos de linguagem autônomos concebidos de modo relacional, e aceitando de modo crítico-criativo e produtivo os limites da iniciativa, fazer uma tradução é fazer um objeto de linguagem concebido em relação com outro objeto linguístico (concebido como tal), o qual, quando consta no conjunto de poemas que ora traduzo, também terá sido concebido em relação com objetos (não-textuais). Trata-se de uma dupla mira: o tradutor deve mirar as coisas no mundo e os poemas originais. E precisa reaprender a olhar com Williams. E encarar os impasses da sua teoria para a percepção, a apreensão, a imaginação, a experiência e a elaboração — teoria que, no limite, pode ser pensada como uma espécie inusitada de teoria da tradução, na medida em que o que se concebe é uma prática escritural baseada em dizer de novo, em outra linguagem, uma alteridade sensível, baseando-se na experiência que se tem com ela.

## Referências

- ARDANAZ, Margarita. *Introducción*. In: WILLIAMS, William Carlos. *Paterson*. 4ed. Madri: EDICIONES Cátedra, 2019. pp. 9-62.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. Tradução: Ferreira Goulart. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. Tradução de Mário Laranjeira. In: *O rumor da língua*. 3ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p.181-190.
- BEYERS, Chris. *A History of Free Verse*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2001.
- BRINNIN, John Malcolm. *William Carlos Williams*. Tradução de Nair Lacerda. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- CAMPOS, Haroldo. William Carlos Williams: altos e baixos. São Paulo: *Revista de Letras*, n.17, 1975. p. 291, 293-300.
- MARQUES, Oswaldino. *Poesia dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- MILLER, J. Hills. *William Carlos Williams – a collection of critical essays*. Nova Jérsei: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. In: *Novos estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 86, mar. 2010. p. 75-90.
- WILLIAMS, William Carlos. *Kora in Hell: Improvisations*. In: *Imaginations*. Nova Iorque: New Directions, 1970.
- WILLIAMS, William Carlos. *William Carlos Williams: Poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WILLIAMS, William Carlos. *The collected poems of William Carlos Williams – Vol. 1*. Nova Iorque: New Directions, 1986a.
- WILLIAMS, William Carlos. *The collected poems of William Carlos Williams – Vol. 2*. Nova Iorque: New Directions, 1986b.



## Ritmo e poesia traduzida: princípios de expressão em “Mesmerism”, de Ezra Pound<sup>1</sup>

Guilherme de Oliveira Delgado Filho (UFPR)<sup>2</sup>

### “Mesmerism”

Publicado pela primeira vez em *A Lume Spento* (1908), “Mesmerism” é um dos poemas retomados pelo poeta estadunidense Ezra Pound (1885-1972) em seu terceiro livro de poemas, *Personae* (1909) – entendido, aqui, como um caso paradigmático por reunir sistematicamente a formulação das chamadas “máscaras poundianas”: máscaras pelas quais Pound se apropriava das *personae* de poetas do passado através de um exercício complexo na adoção da técnica, voz ou características desses mesmos autores no intuito de revivificar e rerepresentar tradições que julgava importantes, mas também moldar uma linguagem pessoal, conforme apontou Brooker (1979). Dentro dessa lógica, o impacto do poeta inglês Robert Browning (1812-1889) é sentido fortemente nos primeiros poemas de Pound, sobretudo em “Mesmerism”, onde a capacidade de o poeta estadunidense manipular o ritmo em favor de sua expressão é algo digno de nota. Desse modo, nosso objetivo inicial será examinar como o tom irônico que perpassa todo o poema se beneficia do seu ritmo ternário, ou seja, da rapidez, leveza e facilidade com que flui, para, em um segundo momento, apresentarmos uma correspondência rítmica em nossa tradução.

Segundo Bornstein (1985), o título do poema em questão ecoa “Mesmerism” de Robert Browning, a partir do qual Pound também retira sua epígrafe (“And a cat’s in the water-butt”). Já o termo “mesmerism” provém da teoria fundada no século XVIII pelo médico alemão Franz Anton Mesmer (1734-1815), que acreditava

1. O presente artigo deriva da dissertação de mestrado intitulada “Máscaras de Ezra Pound em *Personae* (1909): uma tradução comentada”, desenvolvida sob orientação da Prof. Dr<sup>a</sup> Marta Pragana Dantas e coorientação do Prof. Paulo Fernando Henriques Britto.
2. Bacharel em Tradução pela Universidade Federal da Paraíba e Mestre em Letras pela mesma instituição. Doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

em propriedades de cura através de uma força natural invisível possuída por todos os seres vivos. Tendo sido um precursor da hipnose e da psicoterapia, Mesmer eventualmente caiu em descrédito entre seus pares por não apresentar evidências científicas para as suas ideias. Mesmerismo, telepatia e espiritualismo (movimento religioso do qual decorreu o espiritismo) eram temas relacionados e amplamente discutidos na década de 1850, tornando-se, assim, objeto de interesse da poesia de Browning (WOOLFORD; KARLIN; PHELAN, 2013 [2010], p. 467). O seu poema, então publicado no livro *Men and women*, de 1855, vale-se do termo “mesmerism” “para indicar o exercício de um poder oculto, embora certas características (o uso das mãos, por exemplo) estejam diretamente associadas ao mesmerismo” (KARLIN, 2004 [1989], p. 266).<sup>3</sup> Nagy presume que o narrador seja o próprio Franz Anton Mesmer, embora admita que o poema pareça ter pouco em comum com o mesmerismo tradicional, isto é, com a cura através do magnetismo: “é, antes, o relato da hipnose de alguém ausente; o monologuista imagina em todos os detalhes a aparência física de uma mulher que não está presente [...] e, assim, força sua alma a se unir à sua visão” (NAGY, 1960, p. 109).<sup>4</sup>

Pound, por sua vez, irá atribuir o exercício desse poder oculto e, especialmente, dessa capacidade hipnótica a Browning. Concebido a partir da forma, da linguagem e dos metros do poeta inglês, o poema de Pound identifica as características que ele admirava na poesia de Browning, procurando adaptá-las aos seus próprios versos (BORNSTEIN, 1985). Mais adiante, ao longo de nossos comentários, iremos nos deter sobre essas características, mas, a princípio, merece atenção o fato de ser o próprio Ezra Pound quem aqui se dirige a Robert Browning. Tal atitude é um ótimo exemplo de como as *personae* poundianas podem ser mais complexas do que se supõe; afinal, mesmo não vestindo uma máscara de maneira explícita, Pound,

3. “The term [mesmerism] is used here loosely to indicate the exercise of occult power, though certain features (e.g. the use of the hands) are specifically associated with mesmerism”. As traduções são nossas, salvo quando indicado em contrário.
4. “[...] the speaker is presumably Mesmer himself; the poem, however, seems to have little in common with traditional Mesmerism, i. e. healing through magnetism; it is rather the account of a hypnosis of one absent; the monologist imagines in all its details the physical appearance of a woman not present [...] and thereby forces her soul to come and unite itself with his vision”.

nesse poema, acaba por criar uma. Nesse sentido, Bornstein (1985) aponta duas questões não apresentadas em “Mesmerism”, mas que se provam tão interessantes quanto aquelas que o poema articula:

Primeiro, o poema permanece em silêncio sobre sua própria distorção de Browning. Em nenhum lugar, por exemplo, Pound menciona a filosofia e o raciocínio de Browning ou sua conturbada lealdade ao cristianismo. Em vez disso, Pound apresenta um esboço seletivo que enfatiza o ofício poético e a percepção psicológica. *Essa seletividade resulta em um retrato mais preciso daquilo que Pound gostaria de se tornar do que de Browning propriamente, e fornece um terreno inicial para o afastamento posterior de Pound em relação ao seu modelo de outrora.* Segundo, o poema não menciona máscaras nem o monólogo dramático. Mas cria, sim, uma máscara e constitui um monólogo. Para perceber isso, precisamos nos voltar ao tema do poema de Browning, intitulado “Mesmerism”, que apresenta um mesmerista conjurando o espírito e a forma de uma mulher ausente. O mesmerista de Browning é um paradigma para o poeta das personae [sic]; ambos criam a máscara de um personagem e ponderam a relação dele com sua própria atividade. O poema de Pound dá continuidade ao processo na medida em que o autor tanto convoca Browning quanto aponta para sua própria relação com ele. (BORNSTEIN, 1985, p. 115, grifo nosso)<sup>5</sup>

Grife-se, portanto, “aquilo que Pound gostaria de se tornar”, pois esse trecho demonstra como os esforços de seu “ventriloquismo” funcionavam: em verdade, ele enxergava a máscara de Browning

5. “Two things which ‘Mesmerism’ does not say are as interesting as those it does articulate. First, the poem remains silent on its own distortion of Browning. Nowhere, for example, does Pound mention Browning’s philosophizing and ratiocination or his troubled allegiance to Christianity. Rather, Pound presents a selective sketch which stresses poetic craft and psychological perception. This selectivity results in as much a portrait of Pound as he would like to become as it is of Browning and provides an early ground for Pound’s later departure from his sometime model. Second, the poem does not mention masks or the dramatic monologue. But it does create a mask and constitute a monologue. To see that, we need to appreciate the subject of Browning’s own poem entitled ‘Mesmerism,’ which presents a mesmerist in the act of conjuring up the spirit and form of an absent woman. Browning’s mesmerist stands as paradigm for the poet of personae, both creating a character mask and pondering his relation to his own activity. Pound’s poem continues the process, in that the author both calls up Browning and suggests his own relation to him”.

como um modelo a ser abandonado tão logo o houvesse absorvido. De modo que “revivificar e reapresentar a integridade original do que julgava importante” jamais se dissociava da montagem de sua “linguagem pessoal”, conforme Brooker (1979) já nos havia apontado.

À vista disso, examinemos uma análise formal de “Mesmerism” (Quadro 1). Ressalte-se que, dentre os quadros dedicados a análises daqui por diante, indicaremos, na primeira coluna, o poema; na segunda, o esquema de rimas; na terceira, a escansão dos versos, e na última, o número de pés<sup>6</sup>/sílabas. Para a indicação de rimas consoantes, utilizaremos letras minúsculas; para rimas toantes, letras minúsculas seguidas de apóstrofo. Quanto às escansões, assinalaremos os versos da seguinte maneira: separador de pés (|); sílaba com acento primário (/); sílaba com acento secundário (\); sílaba átona (-); pausa (||). Logo, distinguir-se-ão os pés basicamente em binários e ternários, sendo o primeiro grupo formado basicamente por pirríquico (- -), iambo (- /), troqueu (/ -) e espondeu (/ /), enquanto o último é basicamente formado por anapesto (- - /), dáctilo (/ - -) e anfíbraco (- / -).

6. Segundo Massaud Moisés, “[d]a circunstância de a subida e a descida do ritmo (ou, antes, da cadência) ser marcada com a mão ou, sobretudo, com o pé, origina-se o apelativo dessas unidades melódicas: *pé*” (MOISÉS, 2013 [1974], p. 355, grifo do autor).

**Quadro 1**  
**Análise formal de “Mesmerism”**

Original		Esquema de rimas	Escansão	Pés/sílabas
MESMERISM				
<i>“And a cat’s in the water-but.”</i> – ROBERT BROWNING.				
Aye you’re a man that! ye old mesmerizer		a	- -   / -    -   \ - -   / -	4/11
Tyin’ your meanin’ in seventy swadelin’s,		b	/ - -   / - -   / - -   / - -	4/12
One must of needs be a hang’d early riser		a	/ - -   / - -   / / -   / -	4/11
To catch you at worm turning. Holy Odd’s bodykins!		b	-   / - -   / - -    / / -   / - -	4/12
“Cat’s i’ the water butt!” Thought’s in your verse-barrel,	5	c	/ - -   / - /    / - -   / \ -	4/12
Tell us this thing rather, then we’ll believe you,		d	/ - -   / \ -      / - -   / -	4/11
You, Master Bob Browning, spite your apparel		c	/    / -   / / - -      / - -   / -	4/11
Jump to your sense and give praise as we’d lief do.		d	/ - -   / / -   / - -   / -	4/11
You wheeze as a head-cold long-tongued Calliope,		e	-   / - -   / \ /   / - /   \	4/11
But God! what a sight you ha’ got o’ our in’ards,	10	f	-   /    - -   / - -   / - -   / -	4/11
Mad as a hatter but surely no Myope,		e	/ - -   / - -   / - /   \	4/11
Broad as all ocean and leanin’ man-kin’ards.		f	/ - /   / - -   / \   / -	4/11
Heart that was big as the bowels of Vesuvius,		g	/ - -   / - -   / - -   / - -	4/12
Words that were wing’d as her sparks in eruption,		h	/ - -   / - -   / - -   / -	4/11
Eagled and thundered as Jupiter Pluvius,	15	g	/ - -   / - -   / - -   / - -	4/12
Sound in your wind past all signs o’ corruption.		h	/ - -   / - -   / - -   / -	4/11
Here’s to you, Old Hippety-Hop o’ the accents,		i	/ - /    / / - -   / - -   / -	4/12
True to the Truth’s sake and crafty dissector,		j	/ - -   / \ -   / - -   / -	4/11
You grabbed at the gold sure; had no need to pack cents		i	-   / - -   /    \    / / -   / / /	4/11
Into your verses.		j	/ - -   / - -    / / -   / -	4/11
Clear sight’s elector!	20	j		

**Fonte:** Delgado Filho, 2020.

A partir do Quadro 1, é possível determinar quais elementos são mais relevantes e devem necessariamente ser recriados em nossa tradução, conforme indica Britto (2012): aqui, além do agrupamento de versos em estrofes, das rimas, das assonâncias e aliterações, chamou nossa atenção o ritmo predominantemente ternário do poema. Salvo alguns pés desviantes, o original apresenta como padrão o verso tetrâmetro dactílico com substituição trocaica na posição final em muitos versos (leia-se: / - - | / - - | / - - | / - |), onde a cadência

tanto do dáctilo quanto do troqueu distingue-se por iniciar com uma sílaba forte.

Agora, levemos em consideração que toda variação métrica possui alguns princípios de expressão, e que o ritmo ternário, em função do seu acúmulo de átonas, conota rapidez, leveza e facilidade, uma vez que o verso flui sem maiores impedimentos. Inversamente, o acúmulo de acentos conotaria lentidão, peso e dificuldade. A capacidade de o poeta manipular o ritmo de modo consciente em favor da expressão do seu poema é, portanto, algo digno de nota. Isso posto, vejamos como a nossa tradução buscou preservar esses princípios.

### **Tradução e comentários à tradução de “Mesmerism”**

Ao fazer uso de um ritmo predominantemente ternário, Pound, a nosso ver, dedica-se a explorar princípios de expressão em torno dos seus versos, ou seja, a explorar a potencialidade de significados sugeridos pelo ritmo e seus acentos. Com esse aspecto em mente, observemos os quadros a seguir apresentando tradução literal (Quadro 2) e poética (Quadro 3) de “Mesmerism”, bem como os comentários à tradução.

A partir do Quadro 2, admitimos que o tom paródico que perpassa todo o poema parece mesmo se beneficiar do ritmo ternário, ou seja, da rapidez, leveza e facilidade com que flui. Caso apresentasse um acúmulo de acentos, conotando peso, lentidão e dificuldade, seria justo imaginarmos que os elogios duvidosos de Pound a respeito de Browning talvez não apresentassem o mesmo apelo nem provocassem o riso pelo que apresentam de insólito, de maneira que a nossa tradução poética (Quadro 3) elegeu como prioridade a manutenção do ritmo predominantemente ternário do original.

**Quadro 2**  
**Tradução literal de "Mesmerism"**

---

**Original**

---

MESMERISM

*"And a cat's in the water-butts."* – ROBERT BROWNING.

Aye you're a man that! ye old mesmerizer  
Tyin' your meanin' in seventy swadelin's,  
One must of needs be a hang'd early riser  
To catch you at worm turning. Holy Odd's bodykins!

"Cat's i' the water butts!" Thought's in your verse-barrel, 5  
Tell us this thing rather, then we'll believe you,  
You, Master Bob Browning, spite your apparel  
Jump to your sense and give praise as we'd lief do.

You wheeze as a head-cold long-tonsilled Calliope, 10  
But God! what a sight you ha' got o' our in'ards,  
Mad as a hatter but surely no Myope,  
Broad as all ocean and leanin' man-kin'ards.

Heart that was big as the bowels of Vesuvius, 15  
Words that were wing'd as her sparks in eruption,  
Eagled and thundered as Jupiter Pluvius,  
Sound in your wind past all signs o' corruption.

Here's to you, Old Hippety-Hop o' the accents,  
True to the Truth's sake and crafty dissector,  
You grabbed at the gold sure; had no need to pack cents  
Into your versicles.

Clear sight's elector! 20

---

**Quadro 2 (continuação)**  
**Tradução literal de “Mesmerism”**

---

**Tradução literal**

---

MESMERISMO

*“E há um gato no barril.”* – ROBERT BROWNING.

Sim, és um homem e tanto! seu velho mesmerizador,  
 Atando teu sentido com setenta cueiros,  
 É preciso ser um maldito madrugador  
 Para pegar-te cedo como a uma minhoca. Pelo corpinho de Cristo!

“Um gato no barril!” Pensamento em teu barril de versos, 5  
 Di-lo em verdade, então creremos em ti,  
 Em ti, mestre Bob Browning, apesar dos teus trajes,  
 Recobra o bom senso e louva de bom grado tal como o faríamos.

Soas tal qual uma Calíope resfriada e com amígdalas inflamadas,  
 Mas Deus! como soubeste ver o que há dentro de nós, 10  
 Doido varrido, mas com toda a certeza não és Míope,  
 Vasto como o oceano e sensível aos teus semelhantes.

Um coração que era tão grande quanto as entranhas do Vesúvio,  
 Palavras que eram aladas como suas faíscas em erupção,  
 Altivas e trovejantes tal qual Júpiter Plúvio, 15  
 Ressoam em teu vento além de quaisquer sinais de corrupção.

Saúdo-te, Velho Saltitante de sílabas,  
 Verdadeiro pelo bem da verdade e astuto dissecador,  
 Agarraste o ouro, sem dúvida; não careceste de embrulhar centavos  
 Em teus versículos.

Clarividente eleitor! 20

---

**Fonte:** Delgado Filho, 2020.



**Quadro 3**  
**Tradução poética de “Mesmerism”**

---

Tradução poética

---

MESMERISMO

*“E há um gato no barril.”* – ROBERT BROWNING.

Um homem e tanto! Tu és um mesmerizador  
Atando a setenta cueiros teu nexo mesquinho,  
De modo que é apenas o puta de um bom pescador  
Que pesca o que queres dizer. Meu Jesus Cristozinho!

“Um gato no barril!” “Ideia em teu verso-barril” 5  
Seria mais justo por força de crermos em ti,  
Em ti, mestre Bob Browning, malgrado o teu atavio,  
Recobra o bom senso e então louva sem mais frenesi.

Tu soas e assoas como uma resfriada Calíope,  
Mas Deus! conseguiste enxergar o que há dentro de nós, 10  
És doido varrido, decerto, porém jamais Míope,  
Imenso como um oceano e a nós porta-voz.

Coração tão grande quanto as entranhas do Vesúvio,  
Palavras aladas, faíscas de alguma erupção,  
Altivas e trovejantes como Júpiter Plúvio, 15  
Ressoam em teu vento além de qualquer corrupção.

Saúdo-te, ó Saltitante-assaltante de sílabas,  
Veraz pelo bem da verdade e bom dissecador,  
Puseste tuas mãos num tesouro; não há ninharias  
Em meio aos versículos. 20  
Clarividente eleitor!

---

**Fonte:** Delgado Filho, 2020.

A partir de Britto (2006), inicialmente consideramos explorar o que seria uma correspondência formal em nossa tradução, reproduzindo a métrica do original. Já vimos que “Mesmerism” apresenta como padrão o verso tetrâmetro dactílico com substituição trocaica na posição final. Esse padrão teria como correspondência formal no português o decassílabo conhecido como gaita galega (leia-se: 1-4-7-10) que se valesse predominantemente de rimas femininas, admitindo-se rimas esdrúxulas quando o original também se vale de um dátilo no último pé. Contudo, essa correspondência se mostrou de difícil aplicação frente ao vocabulário germânico do inglês, língua essa em que a maioria dos vocábulos são monossílabos. Um bom exemplo dessa especificidade encontra-se no v. 8, em que Pound se vale apenas de monossílabos (“Jump to your sense and give praise as we’d lief do”). Caso insistíssemos no decassílabo, a concisão por ele exigida acabaria por impor inevitáveis omissões à nossa tradução, de modo que optamos por nos valer de um número maior de sílabas. Nesse sentido, uma das possibilidades teria sido utilizar um dodecassílabo de ritmo anapéstico (leia-se: 3-6-9-12), mas, levando em conta a natureza grave do português<sup>7</sup>, que privilegia o uso de paroxítonas, sentimo-nos mais confortáveis recorrendo ao anfíbraco, passando a nos valer de um verso de quatorze sílabas (leia-se: 2-5-8-11-14).

Com esses aspectos em mente, examinemos uma análise formal da tradução poética de “Mesmerism” (Quadro 4).

A partir do Quadro 4, observa-se não uma correspondência formal, mas um processo de paramorfismo, conforme defende Haroldo de Campos, a produzir “o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor” (CAMPOS, H., 2015 [2013], p. 93), onde os pés predominantemente dactílicos do original passaram a ser predominantemente anfibráquicos em nossa tradução. Ou seja, mantivemos aquele aspecto que elegemos como o mais importante: o ritmo ternário em si, ainda que nos valendo de um ritmo ternário com padrão acentual diferente do original.

7. “Os vocábulos portugueses na sua maioria são graves; por isso, são os versos graves mais numerosos, em todos os gêneros da nossa poesia” (BILAC; PASSOS, 1905, p. 56).

**Quadro 4**  
**Análise formal da tradução poética de “Mesmerism”**

Tradução poética	Esquema de rimas	Escansão	Sílabas acentuadas
MESMERISMO			
“E há um gato no barril.” – ROBERT BROWNING.			
Um homem e tanto! Tu és um mesmerizador	a	- / - - / -    - / - - \ - - /	2-5-8-(11)-14
Atando a setenta cueiros teu nexo mesquinho,	b	- / - - / - - / - - / - /	2-5-8-11-14
De modo que é apenas o puta de um bom pescador	a	- / - - / - - / - - / - /	2-5-8-11-14
Que pesca o que queres dizer. Meu Jesus Cristozinho!	b	- / - - / - - /    - / - - / - /	2-5-8-11-14
“Um gato no barril!” “Ideia em teu verso-barril”	5	c’ - / - - /    - / - - / - /	2-6-8-11-14
Seria mais justo por força de crermos em ti,	d	- / - - / - - / - - / - /	2-5-8-11-14
Em ti, mestre Bob Browning, malgrado o teu atavio,	c’	- /    - \ -    - / - / - - / -	2-3-(5)-6-9-11-14
Recobra o bom senso e então louva sem mais frenesi.	d	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11-14
Tu soas e assoas como uma resfriada Calíope,	e	- / - - / - - / - \ - - / -	2-5-(8)-11-14
Mas Deus! conseguiste enxergar o que há dentro	f	- /    - - / - - / - - / - /	2-5-8-11-14
[de nós,	10	e - / - - / -    - / -    - / - - / -	2-5-8-11-14
És doido varrido, decerto, porém jamais Míope,	f	- / - \ - - / - - / - - /	2-(5)-8-11-14
Imenso como um oceano e a nós porta-voz.			
Coração tão grande quanto as entranhas do Vesúvio,	g	- - / - / - \ - \ / - - - / -	3-5-(7)-(9)-10-14
Palavras aladas, faíscas de alguma erupção,	h	- / - - / - - / - - / - /	2-5-8-11-14
Altivas e trovejantes como Júpiter Plúvio,	g	- / - \ - / - - - / - - / -	2-(5)-7-11-14
Ressoam em teu vento além de qualquer corrupção.	15	h - / - - / - / - - / - /	2-6-8-11-14
Saúdo-te, ó Saltitante-assaltante de sílabas,	i’	- / - - /    - / - - / - - / -	2-5-8-11-14
Veraz pelo bem da verdade e bom dissecador,	j	- / - - / - - / - - - /	2-5-8-10-14
Puseste tuas mãos num tesouro; não há ninharias	i’	- / - - / - - / -    - / - - / -	2-5-8-11-14
Em meio aos versículos.	j	- / - - / - - \ - - / - - /	2-5-(8)-11-14
Clarividente eleitor!	20		

**Fonte:** Delgado Filho, 2020.

Dos vinte versos de “Mesmerismo”, quatorze seguem estritamente o ritmo anfibráquico (70% do poema). Eventualmente, observam-se ligeiras irregularidades no padrão acentual, a exemplo dos vv. 5 e 16 (2-6-8-11-14), do v. 15 (2-(5)-7-11-14) e do v. 18 (2-5-8-10-14). Apresentam irregularidades mais notáveis o v. 7 (2-3-(5)-6-9-11-14) e o v. 13 (3-5-(7)-(9)-10-14), com três e quatro acentos irregulares, respectivamente. Porém, dada a manutenção do número de quatorze

sílabas, consideramos não se tratar de uma perda relevante, sobretudo quando o original também admite substituições.

Na sequência, assinalamos omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Mesmerism” (Quadro 5).

A partir do Quadro 5, observa-se que as alterações mais recorrentes foram de ordem semântica, seguidas por omissões ao original. Com relação às últimas, as mais relevantes dizem respeito ao adjetivo “old”, omitido dos vv. 1 e 17 – e se no primeiro caso a perda não foi possível de ser contornada, no segundo podemos notar um efeito de compensação a partir do acréscimo da interjeição “ó”, tendo em vista que o adjetivo “old” não se restringe, aqui, a uma interpretação negativa, com o sentido exclusivo de algo obsoleto: o sentido é ambíguo, assim como é todo o poema, e também aponta para uma espécie de elogio da experiência em função da posição privilegiada que Browning ocupava no imaginário de Pound. O acréscimo da interjeição “ó” (v. 17) atende a essa última leitura, além de ecoar oportunamente a assonância da vogal /ó/ em “Old Hippety-Hop o’ [...]”.

Outra omissão que nos pareceu significativa foi a curiosa imagem das “amígdalas inflamadas” [“long-tonsilled”] (v. 9), pois se trata de uma ironia ferina de Pound, que toma a figura elevada de Calíope, musa da poesia épica e da eloquência, e cujo nome pode ser lido como “a da bela voz”, apenas para ridicularizar os atributos que lhe conferem distinção e louvor. Desse modo, sendo Pound discípulo e tradutor de trovadores medievais, Nagy considera que “[n]ão é de surpreender que a censura mais pesada de Pound – ainda que expressa de maneira jovial – a Browning se refira à falta de musicalidade em seu verso” (NAGY, 1960, p. 107)<sup>8</sup>, uma vez que “[o] estilo elíptico, a omissão de partes importantes e metricamente não acentuadas em uma sentença é, em certa medida, responsável pela falta de eufonia no verso de Browning” (NAGY, 1960, p. 107)<sup>9</sup>. Em compensação, buscamos manter a qualidade sonora do original, sobretudo das palavras que acabaram omitidas: a assonância de

8. “It is not astonishing that Pound’s weightiest, though still jovially expressed, reproach to Browning concerns the lack of musicality in his verse”.
9. “The elliptical style, the omission of important and metrically unstressed parts of the sentence is to some extent responsible for the lack of euphony in Browning’s verse”.

“long-tonsilled” encontrou resposta em nosso “soas e assoas”, que também alitera a partir da articulação sibilante do /s/.

Quanto aos acréscimos, verifica-se que houve dois em posição de final de verso, com o objetivo claro de apenas criar uma rima: é o caso de “mesquinho” no v. 2, e “frenesi” no v. 7. Essa prática, reconhecemos, deve ser condenada e evitada sempre que possível. No entanto, cabe destacar que esses acréscimos não se encontram completamente distantes do campo semântico original: “nexo mesquinho”, por exemplo, busca se aproximar da ideia de um sentido mais obscuro, que não se divide facilmente, conforme indica o original; e “sem mais frenesi” reforça o imperativo de se recobrar “o bom senso” para evitar maiores excessos louvando “de bom grado”, conforme a tradução literal.

Por fim, levando-se em conta que o mencionado estilo elíptico de Browning “constantemente omite partes gramaticais importantes de uma sentença” (NAGY, 1960, p. 107)<sup>10</sup>, então o acréscimo de “assaltante” à nossa tradução (v. 17) se mostra em sintonia com o “mesmerizador” Robert Browning. Afinal, o “Velho Saltitante de sílabas”, conforme a tradução literal, é um epíteto que sugere, por meio de um trocadilho, as métricas inovadoras de Browning, que “poderia quebrar o pentâmetro quase tão bem quanto Pound” (BORNSTEIN, 1985, p. 115).<sup>11</sup> Assim, buscamos responder às aliterações presentes em “Here’s to you, Old Hippyty-Hop o’ the accents” com a articulação sibilante de “Sáudo-te, ó Saltitante-assaltante de sílabas”.

## Notas a “Mesmerism”

v. 1: segundo Nagy, “[o] mesmerizador, isto é, Browning, é alguém que possui poder sobre outras almas; que, imergindo-se nelas, pode comandá-las de volta à vida, a seu bel-prazer” (NAGY, 1960, p. 109).<sup>12</sup>

10. “[...] in his elliptic style he constantly omits important grammatical parts of the sentence”.
11. “The playful phrase ‘Old Hippyty-Hop o’ the accents’ suggests by a pun both Browning’s innovative metrics (he could break the pentameter nearly as well as Pound)”.
12. “The Mesmerizer, i. e. Browning, is one who has power over other souls, who, by immersing himself in them, can command these souls to come to life again as he chooses”.

## Quadro 5

## Omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Mesmerism”

Original	Esquema de rimas
MESMERISM	
“ <i>And a cat’s in the water-butt.</i> ” – ROBERT BROWNING.	
<p>Aye you’re a man that! ye old mesmerizer          Tyin’ your meanin’ in seventy swadelin’s,          One must of needs be a hang’d early riser          To catch you at worm turning. Holy Odd’s bodykins!</p>	<p><i>a</i>  <i>b</i>  <i>a</i>  <i>b</i></p>
<p>“Cat’s i’ the water butt!” Thought’s in your verse-barrel,          Tell us this thing rather, then we’ll believe you,          You, Master Bob Browning, spite your apparel          Jump to your sense and give praise as we’d lief do.</p>	<p>5  <i>c</i>  <i>d</i>  <i>c</i>  <i>d</i></p>
<p>You wheeze as a head-cold long-tonsilled Calliope,          But God! what a sight you ha’ got o’ our in’ards,          Mad as a hatter but surely no Myope,          Broad as all ocean and leanin’ man-kin’ards.</p>	<p>10  <i>e</i>  <i>f</i>  <i>e</i>  <i>f</i></p>
<p>Heart that was big as the bowels of Vesuvius,          Words that were wing’d as her sparks in eruption,          Eagled and thundered as Jupiter Pluvius,          Sound in your wind past all signs o’ corruption.</p>	<p>15  <i>g</i>  <i>h</i>  <i>g</i>  <i>h</i></p>
<p>Here’s to you, Old Hippety-Hop o’ the accents,          True to the Truth’s sake and crafty dissector,          You grabbed at the gold sure; had no need to pack cents          Into your versicles.          Clear sight’s elector!</p>	<p>20  <i>i</i>  <i>j</i>  <i>i</i>  <i>j</i></p>

**Quadro 5 (continuação)**  
**Omissões, mudanças e acréscimos à tradução poética de “Mesmerism”**

Tradução poética	Esquema de rimas
MESMERISMO	
“E há um gato no barril.” – ROBERT BROWNING.	
<p>Um homem e tanto! Tu és um mesmerizador            Atando a setenta cueiros teu nexo mesquinho,            De modo que é apenas o puta de um bom pescador            Que pesca o que queres dizer. Meu Jesus Cristozinho!</p>	<p>a b a b</p>
<p>“Um gato no barril!” “Ideia em teu verso-barril”            Seria mais justo por força de crermos em ti,            Em ti, mestre Bob Browning, malgrado o teu atavio,            Recobra o bom senso e então louva sem mais frenesi.</p>	<p>5 c' d c' d</p>
<p>Tu soas e assoas como uma resfriada Calíope,            Mas Deus! conseguiste enxergar o que há dentro de nós,            És doido varrido, decerto, porém jamais Míope,            Imenso como um oceano e a nós porta-voz.</p>	<p>10 e f e f</p>
<p>Coração tão grande quanto as entranhas do Vesúvio,            Palavras aladas, faíscas de alguma erupção,            Altivas e trovejantes como Júpiter Plúvio,            Ressoam em teu vento além de qualquer corrupção.</p>	<p>15 g h g h</p>
<p>Saúdo-te, o Saltitante-assaltante de sílabas,            Veraz pelo bem da verdade e bom dissecador,            Puseste tuas mãos num tesouro; não há ninharias            Em meio aos versículos.            Clarividente eleitor!</p>	<p>20 i' j i' j</p>

**Legenda:** Omissão - Mudança semântica - Mudança sintática - Acréscimo

**Fonte:** Delgado Filho, 2020.

Curiosamente, Nagy também observa que Pound não se refere de maneira explícita ao monólogo dramático browningsco ao longo de “Mesmerism”, no que o título do poema e as palavras de abertura deste primeiro verso passariam a “suprir em grande parte essa omissão” (NAGY, 1960, p. 108).<sup>13</sup>

v. 2: o verso inteiro é sobre Browning apresentar uma aparente dificuldade, que, segundo Bornstein, “indica não uma obscuridade arbitrária, mas um modo de apresentação complexo e comprimido que convida o leitor a desvendá-lo” (BORNSTEIN, 1985, p. 114).<sup>14</sup> Ressalte-se, portanto, que não há um consenso quanto à alegada obscuridade em sua poesia, havendo quem a reconheça e condene, e, também, quem a negue defendendo justamente o contrário: que a poesia do autor se apoia na clareza, e que a incapacidade dos críticos em compreendê-la acabou por render a Browning sua fama de poeta obscuro<sup>15</sup>. Além de Harold Bloom, o próprio Ezra Pound situar-se-ia entre esses últimos defensores, mas, por meio de um diálogo sempre crítico, Pound saberia adotar uma postura ambivalente a respeito desse e de outros tópicos browningscos. Nesse sentido, ao enxergar “Mesmerism” como uma “pequena peça cômica”, o biógrafo inglês Humphrey Carpenter (1946-2005) afirmou que Pound produziu nesse poema tanto uma homenagem a Browning quanto uma paródia do seu estilo (CARPENTER, 1988, p. 67).<sup>16</sup> Picazo segue o mesmo pensamento, afirmando que “[o] poema é uma imitação triunfante de Browning”, e “o estilo e a linguagem irreverente e grosseira conseguem imitar um Browning engraçado e sem papas na língua” (PICAZO, 2014, p. 157-158).<sup>17</sup> A nosso ver, essa ambivalência

13. “[...] if in the content of ‘Mesmerism’ Pound does not say much about his conceptions of the dramatic monologue in Browning, the title of the poem and opening words in the first line supplement this want to a great extent”.
14. “First came apparent difficulty – ‘tyin’ your meanin’ in seventy swadelins’ – which signals not arbitrary obscurity but a complex and compressed mode of presentation which draws the reader into its unravelling”.
15. Conferir excerto da crítica de Swinburne em “Algernon Charles Swinburne on Browning’s Alleged Obscurity”. In: BROWNING, Robert. *Bloom’s Major Poets: Robert Browning*. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Books, 2001, p. 21-23.
16. “He produced a comic little piece called ‘Mesmerism’ which is both a tribute to Browning and a parody of his style”.
17. “El estilo y el lenguaje irreverente y soez logran imitar a un Browning gracioso y sin pelos en la lengua. El poema es un triunfo de imitación de Browning”.



– explícita nas conjunções adversativas em “But God! [...]” (v. 10) e “[...] but surely no Myope” (v. 11) – é o cerne do poema, e Pound soube aproveitá-la muito bem, considerando, sobretudo, que “a obscuridade em Browning se deve ao fato de ele falar ora demais, ora de menos” (NAGY, 1960, p. 107).<sup>18</sup>

vv. 3-4: o advérbio “hang’d” caracteriza um “mild oath”, ou seja, um “palavrão suave”. De tom coloquial, agrega ênfase e dá um tom exagerado à constatação que se segue: Pound indica que o leitor deve se manter alerta para se antecipar a Browning e pegá-lo de surpresa, captando o sentido velado de sua poesia. Ou seja, como um pescador, é preciso despertar ainda de madrugada para volver a terra e capturar minhocas. Muito provavelmente, deriva do provérbio “the early bird catches the worm” (literalmente “o pássaro madrugador pega a minhoca”), que corresponde ao nosso “Deus ajuda quem cedo madruga”. “O verso inteiro é sobre recriar o estilo coloquial que Browning usa em certos momentos” (PICAZO, 2014, p. 158).<sup>19</sup> Ao traduzir, optamos pela expressão “puta de um bom pescador”, valendo-nos de como a palavra “puta” assume função de advérbio no contexto coloquial do português brasileiro, aproximando-se do tom de um “palavrão suave”, conforme o original. Com isso, foi possível aludir à ideia de um pescador que “pesca” o que Browning quis dizer, considerando que a “pesca de um entendimento” é uma lógica bastante comum à cultura brasileira. Já “Holy Odd’s bodykins!”, seria uma exclamação de Pound induzida pela “obscuridade desnecessária” do verso de Browning, que por muito pouco não se torna “consciente e intencional demais” (NAGY, 1960, p. 106-107).<sup>20</sup>

v. 5: no original, “water butt” se refere ao barril utilizado em residências para armazenar a água da chuva que escorre do telhado. Segundo Ruthven (1969), Pound admirava a capacidade de

18. “The obscurity in Browning is due to the fact that he says both too much and too little”.
19. “El verso entero trata de recrear el estilo coloquial que usa Browning en ciertos momentos”.
20. “‘Mesmerism’, before being Pound’s tribute to Browning, is a witty and satirical criticism of some aspects of Browning’s poetry, and in particular of the unnecessary and almost too consciously purposeful obscurity of his verse, an obscurity that induces Pound to make all kinds of exclamations such as ‘Holy Odd’s body-kins’ [...]”.

Browning incorporar palavras nada poéticas em sua poesia<sup>21</sup>. Nagy afirma que essa passagem tem por objetivo “mostrar um exemplo da obscuridade deliberada e da mistificação desnecessária de Browning, que colocam uma barreira entre o poeta e o leitor (NAGY, 1960, p. 107).<sup>22</sup>

v. 7: segundo Ruthven, a forma como Pound se dirige a Browning (“Master Bob”) é a mesma como “um aprendiz se dirige ao mestre de um ofício” (RUTHVEN, 1969, p. 171).<sup>23</sup> Nagy também afirma que “Master Bob Browning” remete a “Master Hughes of Saxe-Gotha”, poema de Browning em que um “pobre tocador de órgão” se dirige ao compositor a que o título se refere para que ele lhe explique suas “obscuras e intrigantes fugas” (NAGY, 1960, p. 106).<sup>24</sup>

vv. 10-12: segundo Bornstein (1985), além da percepção psicológica (v. 10: “Mas Deus! como soubeste ver o que há dentro de nós”, conforme a tradução literal), Pound admirava a amplitude de Browning (v. 12: “Vasto como o oceano”, conforme a tradução literal). A partir de então, não há mais críticas, apenas elogios a Browning, e Nagy observa que “o restante do poema segue em um crescendo incorporando a reverência de Pound” (NAGY, 1960, p. 107).<sup>25</sup> Ainda segundo Nagy, “Pound admirava em Browning – as imagens do ‘Vesúvio’ e de ‘Júpiter’ são prova disso – mais do que sua universalidade, seu imenso e insaciável interesse em todos os problemas humanos” (NAGY, 1960, p. 108).<sup>26</sup>

21. Bornstein (1985) também indica que Pound apreciava bastante esse verso, a ponto de utilizá-lo duas vezes neste poema e novamente como título de um manuscrito inédito, que se encontra em uma pasta nomeada “College: In the Water-Butt” no arquivo da Biblioteca Beinecke dedicado a Pound, em Yale (EUA).

22. “It is meant to show an instance of Browning’s willful obscurity and unnecessary mystification, which put a barrier between the poet and the reader”.

23. “The form of address is that of apprentice to master craftsman [...]”.

24. “[...] the form of address is ‘Master Bob Browning’ – very likely a reminiscence of Browning’s own ‘Master Hughes of Saxe-Gotha’, in which the ‘poor organist’ speaks to Hugues of Saxe-Gotha asking him to explain his puzzling and obscure fugues”.

25. “Yet already the following verse brings a change from blame to praise, and the rest of the poem embodies in crescendo Pound’s homage [...]”.

26. “Pound admired in Browning – the images of Vesuvius and Jupiter testify to it – above all his universality, his immense and insatiable interest in all human problems”.

v. 15: “Jupiter” é o deus do céu e do trovão e rei dos deuses na mitologia romana, comumente associado com o deus grego Zeus. Do latim, o epíteto “*pluvius*” significa “aquele que traz a chuva”. Ao traduzir “Jupiter Pluvius”, optamos por aportuguesá-lo, prática comum no Brasil com relação a nomes latinos, de modo que “Júpiter Plúvio” também nos permitiu manter a rima completa com “Vesúvio” (v. 13), conforme o original.

v. 20: segundo Picazo, a “chave de ouro dos elogios: Browning é um poeta que elege e usa a palavra correta” (PICAZO, 2014, p. 158).<sup>27</sup> E segundo Bornstein, a frase final deu trabalho para Pound: “em um manuscrito, ele primeiro escreveu ‘Glorioso como Heitor’ (que não se encaixava na caracterização anterior), em seguida tentou ‘regente de Minerva’ (associando Browning à deusa da sabedoria), e finalmente fez mais sentido, se não poesia bem melhor, sua escolha por ‘Clarividente eleitor!’ (que identificou corretamente Browning com o processo de percepção)” (BORNSTEIN, 1985, p. 115).<sup>28</sup>

## Referências

- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BORNSTEIN, George. *Pound’s Parleyings with Robert Browning*. In: *Ezra Pound among the poets*. Edited by George Bornstein. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. p. 106-127.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, M. P.; CARVALHO, R.; SALGUEIRO, W. (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória, PPGL-MEL/Flor&Cultura, 2006.

27. “El broche de oro de elogios: Browning es un poeta que elige y usa la palabra correcta”.

28. “And finally, Pound praises Browning as ‘Clear sight’s elector.’ The final phrase gave him trouble: in one manuscript, he first wrote ‘Lordly as Hector’ (which didn’t fit the previous characterization), then cancelled that and tried ‘Minerva’s director’ (which associated Browning with the goddess of wisdom), and finally made better sense if not much better poetry by choosing ‘clear sight’s elector’ (which rightly identified Browning with the process of perception)”.

- BROOKER, Peter. *A Student's guide to the selected poems of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1979.
- CAMPOS, H.. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015 [2013].
- CARPENTER, Humphrey. *A serious character: the life of Ezra Pound*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1988.
- KARLIN, Daniel. *Mesmerism*. In: BROWNING, Robert. *Selected poems*. Edited with an introduction and notes by Daniel Karlin. London: Penguin Books, 2004 [1989].
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013 [1974].
- NAGY, N. Christoph de. *The poetry of Ezra Pound: the pre-imagist stage*. Basel: The Cooper Monographs on English and American Language and Literature, 1960.
- PICAZO, Rolando Costa. Notas: *A Lume Spento* (1908). In: POUND, Ezra. *Primeros poemas (1908-1920)*. Selección, traducción y edición Rolando Costa Picazo. València: Universitat de València, 2014. p. 143-162.
- POUND, Ezra. *Personae of Ezra Pound (1909)*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2007.
- RUTHVEN, K. K. *A guide to Ezra Pound's Personae (1926)*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- WOOLFORD, John; KARLIN, Daniel; PHELAN, Joseph. *By the Fire-Side: Sources and contexts*. In: *Robert Browning: selected poems*. Edited by John Woolford, Daniel Karlin, Joseph Phelan. New York: Routledge, 2013 [2010]. p. 457-476

## Traduzir Maurice Blanchot: uma proposta ética de tradução em relação ao outro estrangeiro

Davi Pimentel (UFRJ)<sup>1</sup>

*Savons-nous tout ce que nous devons aux traducteurs et, plus encore, à la traduction? Nous le savons mal. Et même si nous avons de la gratitude pour les hommes qui entrent vaillamment dans cette énigme qu'est la tâche de traduire, si nous les saluons de loin comme les maîtres cachés de notre culture, liés à eux et docilement soumis à leur zèle, notre reconnaissance reste silencieuse, un peu dédaigneuse, d'ailleurs par humilité, car nous ne sommes pas en mesure de leur être reconnaissants.*

MAURICE BLANCHOT. "TRADUIRE".<sup>2</sup>

### Considerações iniciais

*Repudio esse certificado: não sou um poeta, mas um poema. E que se escreve, apesar de ter jeito de ser sujeito.*

JACQUES LACAN. "Prefácio à edição inglesa do SEMINÁRIO 11".

Neste artigo, não pretendo dar voz a um relato sobre tradução, por assim dizer, subjetivo demais, que certamente suplantaria a alteridade que se deseja inalienável do outro estrangeiro, neste caso, a estrangeiridade do escritor francês Maurice Blanchot: "Não é a liberdade que caracteriza o outro inicialmente, da qual em seguida

1. Pós-doutorando Sênior em Literatura e Tradução pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Pós-doutor em Literatura e Tradução pela Universidade Federal Fluminense (UFF), ambos apoiados pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. E Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).
2. Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria. Tradução da epígrafe: "Sabemos tudo o que devemos aos tradutores e, mais ainda, à tradução? Mal sabemos. E mesmo se temos gratidão pelos homens que entram corajosamente nesse enigma que é a tarefa de traduzir, se os saudamos de longe como os mestres ocultos de nossa cultura, ligados a eles e facilmente submetidos a seu zelo, nosso reconhecimento permanece silencioso, um pouco desdenhoso, aliás por humildade, pois não estamos à altura de lhes sermos gratos" (BLANCHOT, 1971, p. 69).

se deduzirá a alteridade; é a alteridade que o outro traz como essencial” (LEVINAS, 2011, p. 80).<sup>3</sup> O outro enquanto não sucedâneo do eu, enquanto um não eu-mesmo, princípio defendido por Emmanuel Levinas em seu livro *Le temps e l'autre*, é o que caracteriza, a meu ver, o olhar ético sobre o trabalho tradutório, ou seja, compreender que entre mim e o outro, seja ele estrangeiro ou não, há uma distância que precisa ser respeitada para que nem eu nem o outro possamos ser submetidos a uma força aniquiladora. Segundo Levinas, é preciso sempre lembrar que não há a subjetividade do outro, que o tornaria um ser igual a mim em termos de subjetivação, mas a alteridade do outro, ou melhor, o outro em seu espaço de *diferença*, de não similaridade e de não pertença: “Mas isso indica precisamente que o outro não é de modo algum um outro eu mesmo, participando comigo de uma existência comum. [...] a relação com o outro é uma relação com um Mistério” (LEVINAS, 2011, p. 63).<sup>4</sup> Nessa perspectiva, não há meios para se crer que o texto traduzido seja o reflexo autêntico do texto original, uma vez que o outro não é um eu mesmo, embora a ideia de tradução enquanto equivalência – uma palavra da língua de chegada equivalendo a uma palavra da língua de partida – ainda hoje encontre adeptos no campo da tradução. Paul Ricœur, em “Desafio e felicidade da tradução”, do livro *Sobre a tradução*, alerta-nos que o espectro da intraduzibilidade que assombra todo início de tradução encontra sua origem na ideia das equivalências de significantes entre duas ou mais línguas distintas:

E a dificuldade é elevada ao máximo com as palavras-chave, as *Grundwörter*, que o tradutor se impõe, por vezes de modo equivocado, de traduzir palavra por palavra, a mesma palavra recebendo um equivalente fixo na língua de chegada. (RICŒUR, 2011, p. 24-5, grifo do autor)

Em *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*, Antoine Berman retoma a problemática da equivalência para desvelar o que há de mais profundo e recalcado nessa prática tradutória: a ideia

3. No original: “Ce n'est pas la liberté qui caractérise l'autre initialement, dont ensuite se déduira l'altérité; c'est l'altérité que l'autre porte comme essence”.
4. No original: “Mais cela indique précisément que l'autre n'est en aucune façon un autre moi-même, participant avec moi à une existence commune. [...] la relation avec l'autre est une relation avec un Mystère”.

de supremacia de uma língua em relação a outras línguas e, conseqüentemente, a ideia de que o outro estrangeiro pode ser facilmente aclimatado à língua de chegada, dando a entender que o outro não teria características tão relevantes que não pudessem ser facilmente remodeladas a partir da língua de chegada, que seria a língua do tradutor. Nesse sentido, o tradutor, muitas vezes, se acredita conscientemente como o facilitador dos leitores de sua língua, muito embora inconscientemente ele esteja praticando uma tradução etnocêntrica: “Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante [...]. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original” (BERMAN, 2007, p. 17, grifo do autor). Berman, em “Anúncio do percurso”, procura logo enfatizar que “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*” (BERMAN, 2007, p. 25, grifo do autor). Para logo depois concluir: “Em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento. [...] Mas o ético, o poético, o pensante e o religioso, por sua vez, definem-se em relação ao que chamamos a ‘letra’. *A letra é seu espaço de jogo*” (BERMAN, 2007, p. 26, grifo do autor). Ou seja, não há tradução que não corresponda *em ato* ao pensamento sobre tradução. O traduzir e o pensar sobre a tradução são *atos em comum*, justapostos e intercambiáveis, que operam no próprio ato de tradução de um texto, uma vez que não se trata de traduzir palavra por palavra, mas de buscar traduzir o outro em toda a sua diferença, respeitando a sua *estranheza* e a sua singularidade linguística: “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2007, p. 68).

A ênfase dada por Berman à *letra* dialoga com o texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, de Jacques Lacan, presente em *Escritos*: “Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (LACAN, 1998, p. 498). Tanto para Berman quanto para Lacan, a letra é a materialidade do significante, cuja importância na linguagem supera a do significado, como veremos a seguir. Para Berman, é no respeito à letra estrangeira, e não simplesmente ao seu sentido, que o trabalho tradutório deverá se empenhar para escapar do etnocentrismo e da hipertextualidade, pois está na letra a fenda possível por onde o espaço do outro poderá ser explorado: “Ora, a tradução, com seu objetivo de fidelidade, pertence *originariamente* à dimensão ética. Ela é, na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro*

*enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (BERMAN, 2007, p. 69, grifo do autor). Já para Lacan, a letra estrutura o inconsciente; o inconsciente, para o psicanalista, é linguagem: “Nosso título deixa claro que, para-além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente” (LACAN, 1998, p. 498). Porém, cabe a nós lembrarmos que antes da letra lacaniana e da letra bermaniana está Sigmund Freud. Em “Animismo, magia e onipotência dos pensamentos”, de *Totem e tabu*, Freud afirma que: “Hoje em dia não mais atribuímos imutabilidade e indestrutibilidade aos processos conscientes, e sim aos inconscientes, e consideramos estes os autênticos veículos da atividade psíquica” (FREUD, 2012, p. 148). Se, como destaca Freud, o veículo por excelência das atividades psíquicas é o inconsciente, e se, como defende Lacan, o inconsciente é linguagem, logo, o processo tradutório, sendo o trabalho pela *letra*, está muito mais próximo das atividades do inconsciente do que daquelas do consciente – essa conclusão pode ser comprovada via Lacan.

Antes do advento da linguística como ciência da linguagem, já se acreditava que a linguagem preexistia ao sujeito e que o sujeito, para entrar no mundo, precisava se inscrever na linguagem, sendo essa inscrição concedida pelo Outro. Por essa razão, o sujeito torna-se dependente da linguagem, da letra, pois a sua compreensão de mundo dependerá dela, bem como o seu pensamento enquanto fala e escrita, disposições articuladas para se comunicar e, em nosso caso, para (se) traduzir a si e o outro: “Também o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio” (LACAN, 1998, p. 498). Antes de ter consciência de si, o sujeito, ao nascer, já se inscreve inconscientemente na linguagem, sendo o próprio inconsciente linguagem, ou seja, não há meios para o sujeito, que se quer sujeito, escapar à linguagem. Lacan, em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, assegura que Freud, em *A interpretação dos sonhos*, antecipa-se e muito à linguística, embora o papel constitutivo dado pelo psicanalista austríaco ao significante no status fixado do inconsciente fosse ofuscado por dois motivos: primeiro, pela falta das formalizações criadas pela ciência linguística, que nos auxiliariam mais tarde na composição do arcabouço da linguagem; segundo, pelo fato dos próprios psicanalistas estarem



fascinados pelas significações, e não pelo significante, destacadas no inconsciente através da interpretação freudiana dos sonhos – um interpretação que, a meu ver, não deixa de ser um modo de tradução, pois toda comunicação e toda interpretação é, como ratifica George Steiner, em *Depois de Babel*, tradução: “Em suma: *entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução*. Um estudo da tradução é um estudo da linguagem” (STEINER, 2005, p. 72, grifo do autor).

Dando continuidade às considerações freudianas sobre o significante e, por sua vez, aprofundando-as e estabelecendo novas propostas para esse conceito, Lacan se apropria de algumas concepções da linguística saussuriana, como, por exemplo, a ideia de *significante*, de *significado* e de *signo*, para logo depois subvertê-las, dando origem à sua teoria do significante – teoria que produzirá uma desconstrução, ao nível derridiano, dos conceitos-chave da linguística (refiro-me aos conceitos de significante e de significado). Para além do trabalho sobre a arbitrariedade do signo linguístico, iniciado por Ferdinand de Saussure em seu *Curso de Linguística Geral*, segundo o qual não há imediaticidade legítima entre significante e significado, entre letra e ser/coisa, Lacan se posiciona de modo um tanto mais subversivo ao propor que o significante nada significa de fato ou, por outro lado, pode significar qualquer coisa. De acordo com o psicanalista, o significante, a letra, não tem o seu sentido associado a um ser ou a uma coisa, que por um condicionamento social lhe foi imputado representá-los; pelo contrário, o sentido do significante se dará na cadeia dos significantes, na qual o seu sentido possível se apresentará a partir das semelhanças e diferenças com outros significantes – será exatamente nesse jogo entre significantes que o sentido possível de um significante poderá ser estabelecido em um determinado momento de discurso, de fala e de pensamento, podendo ganhar outro sentido em outros momentos da vivência do sujeito: “É fácil, dentro dos limites em que se detêm essas duas iniciativas de apreensão do uso de uma língua, perceber que somente as correlações do significante com o significante fornecem o padrão de qualquer busca de significação” (LACAN, 1998, p. 505). Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan recorre a duas ilustrações para demonstrar a sua teoria do significante. Ao observarmos atentamente as duas imagens, temos: na primeira, a

palavra árvore<sup>5</sup> (significante)/a imagem de uma árvore (significado ou coisa); na segunda, as palavras homem e mulher/a imagem de duas portas iguais (significado ou coisa). No primeiro caso, revela-se o erro mais comum na compreensão dos dispositivos da linguagem, apesar de nada justificá-lo, quando a grande maioria dos sujeitos relaciona rapidamente a coisa, a árvore, ao significante, como se a existência do significante estivesse atrelada à existência da coisa, ou melhor, como se a existência do significante árvore supusesse de antemão a existência da coisa árvore, sem a qual o significante não poderia existir. No entanto, na segunda imagem, constatamos que a função comum dada ao significante cai por terra, pois, não havendo nenhuma placa ou aviso para distinguir qual seria a porta reservada aos homens e às mulheres, a coisa em si, as portas, não basta para significar-se para sugerir um significado derivado de um significante, sendo preciso o significante, homem ou mulher, para dar significado à coisa, e não o contrário. E mais, a significação apenas se dá quando o significante homem é comparado e diferenciado do significante mulher; sem a cadeia dos significantes, mais uma vez, a coisa permaneceria sem significação. É por essa razão que Lacan subverte a teoria linguística de base saussuriana e atesta a supremacia do significante em relação ao significado, designando-o como o modulador principal da linguagem e, conseqüentemente, do inconsciente: “Isso não é apenas para desconcertar com um golpe baixo o debate

5. A título de informação: o texto lacaniano “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” foi originalmente apresentado em 09 de maio de 1957 para o grupo de filosofia da Federação dos Estudantes de Letras da Universidade de Sorbonne, e dois anos antes, em 1955, Maurice Blanchot publicava *L'espace littéraire*, no qual, especificamente no texto “L'expérience de Mallarmé”, ao desconstruir a correspondência biunívoca entre palavra e coisa comumente compartilhada pelos sujeitos falantes de uma língua, se vale de um exemplo que mais tarde Lacan retomará em seu texto de 1957 – o exemplo da árvore: “Mas nada mais estranho para a árvore do que a palavra árvore, tal como a utiliza, no entanto, a linguagem cotidiana. Uma palavra que não nomeia nada, que não representa nada, que não sobrevive em nada, uma palavra que nem mesmo é uma palavra” / “Mais rien de plus étranger à l'arbre que le mot arbre, tel que l'utilise, pourtant, la langue quotidienne. Un mot qui ne nomme rien, qui ne représente rien, qui ne se survit en rien, un mot qui n'est même pas un mot” (BLANCHOT, 1955, p. 39). Ao retomar o exemplo de Blanchot, Lacan presta de certo modo uma homenagem ao pensamento blanchotiano, como o leitor que sempre foi de sua obra.

nominalista, mas para mostrar como o significante de fato entra no significado, ou seja, de uma forma que, embora não seja imaterial, coloca a questão de seu lugar na realidade” (LACAN, 1998, p. 503).

Na demonstração de sua teoria do significante, apresentada acima, Lacan confere à barra que separa o significante do significado uma importância fundamental, pois é a “/” que demarca a impossibilidade de uma significação plena entre significante e significado; e, sobretudo, é a “/” que demarca a supremacia do significante em relação ao significado, como o psicanalista deixa bastante claro na estrutura da fórmula de seu algoritmo S/s, no qual se lê: “significante sobre significado, correspondendo o ‘sobre’ à barra que separa as duas etapas” (LACAN, 1998, p. 500). A “/” representa algo que está além, para-além, de uma interrupção da significância; ela representa, na verdade, a falta que subsiste na formação da própria linguagem, um nada formal que vaga sob a cadeia significante da qual nos apropriamos para nos comunicar e, no que nos interessa, traduzir: “nada é do que não nasceu, e tudo o que existe não vive senão na falta a ser” (LACAN, 2008, p. 345). Nessa perspectiva, a “/” é visualmente aquilo que fica por (não) dizer, o lapso na fala, o ato falho, a perda na tradução *entre-línguas*, o gaguejar deleuziano, o Outro barrado (A) e, por fim, o que escapa à intenção do dizer: “É no significante, e uma vez que o sujeito articula uma cadeia significante, que ele sente de perto, que ele pode faltar à cadeia do que ele é” (LACAN, 2008, p. 346). Essa falta, por sua vez, é condicionada pela morte, quando a coisa ou o ser se torna nome, letra, palavra: “É fato que a letra mata, dizem, enquanto o espírito vivifica” (LACAN, 1998, p. 512). Para ser comunicável, é essencial que o ser ou a coisa se reduza a um nome, cindindo-se, assim, no duplo raio divergente, como nos assegura Lacan: “o da causa em que ela [a coisa] encontrou abrigo em nossa língua e o do nada ao qual abandonou sua veste latina (*rem*)” (LACAN, 1998, p. 501, grifo do autor). No texto “A demanda de felicidade e a promessa analítica”, de 1960, presente no *Seminário 7: a ética da psicanálise*, o psicanalista confirma que somente no significante o sujeito pode enfim aceder ao conhecimento de sua relação com a morte:

Qualquer que seja portanto o alcance dessa imaginação metapsicológica de Freud que é o instinto de morte, tê-lo forjado seja ou não fundado, a questão, pelo simples fato de ter sido colocada, se

articula sob a seguinte forma – como o homem, isto é, um vivente, pode aceder ao conhecimento desse instinto de morte, de sua própria relação com a morte?

Resposta – pela virtude do significante e sob a forma mais radical. (LACAN, 2008, p. 345-6)

Em “La littérature et le droit à la mort”, texto publicado parcialmente em 1947 na Revista *Critique*, n° 18, e integralmente no livro *La part du feu*, de 1949, Blanchot já constatara que a força motriz da linguagem humana era a morte: a morte do ser ou da coisa para dar lugar ao referente, a morte do referente para dar lugar à palavra e a morte da palavra para dar lugar a uma ideia ou a um significado que ela traria em sua estrutura desde já esvaziada:

Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, apoiamo-nos em um túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. Há o ser – ou seja uma verdade lógica e exprimível – e há um mundo, porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nisso que se pode dizer que há o ser porque há o nada: a morte é a possibilidade do homem, ela é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens. (BLANCHOT, 1949, p. 324)<sup>6</sup>

Porém, se, por um lado, a morte torna possível a linguagem, auxiliando o homem em seu ato de nomeação do mundo, por outro lado, a morte corrompe a estrutura da linguagem ao inserir nela um falta incomensurável, um vazio dilacerante que *barra* toda e qualquer significação plena: “A palavra me dá o ser, mas ela me dá o ser privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que permanece dele

6. No original: “Pour parler, nous devons voir la mort, la voir derrière nous. Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau, et ce vide du tombeau est ce qui fait la vérité du langage, mais en même temps le vide est réalité et la mort se fait être. Il y a de l'être – c'est-à-dire une vérité logique et exprimable – et il y a un monde, parce que nous pouvons détruire les choses et suspendre l'existence. C'est en cela qu'on peut dire qu'il y a de l'être parce qu'il y a du néant: la mort est la possibilité de l'homme, elle est sa chance, c'est par elle que nous reste l'avenir d'un monde achevé; la mort est le plus grand espoir des hommes, leur seul espoir d'être hommes”.

quando ele perdeu o ser, ou seja, o único fato que ele não é” (BLANCHOT, 1949, p. 312).<sup>7</sup> Desse modo, estando a morte presente na *letra* e na *barra* separando significante e significado, não há meios para que o ato tradutório se circunscreva somente à captação de sentido da língua de partida e muito menos se estabeleça somente na prática das equivalências linguísticas, pois, como pontua Berman, a “fidelidade ao sentido opõe-se – como para o crente e o filósofo – à fidelidade à letra. Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra” (BERMAN, 2007, p. 32). Logo, ser fiel ao sentido é ser infiel ao caráter ético que se deseja, neste artigo, articular com o ato tradutório. Ao trazermos a questão da *barra* laciana para a tradução, podemos interpretá-la também, a meu ver, como a *barra ética* própria à tradução que se deseja ética, como o ato tradutório ético proposto por Berman em *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. A “/” ética na tradução é, sobretudo, o respeito pela estrangeiridade do outro, quando separa a instância de nossa subjetividade da alteridade do outro, quando impõe a não aclimação da língua de partida à língua de chegada e quando assume as perdas inevitáveis sempre presentes no ato de se traduzir uma língua estrangeira. A “/” ética é a impossibilidade da tradução plena. Se, em qualquer língua, a relação entre significante e significado é barrada, como nos alerta Lacan, o mesmo e mais radicalmente ocorrerá na tradução *entre-línguas*, em que significantes e significados são e estão constantemente barrados.

Seguindo esse percurso, fazer da prática da tradução uma prática ética é, também, assumir o luto derivado da “/” ética: “Bem, chegou-se a esse ponto de dramatização em que o trabalho do luto encontra seu equivalente em tradutologia [...]. Eu o resumirei em uma palavra: renunciar ao ideal da tradução perfeita” (RICŒUR, 2011, p. 27). Ricœur, em *Sobre a tradução*, incorpora ao trabalho do tradutor o trabalho do luto descrito por Freud, principalmente em *Luto e melancolia*. Neste livro, Freud nos diz que o luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de alguma abstração que possa ser comparável ou que possa estar no lugar de uma pessoa querida que morreu. Em nosso caso, o lugar do morto estimado é ocupado pela

7. No original: “Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas”.

tradução perfeita, plena e ideal. Essa perda, dirá o psicanalista, será abrandada pelo trabalho do luto: “Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto” (FREUD, 2011, p. 49). No campo da tradução ética, a prova de realidade freudiana se dá quando o tradutor assume a “/” que se finca entre as línguas em tradução e abandona deliberadamente a idealidade da tradução “palavra por palavra”. Assumir a não plenitude tradutória é estar pronto para assumir o nada significativo que constitui, antes de se tornar palavra e escrita, a linguagem que estrutura o nosso inconsciente: “É porque há linguagem que o inconsciente e a língua existem. E, por causa disto, o falante pode se servir da língua para significar o que, do ponto de vista da própria língua, não faz sentido” (FERREIRA, 2002, p. 125).

Assumir, por fim, o inconsciente como o autêntico veículo das atividades psíquicas, retomando mais uma vez Freud, é assumi-lo enquanto lugar do Outro: “Para a psicanálise, só há inconsciente porque há um lugar, o lugar do Outro ( ), enquanto um campo onde se articulam os significantes que preexistem à constituição de cada sujeito” (FERREIRA, 2002, p. 124-5). Segundo Lacan, a criança quando nasce precisa, para se tornar sujeito e usufruidor (e dependente) da linguagem, ser inscrita no mundo dos significantes, o mundo do Outro (de seus pais e familiares) – sem essa inscrição, a criança continuará na categoria falta-a-ser, excluída de todo e qualquer modo de articulação linguística. Por outro lado, a sua inscrição no mundo do Outro não a torna um igual-ao-Outro, uma vez que o significante primeiro ( $S_1$ ) que lhe deu origem não lhe é acessível, estando permanentemente deslocado, ou faltoso, sob a cadeia dos significantes que ela manejará por toda a sua vida. Essa falta marcará profundamente o sujeito (tornando-se desejo e busca por satisfação completa), fazendo com que ele sempre tenda a buscar no Outro aquilo que lhe falta e que inconscientemente sabe estar no espaço do Outro, embora não saiba conscientemente que o Outro lhe deu origem, sendo a barra que o Outro lhe impõe uma barra *faltosa*, o único resíduo perceptível de sua inscrição no mundo dos significantes: “*Hímeros enarges*, é aí que está a miragem central que, ao mesmo tempo, indica o lugar do desejo na medida em que é desejo de nada, relação do homem com sua falta a ser, e impede de ver esse

lugar” (LACAN, 2008, p. 349, grifo do autor). No tocante à tradução ética, esse desejo de satisfação completa, do qual se deduz a aniquilação total do Outro (pulsão de morte), precisa ser sublimado em outro objeto, a tradução enquanto *différence*:

Na verdade, a tradução não está de modo algum destinada a fazer desaparecer a *diferença* da qual ela é ao contrário o jogo: constantemente ela lhe faz alusão, ela a dissimula, mas, às vezes revelando-a e frequentemente acentuando-a, ela é a própria vida dessa diferença, ela encontra na diferença seu dever augusto, sua fascinação também, quando ela aproxima orgulhosamente as duas línguas com uma potência de unificação que lhe é própria e semelhante àquela de Hércules condensando as duas margens do mar. (BLANCHOT, 1971, p. 70-1, grifo meu)<sup>8</sup>

Sublimar a tradução plena, que seria o desejo inconsciente da completude do gozo em relação ao Outro, em um novo objeto, que, por sua vez, seria a tradução enquanto *différence*, é uma via possível para que se constitua e se construa a condição ética necessária ao ato tradutório. Sem a mudança de objeto, é bem provável que o Outro estrangeiro seja aniquilado: “o gozo é um mal. Quanto a isso Freud nos guia pela mão – ele é um mal porque comporta o mal do próximo” (LACAN, 2008, p. 221). Ater-se ao “sentido” do significante da língua de partida, bem como manter inviolável a estrutura da língua de chegada, é fazer tradução *em uma única língua*, jamais *entre-línguas*, pois, ao aniquilar o Outro, isto é, a sua *différence* que se encontra em seu significante, o sujeito-tradutor decreta o primado de sua língua e a condenação da língua do Outro estrangeiro, instituindo a sua língua com *a* língua dentre todas as outras línguas, não havendo, portanto, precisão de uma *relação com* outra língua já que a sua língua se basta, “e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007,

8. No original: “A la vérité, la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu: constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en la révélant et souvent en l'accentuant, elle est la vie même de cette différence, elle y trouve son devoir auguste, sa fascination aussi, quand elle en vient à rapprocher orgueilleusement les deux langages par une puissance d'unification qui lui est propre et semblable à celle d'Hercule resserrant les deux rives de la mer”.

p. 28). Optando por uma outra via, a via ética da tradução, Blanchot, em seu texto “Traduire”, presente em *L’amitié*, reitera que o verdadeiro trabalho do tradutor é aquele que assegura a *différence* do Outro estrangeiro, no que corresponde à fidelidade à sua letra, não no sentido “palavra por palavra”, mas no sentido de abrir-se sintática e semanticamente à estranheza provinda da língua de partida, modificando quando preciso a sua própria sintaxe para hospedá-la em sua total integridade, embora saibamos que integralidade total em termos de tradução seja impossível; porém, não significa dizer que não podemos desejar buscá-la: “Ele [tradutor] é o mestre da *diferença* das línguas, não para aboli-la, mas para utilizá-la, a fim de despertar, na sua, pelas modificações violentas ou sutis que lhe provoca, uma presença do que há de diferente, originalmente, no original” (BLANCHOT, 1971, p. 71, grifo meu).<sup>9</sup>

Em diálogo com Blanchot, Haroldo de Campos, em “Translucificação mefistofáustica”, texto de 1980 presente no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, declara: “ao invés de apertuguesar o alemão, germanizo o português, deliberadamente, para o fim de alargar-lhe as virtualidades criativas” (CAMPOS, 2008, 194). E, em 1985, Berman, em sintonia com o pensamento de Blanchot e de Campos, dirá, em *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*: “Como eu estava dizendo: *abrir* o Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua. Abrir é mais que comunicar: é revelar, manifestar. [...] O objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na sua língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade” (BERMAN, 2007, p. 69, grifo do autor). Novidade, estranheza, trans-criação e *différence* são os princípios éticos que buscarei desenvolver, e apresentar, na tradução a seguir de fragmentos escolhidos da narrativa *L’attente l’oubli*, de Blanchot. Ao traduzir *em ato* Blanchot, a partir de sua *letra* e respeitando o seu lugar estrangeiro, demonstrarei como a reflexão sobre o Outro já se encontra tematizada em sua ficção, possibilitando ao seu tradutor refletir duplamente sobre esse tema: primeiro, sobre o Outro enquanto instância misteriosa e

9. No original: “Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l’abolir, mais pour l’utiliser, afin d’éveiller, dans la sienne, par les changements violents ou subtils qu’il lui apporte, une présence de ce qu’il y a de différent, originellement, dans l’original”.



inapreensível; e, segundo, sobre o Outro enquanto *letra* estrangeira.<sup>10</sup> Nos dois casos, o caráter ético é fundamental:

Trata-se, muito mais, de uma identidade a partir de uma alteridade: a mesma obra em duas línguas estrangeiras e em razão de sua estrangeiridade tornando, com isso, visível o que faz com que essa obra seja sempre *outra*, movimento do qual é preciso necessariamente extrair a luz que iluminará, por transparência, a tradução. (BLANCHOT, 1971, p. 72, grifo do autor)<sup>11</sup>

## Des-subjetivação do Outro

*L'autre «assumé» – c'est autrui.*

EMMANUEL LEVINAS. *Le temps et l'autre.*

Em Blanchot, a alteridade do Outro é compreendida em termos de *dessubjetivação*, ou seja, *des*-subjetivação, entendendo o prefixo *des*-em seu grau máximo de negação, de ação contrária e de separação. Esse movimento do negativo blanchotiano se manifesta, sobretudo, por meio da palavra, da *letra*: “– Com isso, afirmando essa descontinuidade decisiva de toda relação que está sempre implicada e oculta na relação entre o homem e o homem. A palavra diz isto: distância e diferença infinitas, distância que se atesta na própria palavra e a mantém fora de toda contestação, de toda igualdade e de todo comércio” (BLANCHOT, 1969, p. 91).<sup>12</sup> Na primeira seção de *L'entretien infini*, intitulada “La parole plurielle (parole d'écriture)”, Blanchot conduz o pensamento sobre o Outro a partir de uma estrutura textual

10. É preciso destacar que esse fazer tradutório ético já teve início desde a epígrafe deste artigo e que ganhará ainda maior ênfase em sua segunda seção.
11. No original: “Il s'agit, bien davantage, d'une identité à partir d'une altérité: la même œuvre dans deux langues étrangères et en raison de leur étrangeté et en rendant, par là, visible ce qui fait que cette œuvre sera toujours *autre*, mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction”.
12. No original: “– Par là, affirmant cette discontinuité décisive de toute relation qui est toujours impliquée et dérobée dans le rapport entre l'homme et l'homme. La parole dit cela: distance et différence infinies, distance qui s'atteste en la parole même et la tient hors de toute contestation, de toute égalité et de tout commerce”.

dialógica entre dois seres, que se transformará rapidamente em uma conversa infinita, dado o caráter de inapreensibilidade do Outro por meio da palavra, isto é, por meio da materialidade do significante: “A palavra afirma o abismo que há entre ‘mim’ e ‘outrem’ e ela ultrapassa o intransponível, mas sem aboli-lo nem diminui-lo” (BLANCHOT, 1969, p. 89, grifo meu).<sup>13</sup> E conclui: “E mais, sem essa distância infinita, sem essa separação do abismo, não haveria palavra, de modo que é certo dizer que toda verdadeira palavra recorda essa separação pela qual ela fala” (BLANCHOT, 1969, p. 89)<sup>14</sup>. Em toda palavra, há a “/”, não nos esqueçamos disso, que tanto impossibilita a significação plena, quanto permite a via ética para a tradução, ao tornar abissal a relação entre mim e o Outro, aquele que se encontra *des*-subjetivado, tamanha a complexidade de sua alteridade: “Outrem, se é maior, é também menor do que eu, mas sempre outro: o Distante, o Estrangeiro. Minha relação com ele é uma relação de impossibilidade, escapando ao poder” (BLANCHOT, 1969, p. 90).<sup>15</sup>

Publicado em 1969, *L'entretien infini* é, a bem da verdade, uma retomada de conversas infinitas já iniciadas em textos ficcionais de Blanchot, como, por exemplo, em *L'attente l'oubli*, de 1962. Há uma narrativa em especial, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, de 1953, cujo título, de antemão, evoca a questão do Outro enquanto “aquele que não me acompanha”. Em *Celui*, a questão do Outro assume a questão do escritor. Segundo Blanchot, em seus textos críticos sobre literatura, o autor, para escrever, precisa abdicar do *eu* instituído socialmente em favor do *ele*, do Outro-literário, sendo ambos, o homem e o escritor, seres completamente diferentes que, por mero acaso, compartilham distantemente um único corpo. Entretanto, o que lemos em *Celui* é algo ainda mais complexo, tal qual a teoria psicanalítica falta-a-ser lacaniana, uma vez que, nesta narrativa, para que o homem torne-se escritor é preciso que o Outro, que o habita, inscreva-o no mundo significante da literatura: sem a inscrição do

13. No original: “La parole affirme l’abîme qu’il y a entre «moi» et «autrui» et elle franchit l’infranchissable, mais sans l’abolir ni le diminuer”.

14. No original: “Bien plus, sans cette infinie distance, sans cette séparation de l’abîme, il n’y aurait pas de parole, de sorte qu’il est juste de dire que toute parole véritable se souvient de cette séparation par laquelle elle parle”.

15. No original: “Autrui, s’il est plus haut, est aussi plus bas que moi, mais toujours autre: le Distant, l’Étranger. Mon rapport à lui est un rapport d’impossibilité, échappant au pouvoir”.

Outro-literário não poderá existir escritor, apenas um homem em sua falta-a-ser-escritor. Somente nas últimas páginas de *Celui* é que o sujeito se dará conta de que o Outro o habitava, quando, enfim, assume o lugar daquele Outro enquanto um Outro-escritor, jamais enquanto Sujeito-escritor, pois aquele que escreve está despojado de qualquer subjetivação – subjetivação, em termos blanchotianos, remete ao *eu* forjado socialmente, contrapondo-se, portanto, ao *ele* literário: “Quando escrever é se abandonar ao interminável, o escritor que aceita sustentar sua essência perde o poder de dizer ‘Eu’” (BLANCHOT, 1955, p. 21)<sup>16</sup>. A problemática entre o homem e o Outro que o habita no ato de sua escrita literária pode ser sintetizada na seguinte formulação de Lacan, em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”: “Qual é, pois, esse outro a quem sou mais apegado do que a mim, já que, no seio mais consentido de minha identidade comigo mesmo, é ele que me agita?” (LACAN, 1998, p. 528).

Desse modo, traduzir Blanchot é de certa forma traduzir-pensar incansavelmente a questão sobre o Outro, isto é, a questão *do* Outro, tendo sempre em mente a exigência ética que a sua própria *letra* demanda. Na tradução de *L'attente l'oubli* [*A espera o esquecimento*], por exemplo, os impasses colocados ao tradutor têm início desde o seu título, quando este torna-se também um texto, não “apenas” um título que intitula uma obra, bem entendido. Ao abrir mão seja da “,” como sinal gráfico de pontuação, que conferiria uma certa parada na leitura de seu título (materializando, assim, a espera para logo depois vir o esquecimento, como se houvesse uma continuidade entre os substantivos em questão), seja da conjunção aditiva “e”, que atribuiria ao título uma ideia de soma que, por sua vez, suporia a ideia de resultado, como se um terceiro elemento resultasse da soma da espera e do esquecimento, Blanchot opta por deixar em aberto a relação entre a espera e o esquecimento, relação esta que permanecerá presente-ausente, pois o Outro, que nesta narrativa toma a forma de uma mulher e de uma ideia de obra literária, *do feminino enquanto obra literária*, torna-se continuamente aquele que se distancia, do qual se esquece, embora seja sempre esperado em vão, irredutivelmente esperado como promessa: “O pensamento da espera:

16. No original: “Quand écrire, c’est se livrer à l’interminable, l’écrivain qui accepte d’en soutenir l’essence, perd le pouvoir de dire «Je»”.

o pensamento que é a espera do que não se deixa pensar, pensamento que carrega a espera e adiado nessa espera” (BLANCHOT, 1962, p. 77).<sup>17</sup> Sem a “,” e sem o “e”, Blanchot introduz a “/”, que, além de impossibilitar uma significação plena da *letra* e da *tradução de sua letra* (pois algo sempre restará inalcançável para o tradutor), deixa vir à tona o vazio, o oco e o silêncio do significante:

Um e outro procuravam a pobreza na linguagem. Sobre esse ponto, eles concordavam. Sempre, para ela, havia bastantes palavras e uma palavra a mais, além disso palavras muito ricas e que falavam em excesso. Embora ela fosse aparentemente pouco erudita, ela parecia sempre preferir as palavras abstratas, que não evocavam nada. Será que ela não tentava, e ele com ela, formar no seio dessa história um abrigo para se proteger de alguma coisa que a história também contribuía para atrair? Havia momentos em que ele acreditava nisso e frases que o faziam acreditar nisso. (BLANCHOT, 1962, p. 16)<sup>18</sup>

Respeitar a *letra* estrangeira de Blanchot, que, como nos lembra Jacques Derrida em *Parages*, é estrangeira inclusive no próprio francês, quando o escritor ressignifica, reestrutura e redistribui os componentes da língua francesa em novas categorias significantes antes impensáveis para a língua, é manter, no caso de *L'attente l'oubli*, a *différence* que se deixa entrever nos espaços vazios das palavras que estruturam o infinito diálogo entre o homem-sujeito e a mulher-Outro. Em muitos de seus longos sintagmas, não há sinais gráficos de pontuação, apenas palavras, como se uma verborragia se fizesse necessária, pois o esquecimento está a todo instante presente-ausente e se querendo estabelecer por completo na narrativa, a ponto de olvidar a tudo e a todos, inclusive leitor e tradutor. Por

17. No original: “La pensée de l’attente: la pensée qui est l’attente de ce qui ne se laisse pas penser, pensée que porte l’attente et ajournée en cette attente”.

18. No original: “Ils cherchaient l’un et l’autre la pauvreté dans le langage. Sur ce point, ils s’accordaient. Toujours, pour elle, il y avait trop de mots et un mot de trop, de plus des mots trop riches et qui parlaient avec excès. Bien qu’elle fût apparemment peu savante, elle semblait toujours préférer les mots abstraits, qui n’évoquaient rien. Est-ce qu’elle n’essayait pas, et lui avec elle, de se former au sein de cette histoire un abri pour se protéger de quelque chose que l’histoire aussi contribuait à attirer? Il y avait des moments où il le croyait et des phrases qui le lui faisaient croire”.

essa razão, é necessário que ele e ela, ambos sem nomes, produzam palavras e esperem delas algum significado, por mais que o resultado dessa espera seja quase sempre o contrário, a incompreensão, que, por sua vez, nos incita a desejar compreender e a permanecer em sua narrativa, tanto pela via da leitura quanto pela via da tradução da *letra* (do Outro e do Outro-estrangeiro): “Expressar somente isso que não pode sê-lo. Deixá-lo inexpressível” (BLANCHOT, 1962, p. 27, grifo meu).<sup>19</sup> O pronome demonstrativo francês *cela* [isso], constitutivo do fragmento anterior, sendo um significante laciano por excelência, pois nada e tudo significa no interior da narrativa de *L’attente l’oubli*, se demora sem referente, esvaziado de qualquer referente e de qualquer referência, uma vez que não se reporta a algo dito anteriormente pelos personagens e nem a algo que será revelado posteriormente por eles, não sendo de fato um pronome demonstrativo *ipsis litteris*. E o que *isso* significa? Significa que o tradutor deve estar atento aos jogos sem objetivo das estruturas sintáticas e semânticas blanchotianas, para não recorrer à prática da racionalização, ao procurar dar significação ao Outro estrangeiro, deformando-o e invadindo o seu espaço da *letra*:

A racionalização diz respeito em primeiro lugar às estruturas sintáticas do original, bem como a este elemento delicado do texto em prosa que é a pontuação. A racionalização re-compõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia da *ordem* de um discurso. [...] A racionalização conduz violentamente o original de sua arborescência à linearidade. (BERMAN, 2007, p. 48-9, grifo do autor)

O *cela* [isso] blanchotiano, na verdade, se reporta a algo ainda inexistente, que se constitui enquanto espera, a espera por algo ainda por vir não vindo, mas que ambos continuam *a esperar*, por isso a sua não-significância no instante em que é proferido por um dos dois personagens. No entanto, o significante *cela* [isso], embora não signifique, faz um movimento de antecipação de um significado por vir, ainda que esse significado reste inacessível ao personagem, ao leitor e ao tradutor: “O esquecimento é relação com o que se esquece, relação que, tornando secreto *isso* com o que há relação, detém o poder e o sentido do segredo” (BLANCHOT, 1962, p. 67, grifo

19. No original: “Exprimer cela seulement qui ne peut l’être. Le laisser inexprimé”.

meu).<sup>20</sup> Em sua antecipação do sentido ainda por vir, o *cela* [isso] blanchotiano aproxima mais uma vez Lacan: “Pois o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão” (LACAN, 1998, p. 505). Em sua estrutura textual dialógica que não pretende chegar a um objetivo, a uma resposta e a uma compreensão de algo específico, *L'attente l'oubli* opera um movimento de escrita cujo fim despretensioso será a obra, a obra *L'attente l'oubli*, a qual dispomos para ler e traduzir. Quando o tradutor se depara com uma obra que não se quer obra no sentido tradicional do termo, ou seja, obra que não deseja passar uma mensagem específica ou qualquer mensagem, ele é obrigado a se despir do que aprendeu como tradução, no sentido genérico do termo, em favor da tradução dessa obra não-obra. Ou melhor, quando se traduz Blanchot não se traduz, mas se traduz Blanchot. A diferença é sutil, mas reveladora. Blanchot comporta uma *différence* inalienável que se modifica a cada texto de sua autoria, cada narrativa é inaugural, é específica, não podendo ser objeto de comparação ou de exemplificação para as demais obras do escritor, pois o seu trabalho de clivagem da *letra* ganha contornos diversos em cada obra sua, tanto aquelas com um pendor mais crítico, quanto as ficcionais.

Em sua *différence*, Blanchot demanda de seu tradutor um trabalho ético, no que compete ao espaço do Outro enquanto *différence*, estrangeiridade que precisa ser mantida, caso o tradutor deseje entregar ao seu leitor a *letra* estrangeira de Blanchot, ainda que isso leve-o a desconstruir e a reconstruir a sua própria sintaxe: “Por que você pensa *isso?*” – ‘Eu o penso, eu o pensarei sempre. É um pensamento ao qual não se pode pôr fim’. Ele tremeu escutando essa espécie de condenação” (BLANCHOT, 1962, p. 47, grifo meu).<sup>21</sup> A repetição do pronome pessoal do caso reto “eu” para acompanhar a intensidade da resposta da mulher-Outro e a posição do pronome pessoal do caso oblíquo “o” são estranhos ao português, ao uso corrente da língua portuguesa, que provavelmente causará certo estranhamento no leitor, mas que será preciso ser mantido para dar vazão

20. No original: “L'oubli est rapport avec ce qui s'oublie, rapport qui, rendant secret cela avec quoi il y a rapport, détient le pouvoir et le sens du secret”.

21. No original: “«Porquoi pensez-vous cela?» – «Je le pense, je le penserai toujours. C'est une pensée à laquelle on ne peut mettre fin.» Il frissonna en entendant cette sorte de condamnation”.

à estranheiridade da letra francesa blanchotiana. Para que a novidade e a *différence* da letra de Blanchot possam estar presentes em nossa tradução, é preciso que abramos bermanianamente a língua portuguesa: “a tradução ‘literal’ (vinculada à letra) é aquela que cumpre o objetivo ético e, mais profundamente ainda, esse momento da obra que é sua *Verjüngung* [rejuvenescimento]” (BERMAN, 2007, p. 71, grifo do autor). A mulher-Outro, enquanto obra por vir, é aquela que inspira o homem-sujeito que se deseja escritor: “Aqui, e nesta frase que lhe era talvez também destinada, ele foi obrigado a parar. É quase em a escutando falar que ele tinha redigido essas anotações” (BLANCHOT, 1962, p. 7).<sup>22</sup> Ao fim, o diálogo entre ele e ela resta em aberto, abandonando qualquer significação para ser obra, obra significante, *L’attente l’oubli*, que não pertence nem a ele e que nem se origina apenas dela, mas de ambos enquanto construções significantes, enquanto materializações da letra blanchotiana: “‘Tenho medo, eu me lembro do medo’. – ‘Isso não importa, tenha confiança em seu medo’. E eles continuaram avançando” (BLANCHOT, 1962, p. 119, grifo meu).<sup>23</sup>

Quando se chega à última frase de *L’attente l’oubli*, o tradutor, que optou por um trabalho de tradução ética, se dará conta de que traduziu a partir do esquecimento e o que esperava, a obra traduzida, permaneceu ainda por vir, uma obra por vir vindo, estando, embora ainda esteja por vir, cujo sentido permanece sendo ultrapassado continuamente pelo significante, pela letra. “É como se eles tivessem sempre procurando o caminho para chegar aonde eles já estão” (BLANCHOT, 1962, p. 92).<sup>24</sup> Com Blanchot, aprendemos que o trabalho do tradutor se confunde, por vezes, com essa espera, espera de uma obra traduzida por vir que acompanhe de perto, porém longe, o Outro estrangeiro, na qual ambos, esperando, mantenham a distância necessária para se fazer a obra... traduzida.

22. No original: “Ici, et sur cette phrase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s’arrêter. C’est presque en l’écouter parler qu’il avait rédigé ces notes”.

23. No original: “«J’ai peur, je me souviens de la peur.» – «Cela ne fait rien, ayez confiance en votre peur.» Et ils continuèrent à avancer”.

24. No original: “C’est comme s’ils avaient toujours à chercher le chemin pour parvenir où ils sont déjà”.

## Referências

- BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BLANCHOT, M. *La littérature et le droit à la mort*. In: BLANCHOT, M. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949. p. 291-331.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, M. *L'attente l'oubli*. Paris: Gallimard, 1962.
- BLANCHOT, M. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, M. *Traduire*. In: BLANCHOT, M. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971. p. 69-73.
- CAMPOS, H. de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica: (leitura do poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte)*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERREIRA, N. P. Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística. *Ágora*. v. 5, n 1, 2002. p. 113-132.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FREUD, S. *Totem e tabu: contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. (Obras completas, v. 11). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 496-533.
- LACAN, J. Prefácio à edição inglesa do Seminário 11. In: LACAN, J. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro; versão final de Angelina Harari e Marcus André; preparação de texto de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 567-569.
- LACAN, J. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LEVINAS, E. *Le temps et l'autre*. Paris: Fata Morgana, 2011.
- RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.



## ***A Ilha de Sacalina e Os Sertões:* ciência, literatura e a violência do Estado**

Lia Nogueira Marques (USP)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Tanto *A Ilha de Sacalina* como *Os Sertões* são resultados de testemunhos dos autores em posição de privilégio. Tchékhev é um médico que viaja para uma colônia penal, enquanto Euclides da Cunha é um jornalista durante a Guerra de Canudos. Ao se deslocarem no espaço, saindo dos grandes centros da modernidade em seus países (Moscou/São Petersburgo e São Paulo/Rio de Janeiro) para locais distantes, há uma concepção de lugares que não pertencem à civilização. A ilha de Sacalina, na Rússia, e Canudos, no Brasil, são tratados inicialmente como externos à nação, marginalizados daquilo que representa o país. Todavia, a partir da construção narrativa e do olhar científico e literário presente nos dois narradores, há uma exposição daquilo que foi posto à margem, daquilo que foi aprisionado em uma ilha e dizimado em uma guerra.

Por serem organizados a partir de uma proposta científica que extravasa para a literatura, os dois narradores denunciam a violência do Estado e revelam a identidade contrária desses lugares distantes. A modernidade, o progresso e a civilização representadas pelas grandes cidades russas e brasileiras é a mesma nação da barbárie, do crime e do atraso, que se imaginava ser representado pela população marginalizada de Sacalina e de Canudos. No entanto, os narradores mostram que o mesmo Estado que representa a lei é aquele que comete os crimes e constrói um inferno real.

Em *A Ilha de Sacalina*, o centro da estrutura literária está na posição do narrador e em como ele cria um universo a partir da sua percepção, mas também abre espaço para a percepção do “outro” na forma das anedotas. Junto ao narrador, está sua ligação com a natureza e com as descrições que ele faz da ilha. A partir dessas duas construções – descrições e anedotas –, o narrador é capaz de fazer críticas ao sistema.

1. Graduada em Letras (USP), Mestre em Literatura e Cultura Russa (USP).

Em *Os Sertões*, a literatura e a ciência se organizam de maneira diferente, mas coexistentes, como uma moldura de parte central e borda. Da mesma maneira, a ciência e o jornalismo funcionam para as explicações da terra, do homem e da guerra, sendo ora pontuais, ora totalizantes no texto. Porém, as descrições são ao mesmo tempo parte integral do texto literário (LIMA, 1997).

É importante notar que as construções dos textos derivam das identidades de seus narradores. São dois homens da ciência em posição de privilégio ao testemunharem dois eventos, pois Tchékhev vai à ilha como médico pesquisador, enquanto Euclides da Cunha presencia a guerra como jornalista ao lado dos vencedores. É a partir da construção de dois olhares dos narradores, científico e literário, que a identidade de contrários de seus países é revelada, assim como podem denunciar a presença cruel e violenta do Estado.

Nas próximas páginas, explicarei os contextos históricos, a organização dos livros e as construções dos narradores.

### **A Ilha Sacalina, de Anton Tchékhev**

A ilha de Sacalina se localiza no extremo leste da Rússia, próxima ao Japão, no mar de Okhótski, a uma distância de 1.000 *verstás* da costa da Sibéria. Após inúmeras disputas territoriais entre Japão e Rússia, em 1875 os dois impérios assinaram o Tratado de São Petersburgo, no qual foi decidido que o Japão ficaria com a posse das ilhas Curilas, enquanto a Rússia tomaria posse oficialmente de todo o território da ilha de Sacalina (TCHÉKHOV, 2011, p. 40), que pertence à Federação Russa até os dias atuais.

A fim de explorar carvão na ilha, estabeleceu-se uma colônia penal (em russo, *karopra* [*kátorga*]) em 1863, que funcionaria até 1906. Instituídas ainda no século XVII, as colônias penais eram uma forma de punição amplamente usada no sistema penal russo (GENTES, 2006, p. 328). Os condenados, fossem por crimes civis ou políticos, eram enviados a campos de trabalho, nos quais o contingente necessário para a extração de minérios não havia sido atingido. Além disso, representavam a força e a autoridade do governo russo, que exilava seus prisioneiros nas piores condições de trabalho forçado, fome e frio para demonstrar poder (GENTES, 2006, p. 329).

Em 1890, já consagrado e com inúmeros contos publicados,

Anton Tchékhov partiu para a ilha de Sacalina. Tchékhov passou três meses na ilha (durante o verão de 1890) e publicou o relato completo em 1895. Formado médico, ele dedicava-se também à literatura e chegou a receber, em 1887, o prêmio Púchkin – o maior prêmio literário da Rússia na época. Em cartas ao seu editor, Tchékhov tentou justificar sua jornada. Ele pretendia escrever algumas páginas e, assim, saldar um pouco “do [seu] débito para com a medicina” (TCHÉKHOV, 2002, p. 279). Nessas mesmas cartas, ainda antes de sua partida, Tchékhov afirma que “Ascalina é um lugar de sofrimentos intoleráveis que só o ser humano, livre ou forçado, é capaz de suportar” (TCHÉKHOV, 2002, p. 280), revelando assim desde cedo uma preocupação com os prisioneiros e reiterando a importância de seu trabalho como médico e observador na ilha.

Pela preocupação com os habitantes de Sacalina, talvez essa obra seja aquela dentro da literatura tchekhoviana que mais apresenta explicitamente um cunho social. Se na prosa e no drama o autor recusava a literatura engajada como veículo de ideias políticas, em *A Ilha de Sacalina* ele condenou violentamente uma dada realidade social, elaborando um relato sem moralismos ou julgamentos em relação aos habitantes da colônia (FINKE, 2005, p. 162).

A literatura de Tchékhov sempre demonstrou uma preocupação com o indivíduo e com a sociedade (ANGELIDES, 1995), mas na obra em questão o narrador é o próprio autor, que explicita suas opiniões sobre a situação na ilha (EVSTRATOV, s./d.). Da maneira como o faz, não cabe ao narrador culpar ou inocentar os prisioneiros, afinal eles já foram julgados e condenados pela justiça. Tchékhov, porém, se propõe a compreender as suas vidas, a enxergar seus sofrimentos e a tentar entender o que o exílio significa para eles, utilizando sua sensibilidade e seus recursos como médico e como escritor.

Quando retornou da ilha, Tchékhov escreveu a Suvórin e, após uma breve descrição de viagem, afirma: “Eu vi tudo; portanto, a questão agora não é o que eu vi, mas *como vi*.” (TCHÉKHOV, 2010, p. 310, grifos nossos). Ou seja, a construção do seu olhar não é arbitrária, é um olhar científico que aglutina o racional e o simbólico, iniciado no planejamento da viagem, que observa e, a partir do que vê, faz conclusões e propõe soluções.

*A Ilha de Sacalina* é estruturada da seguinte forma: do capítulo I ao capítulo XIV, acompanhamos o percurso narrador pela ilha, as observações e as descrições específicas do local; portanto, a

primeira parte é estruturada a partir da movimentação do narrador. A segunda parte não apresenta uma estrutura linear como a primeira, mas uma divisão em tópicos que dizem respeito à organização do local e aos seus problemas. Ainda que a segunda parte seja mais científica, como o próprio autor afirma, o narrador continua se fazendo presente ao apresentar anedotas, ao tratar dos habitantes da ilha e ao expor a sua opinião.

Para Sophie Laffitte, seu trabalho de síntese é uma herança da medicina, no qual para suas análises ele procura o geral no particular, o homem no indivíduo e, a partir dos casos isolados, ele os integra (LAFFITTE, 1960, p. 60-66). Assim, temos a seguinte estrutura narrativa, que segue o proposto por Laffitte: apresentação geral da ilha com foco em alguns indivíduos, a fim de que a união das histórias ilustre e crie uma empatia no leitor; a partir daí, o autor faz conclusões sobre os problemas da colônia penal e propõe uma solução. Ele parte do geral para o específico e, dentro do específico, procura um deslocamento dos dados objetivos e racionais em direção ao subjetivo. Frente a isso, volta à análise objetiva, fornecendo elementos para a reestruturação do problema apresentado

Em *A Ilha de Sacalina*, o centro da estrutura literária está na posição do narrador e em como ele cria um universo a partir da sua percepção, assim como abre espaço para a percepção do “outro” por meio das anedotas dos habitantes da ilha. A percepção do narrador é evidenciada a partir da natureza (ANGELIDES, 1995, p. 226-227), que é essencial por ser elemento central da composição do texto. Na primeira parte, é o movimento do narrador pela ilha que nos apresenta a colônia penal e suas descrições da natureza, das prisões e dos distritos. As descrições estão ligadas às observações do médico e, ao mesmo tempo que constroem um movimento psicológico profundo do narrador, revelam seus sentimentos ao observar a natureza. Já as anedotas dos habitantes da ilha são resultado da observação do narrador, que transformou a impressão concreta de suas visitas e entrevistas em um texto literário.

O narrador assume duas identidades no texto, o médico e o escritor, e suas ligações permitem as conclusões sobre o sistema penal. As suas duas identidades estão na figura de um único narrador em primeira pessoa, a fim de permitir tanto uma realidade concreta na identidade do médico como a ficção nas anedotas e nas reflexões do narrador. *A Ilha de Sacalina* é, antes de tudo, um relato

autobiográfico. À primeira vista, salta-nos a importância da narração em 1ª pessoa, essencial para o caráter de testemunho e “notas de viagem” que Tchékhev quer passar.

Tchudakóv reforça a importância do indivíduo para Tchékhev, pois é do ponto de vista de uma personagem que o escritor narra seus contos e descreve os locais, as impressões e as outras personagens (TCHUDAKÓV, 1978, p. 178). Aqui, ele próprio é o narrador, e seu ponto de vista é o referencial do texto; ou seja: é pelo seu olhar que conhecemos a ilha e seus habitantes (TCHUDAKÓV, 1978, p. 175-178).

O seu realismo parte da observação do cotidiano, de pequenas histórias aparentemente banais. Por sua formação médica, o olhar do escritor está ligado ao exercício da profissão, rigoroso e científico, sem perder a impressão e a subjetividade do narrador literário. Assim, o realismo científico-naturalista da narrativa, que possui também um olhar de escritor, de uma observação cotidiana, resulta, no caso de *A Ilha de Sacalina*, em algo mais do que uma descrição meramente científica: é também uma narrativa paisagística, geográfica, etnográfica, mas não fica indiferente àquilo que observa, e questiona o modo de vida na ilha, a colônia penal e o sistema russo.

Em uma carta de 9 de dezembro de 1890, após retornar a Moscou, Tchékhev escreve para Suvórin que “agora, na minha lembrança, Sacalina surge como um verdadeiro inferno” (TCHÉKHOV, 2012, p. 319). É a partir dessa lembrança, da configuração de Sacalina como um inferno, que o escritor organiza suas anotações e inicia a publicação do livro três anos depois de seu retorno.

A palavra “inferno” (ад, em russo) é usada diversas vezes no livro, assim como três sons são recorrentes: o silêncio, o barulho do mar e o arrastar das correntes, que o narrador associa ao barulho da morte.

As anedotas e suas observações sobre a ilha são construções subjetivas, sentimentais, do que é um inferno tanto para os habitantes como para o narrador. Entretanto, são também os dados objetivos, como as estatísticas, os dados sobre a alta prostituição, o abandono das autoridades e até o clima que asseveram o inferno real.

O inferno em Sacalina não é apenas uma figura de linguagem, um recurso simbólico da tradição da literatura de viagem, mas um inferno que emerge como realidade ao se concentrar nas narrativas da ilha. A sua construção não tem linhas sombrias, hiperbólicas, fantasmagóricas, nem a caracterização de prisioneiros e guardas como demônios. Seu inferno é real, é um inferno que o narrador vê,

que se faz sonoro no barulho constante das correntes, no abandono da massa carcerária, nas famílias que vão para a ilha, “nos mortos que não voltam do cemitério” (TCHÉKHOV, 2011, p. 262).

A partir de dois focos distintos, o narrador constrói o inferno real: o primeiro é quando ele narra as anedotas e se concentra na natureza e nas descrições, a partir da sua visão. O segundo é quando ele dá voz aos habitantes e, por meio de suas falas, há um mundo de morte e inferno.

*A Ilha de Sacalina* é o mais objetivo dos trabalhos de Tchékhov – especialmente a segunda parte –. uma vez que o autor recolheu dados antes da viagem, fez uma pesquisa de campo, recolheu informações por meio de recenseamento e analisou as condições dos presídios, das *isbás* e das colônias. Contudo, os prisioneiros são o centro de seu trabalho, e a percepção de suas histórias e suas identidades não só são ilustrações para os problemas levantados cientificamente como ressaltam o artístico no texto documental.

A união da ciência e da literatura permite ao narrador fazer uma conclusão sobre a ineficiência do sistema penal russo. Portanto, a terceira construção do inferno é aquela que está na ciência, na observação do médico que, ao trazer o exilado para o centro do texto, tem argumentos para condenar violentamente a incompetência do governo e a ineficácia da colônia penal.

Nos trechos em que Tchékhov critica o sistema penal russo, não há a utilização da palavra “inferno”. O narrador a reserva para as passagens em que concentra sua atenção nos moradores da ilha e em suas anedotas, além das reflexões sobre si próprio. Portanto, o inferno como crítica social é resultado de uma grande pesquisa científica na qual não cabe usar algo subjetivo como inferno. Por conseguinte, podemos concluir que a crítica social é resultado das duas identidades do autor e que só é possível, dentro do universo tchekhoviano, por unir medicina e literatura, estatísticas e anedotas, objetivo e subjetivo, o inferno real na incompetência, arbitrariedade, opressão e violência do Estado, e o inferno que emerge na narrativa das pessoas.

Da ciência para a literatura, da população para o indivíduo, da natureza para uma casa, do macro para o micro, o narrador integra um texto objetivo com o subjetivo para fazer uma crítica ao sistema penal russo. É o mais objetivo, científico e documental dos trabalhos de Tchékhov, é ele quem presencia o horror e o inferno; e é com a combinação de uma ciência e dados objetivos, com sua avaliação

médica aliada a uma construção literária que acontece uma condenação do sistema e não dos habitantes de Sacalina, criando uma empatia em relação a eles e mostrando um inferno criado pela administração autoritária e punitiva da Rússia.

A riqueza de *A Ilha de Sacalina* está em colocar o indivíduo como foco da narrativa para, a partir de uma personagem, de uma individualidade que se junta a outra anedota e a outro indivíduo, poder tecer uma conclusão sobre a colônia penal.

### **Os Sertões, de Euclides da Cunha**

Euclides da Cunha nasceu no estado do Rio de Janeiro, durante o Segundo Reinado, e desde cedo foi republicano. Iniciou seus estudos na Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, mas foi expulso ao protestar contra o então Ministro da Guerra, representante do poder monárquico. Euclides da Cunha se mudou para São Paulo, iniciando seu trabalho como jornalista no *Província de São Paulo* (atual *O Estado de São Paulo*). Quando a República foi proclamada no país, Euclides, por ser republicano, pôde se formar na Escola Militar como engenheiro militar (GALVÃO, 2010, p. 15). É importante notarmos que há na formação do autor um caráter militar e republicano (que será questionado em *Os Sertões*), como também a presença da ciência na engenharia.

Paralelamente, no sertão nordestino, surgia a figura de Antonio Conselheiro, um pregador que reuniu aproximadamente 25.000 pessoas em uma antiga fazenda chamada Canudos, no sertão da Bahia. O local foi batizado de Belo Monte pela comunidade, ainda que seja mais conhecido pelo nome de Canudos. A partir de 1896, foram enviadas duas pequenas tropas do exército brasileiro para destruir o local, mas elas foram derrotadas. São essas a primeira e a segunda expedição contra Canudos.

A terceira expedição era maior e liderada pelo reconhecido coronel Moreira César; no entanto, também fracassou. A partir desse momento, a guerra contra Canudos se tornou uma preocupação nacional, contada sob duas narrativas, aceitas pela população e por Euclides da Cunha. Havia uma ideia de que Antônio Conselheiro era um lunático, assim como toda a população de Canudos, construindo um grande desvario (CANDIDO, 2002). Essa visão é abordada pelo

autor de *Os Sertões* em “O Homem”. Euclides da Cunha era antirreligioso, e sua posição contrária à figura de Conselheiro é explícita (ainda que o autor admire a resistência do arraial de Canudos, como fica claro na última parte). Todavia, hoje, é reconhecido que Canudos não era apenas fenômeno patológico, mas, principalmente, uma nova tentativa de organização social, que foi brutalmente aniquilada pelo exército (CANDIDO, 2002).

A outra narrativa era que Canudos representaria uma resistência monárquica, que planejava destruir a República e estabelecer a monarquia novamente (GALVÃO, 2009), daí a importância e a necessidade de sua destruição pelo exército. Na época, Canudos, ao ser apresentada como um levante monárquico, ameaçava o novo governo, assim como mostrava o atraso do país e as dificuldades do sertão em um momento de otimismo. Em função disso, a população ficou ao lado do exército e apoiou a guerra (GALVÃO, 2010, p. 53). Como dito no parágrafo anterior, em outubro de 1897, na quarta expedição, a comunidade foi dizimada pela República. Com o fim da guerra e a destruição de Canudos, completou-se o processo de consolidação do novo regime (GALVÃO, 2010, p. 75), que utilizou o arraial como um bode expiatório, unindo o país contra um inimigo comum.

Euclides da Cunha participou da guerra como correspondente do jornal e presenciou as últimas semanas do conflito. Cinco anos após o final da guerra, em 1902, ele publicou *Os Sertões*. O livro foi bem recebido pela crítica e pela população, que se deparam com outra versão da guerra, a dos vencidos, no que o autor chamou de “livro vingador”. Nessa designação, há uma alteração nas narrativas criadas no momento da guerra, pois, pela primeira vez (GALVÃO, 2010, p. 19), um livro indaga as razões do atraso naquela região e questiona o exército, a violência imposta e a incapacidade do Estado em atender aquela população. Ele também apresenta a ideia de dois Brasis: um moderno, representado pelas capitais e pelo litoral, e um atrasado, o interior do país; um rico e um miserável, “um Brasil comandado e o Brasil comandante” (HOUAISS *apud* GALVÃO, 2009a, p. 43). É com esse “livro vingador” que Euclides mostra ao restante do país, o litoral do Brasil, aquilo que estava ignorado, a nação interior.

Como dito anteriormente, Euclides da Cunha era engenheiro e escreveu seu livro anos após a guerra, quando estava em São José do Rio Pardo, a trabalho. A sua formação na engenharia, ou seja, a sua formação científica, está presente em *Os Sertões*. Segundo Costa Lima,



a prática cotidiana da engenharia estaria na extrema atenção à realidade cultural do terreno sobre o qual ele refletia (LIMA, 1989, p. 203).

A organização do livro reflete os instrumentos naturalistas que Euclides buscava utilizar para julgar as causas e os acontecimentos em Canudos: o meio (*A Terra*), a raça (*O Homem*) e o momento (*A Luta*) (GUINSBURG; FARIA; SOARES, 2017). *Os Sertões* é organizado nessas três grandes partes.

Em *A Terra*, na qual o autor fala sobre a natureza e o sertão baiano, inicialmente há uma visão mais ampla do território, uma análise da região como um todo, que vai se aproximando cada vez mais, como uma lupa, de Canudos. Nessa primeira parte, a ciência é posta em evidência, mas há uma narrativa na descrição da natureza. Essa descrição é feita de maneira tal que temos a sensação da natureza se construindo aos poucos e no momento presente (GALVÃO, 2009, p. 52-53). Além disso, há uma antropomorfia da natureza, em um estado fantasmagórico e de morte, pois enquanto a Terra é narrada, o autor nos antecipa a sua tragédia, como se os eventos trágicos vividos no local fossem preparados na natureza (LIMA, 1989, p. 226, 238).

Na segunda parte, *O Homem*, Euclides aborda a população de Canudos, dando ênfase ao que constituiria o sertanejo. Há uma visão positivista, datada do final do século XIX e início do XX, na qual, a mestiçagem é vista como um problema e um atributo inferior (GUINSBURG; FARIA; SOARES, 2017); mas, ao mesmo tempo, o autor já afirma que “o sertanejo é um forte” (CUNHA, 2019, p. 115). Para o autor, um grande problema é a falta de unidade racial, da qual decorrem as dificuldades de civilização (LIMA, 1989, p. 227). Porém, para Euclides da Cunha, por conta das condições mesológicas, o sertanejo é um forte e não tem a degenerescência étnica.

Na última e terceira parte, chamada de *A Luta*, é narrado o confronto das quatro expedições. A reconstituição dos conflitos não testemunhados pelo autor é feita por meio de documentos oficiais e depoimentos. Aqui, Euclides da Cunha expõe a violência do exército e altera a figura do herói.

Antes, o exército foi construído pelo governo republicano como herói e salvador, ao passo em que, em *Os Sertões*, ele é exposto como desorganizado, despreparado e, acima de tudo, cruel. Ainda que narre do ponto de vista do vencedor (o exército), Euclides da Cunha trata os vencidos (os sertanejos de Canudos) como heróis resistentes até o último momento e vítimas de um crime de guerra. Além de

questionar a estratégia do exército e admirar a luta dos sertanejos, Euclides da Cunha mostra os dois Brasis ao expor o sertão (LIMA, 1989, p. 239). Daí o grande impacto que a obra causa no próprio narrador, pois ele se depara com uma realidade oposta ao que ele não apenas imaginava, mas que constituía a sua formação militar e republicana; e daí que a linguagem de *Os Sertões* é sistemática e minuciosa por ser científica, mas também é artística, marcada por hipérboles, antíteses e oxímoros.

Ainda sobre a linguagem, em especial da terceira parte, Euclides da Cunha usa o recurso da narrativa para abordar um tema clássico como a guerra e, segundo Galvão, há a utilização da retórica, pois ele escreve longos parágrafos com orações intercaladas, apostos e orações coordenadas. Depois, um parágrafo pequeno é escrito para contrapor com o anterior, causando um choque no leitor. Ou seja, ele inicia com ponto de vista macro para um ponto de vista micro. Aliado a esse recurso retórico, há uma dramatização da ação em *A Luta*, pois os verbos estão inicialmente no particípio, mas depois ele utiliza o gerúndio, causando um eco nas ações, além de tornar a ação dramática presente no momento da leitura do texto (GALVÃO, 2009a, p. 51-53).

A partir disso, pensamos em um texto que une o literário e o científico, pois há a valorização da ação, como dito acima, enquanto o autor expõe as teorias científicas e críticas claras ao Estado. Há uma tensão em *Os Sertões* causada por esse conflito de doutrinas contraditórias, uma tensão entre a ciência e aquilo que ele testemunha e narra de maneira literária, caracterizando um recurso narrativo de cena e subcena (LIMA, 1997). Como consequência dessa estrutura narrativa e da figura do narrador, emerge também dessa tensão a violência do Estado, ao se narrar o massacre de uma população sertaneja.

### **Violência do Estado e Identidade dos Contrários**

Ainda que existam distâncias entre os dois textos, como o tema e o país, tanto *A Ilha de Sacalina* como *Os Sertões* são livros que mudaram o ponto de vista da sociedade. Após a publicação de Euclides da Cunha, houve um reconhecimento do massacre que foi Canudos. Já em Sacalina, os castigos corporais foram abolidos e escolas foram criadas, mas a ilha só deixou de ser colônia penal em 1906. O choque

causado pelas obras é resultante da maneira como os dois escritores estruturam as obras entre o literário e o científico, assim como tiram pessoas marginalizadas dos lugares distantes, como Sacalina e Canudos, para os colocar no centro de seus países.

Há, na linguagem científica e literária da construção narrativa, uma possibilidade de investigação e de denúncia de duas características similares nas obras: o Estado como autor da violência e uma identidade dos contrários.

Na construção dos dois textos, há a valorização de três aspectos: a natureza, o social e a ciência. Na valorização da natureza, Euclides da Cunha apresenta uma natureza fantasmagórica e de morte, que antecipa a dizimação trágica da população do arraial, enquanto em *A Ilha de Sacalina*, a percepção do narrador passa pela natureza, que remete ao inferno e à morte, por conta do exílio dos prisioneiros.

Em relação à valorização do social, tanto Euclides como Tchékhev apresentam a população local e, acima de tudo, buscam trazer a visão daqueles que estão marginalizados para o centro. Ainda que *Os Sertões* seja marcado pelo determinismo, Euclides da Cunha defende os vencidos na guerra e elogia a resistência de Canudos. Tchékhev faz uma clara crítica ao sistema penal russo, à negligência do Estado, como a falta de medicamentos, e a toda a ineficiência da colônia penal.

Aliada à natureza e ao social, temos a valorização da ciência. Ambos pesquisaram a fundo a geografia e a história das regiões e trazem a observação do local como parte essencial da construção narrativa e do pensamento científico. Eles estiveram presentes nos locais e vivenciaram o que narram (ainda que Euclides tenha ido apenas no final da quarta expedição e como correspondente de um jornal). É da observação com objetividade científica que Euclides da Cunha e Anton Tchékhev pensam a natureza e o social, unindo assim essas três valorizações, que permitem suas críticas.

A crítica à violência do Estado no Brasil e na Rússia é estruturada com base nesses três aspectos. A partir disso, há a consciência de dois países também marcados por opostos: Moscou/São Petersburgo e São Paulo/Rio de Janeiro contra Canudos e Sacalina. Aparentemente, há uma oposição entre os centros modernos e as margens atrasadas: dois Brasis, como dito acima, ou a ideia dos próprios prisioneiros de que a Rússia é o paraíso. No entanto, esses dois polos não estão distintos, mas se configuram como uma identidade de

opostos: não existe a capital rica e a periferia miserável e violenta, uma vez que o Estado, representante da modernidade e do conhecimento é aquele que atenta contra a população marginalizada.

Tchékhov, ainda que antecipe essa noção antes de sua viagem, explicita, ao apresentar a colônia penal de Sacalina, uma Rússia que é ao mesmo tempo a modernidade de Moscou/São Petersburgo e o atraso e a negligência de seu sistema penal. Ainda que negado pelos habitantes, Sacalina é Rússia, e o inferno é real. Euclides de Cunha, por sua vez, partiu para o sertão da Bahia e se deparou com um Brasil até então escondido do Rio de Janeiro e de São Paulo. A linguagem do narrador apresenta o confronto e a tensão dessa consciência, pois a República moderna, que “salvou” o país da Monarquia, é a mesma que dizima sua população.

## Referências

- ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchêkhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- BERNADINI, A. F. De Tchêkhov a Pirandello. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (orgs.) *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê, 2011. p.249-257
- CANDIDO, Antonio. Euclides da Cunha sociólogo (O Estado de São Paulo, 13/12/1952). In: DANTAS, Vinicius (org.). *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002. p. 438-442.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu/Sesc, 2019.
- FERNANDES, R. C. G. Euclides e a literatura: comentários sobre a “moldura” de *Os Sertões*. *Luso-Brazilian Review*, 43, nº 2, 2006. p. 45-62.
- FINKE, Michael C. *Seeing Chekhov: Life and Art*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*. São Paulo: Global, 2011.
- GALVÃO, W. N. *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- GALVÃO, W. N. (org.). *Euclidianos e conselheiristas: um quarteto de notáveis*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009a.

- GALVÃO, W. N. *Euclides da Cunha: militante da república*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- GALVÃO, W. N. *No Calor da Hora*. Recife: Cepe, 2019.
- GENTES, Andrew A. *No Kind of Liberal: Alexander II and the Sakhalin Penal Colony*. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 2006. p. 321-344.
- GENTES, Andrew A. *The Institution of Russia's Sakhalin Policy, from 1868 to 1875*. *Journal of Asian History*, 2020. p. 1-31.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Edusp, 2017.
- GOTTLIEB, Vera; ALLAIN, Paul. *The Cambridge Companion to Chekhov*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (org). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov par lui-même*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1960.
- LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1999.
- LIMA, L. C. *O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989
- LIMA, L. C. *Terra Ignota: a Construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MARQUES, L. N. *A Ilha de Sacalina de Tchekhov: a construção do olhar científico e literário no relato de viagem* [doi:10.11606/D.8.2018.tde-09102018-113900]. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo;
- SALES, D. R. *A Ilha de Tchekhov*. *Anais do X SEL - Seminário de Estudos Literários: Cultura e Representação*. Assis: UNESP, 2012. p. 1-9.
- TCHÉKHOV, Anton. *A Ilha de Sacalina*. Tradução de José Cláudio, Júlia Ferreira. Lisboa: Relógio D'água, 2011.
- TCHÉKHOV, Anton. *Cartas a Suvórin (1886-1891)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.
- TOLMATCHOV, Vassíli. *O Não Visual no "Drama Novo": Ibsen Maeterlink e Tchekhov*. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (orgs.) *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê, 2011. p. 233-248.

- VOINOVA, N.; STARETS, S.; VERKHUCHA, V.; ZDITOVETSKI, A.  
*Dicionário Russo-Português*. Moscou: Russki Yazik, 1989.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Random House, 2000.
- ЕВСТРАТОВ, А. Н., *Остров Сахалин: А. П. Чехова Как Синтез Художественности И Публицистики*. Disponível em: <<http://docplayer.ru/65306127-Ostrov-sahalin-a-p-chehova-kak-sintez-hudozhestvennosti-i-publicistiki.html>>. Acesso em: 26 out. 2016.
- ГАБДУЛЛИНА, В.И. *Структура нарратива в книге А.П. Чехова «Остров Сахалин»: архетипический и культурный подтекст*. Disponível em: <[http://www.philology.nsc.ru/elib/data/Narrativ-tradits\\_2014/35.Gabdullina\\_V.pdf](http://www.philology.nsc.ru/elib/data/Narrativ-tradits_2014/35.Gabdullina_V.pdf)>. Acesso em: 26 out. 2016
- ЧЕХОВ, А. *Остров Сахалин: Очерки; Питерби записки; Рассказы*. Москва: Эксмо, 2009.
- ЧУДАКОВ, А. П. *Поэтика Чехова*. Москва: Азбука, 2016.

**A representação da sociedade ideal desde *Utopia*,  
de Thomas More, até o quarto sonho de Vera Pávlovna,  
de Nikolai Tchernychévski**

Camilo Domingues (UFF)<sup>1</sup>

Em 1516, o pensador humanista e conselheiro real inglês Thomas More (1478-1535) teve publicada a sua obra *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, ou simplesmente *Utopia*,<sup>2</sup> na qual o escritor transcreve para o leitor as impressões do viajante-narrador português Rafael Hitlodeu (que teria acompanhado o próprio navegador Américo Vespúcio) em sua viagem e longa estadia na longínqua Ilha de Utopia, situada no Novo Mundo.<sup>3</sup> O romance trata da história, dos costumes, da religião, da política e da organização estatal da fictícia Ilha de Utopia, em franca e satírica comparação com a realidade contemporânea dos reinos europeus, especificamente do reino inglês. A ilha é apresentada como um modelo ideal e justo de sociedade, diferente daquelas que se podia observar na Europa.

Aproximadamente trezentos e cinquenta anos mais tarde, em 1863, o jornalista e pensador russo Nikolai Tchernychévski (1828-1889), então preso na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, publicaria o seu romance *O que fazer?*, no qual também descreveria uma sociedade ideal.<sup>4</sup> Ao narrar a história de emancipação social de Vera Pávlovna, protagonista que é resgatada do seio de uma família tradicional e opressora russa, Tchernychévski atribui-lhe quatro sonhos,

1. Mestre e doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense.
2. De origem grega, a criação do neologismo *utopia* (lugar nenhum) é atribuída ao próprio Thomas More. No entanto, após a publicação de sua obra, o mesmo teria alertado que se tratava antes de uma *eutopia* (lugar verdadeiro, bom), o que divide os estudiosos em relação ao verdadeiro sentido do termo.
3. De acordo com o historiador Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), a Ilha de Utopia corresponderia à ilha brasileira de Fernando de Noronha, a que registrou em sua obra *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*, publicada em 1937.
4. O subtítulo do romance *O que fazer?*, poucas vezes mencionado, é “a partir de histórias de novas pessoas” ou “a partir de histórias de uma nova gente”, o qual já é capaz de indicar o caráter utópico do romance.

no último dos quais a personagem vislumbra um mundo futuro, livre de opressões e repleto de liberdade. Tal sociedade do futuro criada pelo escritor russo já poderia então merecer a alcunha de *utópica*, termo que passaria a ser corrente após a obra de More para se designar uma comunidade pensada, projetada ou idealizada a partir de uma realidade social corrente e insuficiente.

De acordo com Frank e Fritzie Manuel (1997), desde a cunhagem literária da palavra, a *utopia* assumiria diversas e contraditórias formas e significados. Originalmente relacionado à obra literária de More, o termo foi sucessiva e complementarmente compreendido como “um gênero literário, uma constituição para um governo perfeitamente reestruturado, um estado de espírito, os fundamentos religiosos ou científicos de uma república universal” (MANUEL; MANUEL; 1997, p. 4, tradução nossa).<sup>5</sup> Por vezes, também foi entendido de modo pejorativo ou negativo, atribuindo-se à palavra o sentido de uma ideia sem propósito ou irrealizável, um desatino. Por isso, além da caracterização de uma obra como utópica, é necessário prescrutar as distintas cargas semânticas que o epíteto adquiriu ao longo do tempo, e como os próprios escritores dialogaram com elas.

Entre as obras de More e de Tchernychévski, tão distantes uma da outra no tempo quanto na distância física entre as duas *nações*,<sup>6</sup> há uma série de outras obras de autores das mais diversas nacionalidades, que também se dedicariam à atividade de projetar literariamente sociedades ideais ou futuras. Antes mesmo de More, grandes pensadores como Platão (*A República*, c. 375-374 a. C.) e Santo Agostinho (*A Cidade de Deus*, 456) já haviam esboçado os primeiros traços daquelas sociedades ideais. Para Platão, por exemplo, o ideal de cidade (de sociedade) deveria corresponder ao ideal de homem, ambos portadores de justiça: “o homem justo em nada diferirá da cidade justa, no que diz respeito ao conceito da justiça, mas terá de ser semelhante a ela. [...] não seremos forçados a admitir que

5. Neste trabalho, as traduções de trechos de obras em idioma estrangeiro são todas de responsabilidade deste autor, motivo pelo qual será omitida, daqui por diante, a indicação “tradução nossa”.
6. Para ser um pouco mais preciso, o que se conhece hoje como *Inglaterra* constituía um reino em 1516, cujo monarca era Henrique VIII (1491-1547). Por sua vez, o que se conhece hoje como *Rússia* constituía um império em 1863, cujo monarca (*czar*) era Alexandre II (1818-1881).



em cada um de nós existem os mesmos princípios e hábitos que se encontram nas cidades?” (PLATÃO, 2000, p. 208-209). Tal princípio platoniano poderia ter sido transmitido a Tchernychévski também pela própria obra de More, para o qual, de modo semelhante, “é impossível tornar boas todas as instituições a menos que tornemos bons todos os homens” (MORE, 2004, p. 39).

Precisamente entre as duas obras ora em questão, também se podem situar aquelas do italiano Tommaso Campanella (*A Cidade do Sol*, escrita em 1602), do inglês Francis Bacon (*A Nova Atlântida*, de 1627), do genebrino Jean-Jacques Rousseau (*Do Contrato Social*, de 1762, e o seu romance *Julie, ou a Nova Héloïse*, 1761), do britânico Robert Owen (*Nova visão da sociedade*, 1813), dos franceses Charles Fourier (*O novo mundo industrial e societário*, de 1829) e Victor Considerant (*O destino social*, de 1834), entre inúmeras outras.<sup>7</sup> O casal Manuel enfatiza essa relação literária e histórica entre tais obras consideradas, por diferentes motivos e em diferentes épocas, utópicas:

More ou Patrizi de Cherso ou Campanella são inconcebíveis sem Platão. [...] A evocação de Condorcet de um mundo dominado por cientistas constituiu uma restauração do plano de Bacon. Owen, Saint-Simon e Fourier prepararam o caminho para Marx. [...] Os romancistas utópicos do século XIX, seja Cabet, Tchernychévski, Bellamy, Morris ou Hertzka foram decalques ou reações aos primeiros utopistas do século. (MANUEL; MANUEL, 1997, p. 13)

Na própria Rússia, Lídia Lótman também atestaria aquele parentesco histórico e literário de Tchernychévski com certa tradição utópica, quando afirmou que “*O que fazer?*” foi conscientemente inspirado na tradição universal da literatura utópica, e constituiu uma

7. Os últimos três pensadores, graças à designação dada por Karl Marx (1818-1883), passariam a ser tratados como *socialistas utópicos* por correntes socialistas mais radicais, notadamente a partir da publicação do *Manifesto Comunista*, em 1848. Tal alcunha os distanciava do *socialismo científico*, aquele cujos fundadores seriam o próprio Marx e Friedrich Engels (1820-1895). No entanto, também seriam tratados como *socialistas libertários*, particularmente, por correntes políticas mais próximas do anarquismo ou críticas à teoria marxista. Tchernychévski, devido à censura czarista na Rússia oitocentista, designar-lhes-ia apenas como “pessoas boas e inteligentes” (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 132).

reinterpretação e um desenvolvimento inovadores do gênero da utopia” (LÓTMAN, 1974).

A profusão da literatura utópica entre as obras de Thomas More e de Nikolai Tchernychévski não seria suficiente para apagar os traços da inaugural *Utopia* nos romances de mesmo gênero ou nos tratados filosófico-políticos que o seguiram até o século XIX. Ao contrário, mesmo que não haja registro de que o escritor russo tenha lido a obra de More, o seu romance *O que fazer?*, especificamente quando faz o seu personagem principal Vera Pávlovna sonhar com uma sociedade ideal no futuro – o seu quarto sonho –, guarda diversas relações temáticas com *Utopia*, que possivelmente foram preservadas através das obras intermediárias entre a sua e a de Thomas More.<sup>8</sup> Assim, tanto em *Utopia* quanto em *O que fazer?* pode-se identificar a defesa da igualdade entre indivíduos/cidadãos como condição para a felicidade e a harmonia social; uma idealização, ou mesmo uma predileção pelo campo em detrimento da vida urbana; a defesa da adoção de costumes simples e racionais em detrimento do consumo conspícuo e do *distraçionismo*; a apologia da engenhosidade humana, da ciência e da tecnologia, para contornar os obstáculos naturais ao desenvolvimento humano; e, por último, a própria defesa de uma sociedade ideal não concretizável – de uma *utopia* –, ou de uma sociedade futura alcançável – de uma *eutopia*.

Ainda no Livro I da obra de More, quando este introduz as circunstâncias de seu encontro com Rafael Hitlodeu e as primeiras impressões deste a respeito da Ilha de Utopia, o narrador recruta Platão para chancelar a sua defesa de uma sociedade sem propriedade privada. Para o viajante português, apenas a propriedade comum, ao promover a igualdade de condições entre a maioria da população e a busca coletiva pelo bem geral poderia impulsionar uma sociedade para a realização plena de seus indivíduos: “o mais sábio entre

8. Apesar de não haver comentários à obra *Utopia* nos escritos e registros de Tchernychévski, o publicista russo mencionou em seus artigos o escritor inglês, demonstrando que tinha conhecimento sobre a sua obra e sobre o(s) conceito(s) de utopia. Por outro lado, é sabido que Tchernychévski era leitor das obras de outros escritores utópicos, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837) e Victor Considérant (1808-1893), cujas ideias circulavam em seu ambiente político e filosófico, bem como deixariam traços em sua escrita literária (particularmente o romance *Julie, ou a Nova Héloïse*, de Rousseau).

os homens [Platão] percebia claramente que o único caminho para o bem-estar de todos repousa sobre a igualdade na posse dos bens, e eu duvido que essa igualdade possa ser obtida onde a propriedade pertence a particulares” (MORE, 2004, p. 42). Da mesma forma, a entidade feminina, símbolo do amor à humanidade e da revolução social que guia Vera Pávlovna em seu quarto sonho, revela-lhe que “apenas com o semelhante a pessoa humana sente-se plenamente livre. Estar com alguém inferior é fastidioso, apenas com o semelhante há plena satisfação” (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 283). A igualdade econômica para More deveria ser a garantia para o bem-estar social, e a igualdade social entre os indivíduos para o escritor russo era a garantia da alegria e da liberdade. Na Ilha de Utopia e na sociedade sonhada por Vera Pávlovna, deveria prevalecer a igualdade entre os indivíduos para que ambas pudessem se realizar de maneira harmoniosa, fosse de um ponto de vista econômico, no primeiro caso, fosse de um ponto de vista moral e social, no segundo.

Os autores também concordariam que o cenário mais propício à efetivação de tal sociedade seria aquele em que a vida no campo fosse valorizada, não apenas em seus aspectos naturais, como na sua capacidade produtiva direta. Assim, apesar de a Ilha de Utopia contar com cinquenta e quatro esplêndidas e bem organizadas cidades, estas jamais poderiam aumentar o seu território para além daquele já estabelecido, “pois os utopienses consideram que as terras são mais para serem cultivadas do [que] para serem objeto de posse” (MORE, 2004, p. 49). Além disso, havia um sistema de revezamento entre cidadãos e camponeses na Ilha, de modo com que, a cada ano, vinte membros de cada zona alternassem entre si, concorrendo para que ninguém se abstinhasse do conhecimento das tarefas rurais e para que ninguém fosse obrigado a viver toda a vida no campo. No entanto, salientaria o viajante, muitos terminavam por preferir a vida rural, os quais obtinham permissão para lá se estabelecer para além do período de alternância. De maneira que, na Ilha de Utopia, apesar da exuberância das cidades, também descrita por Rafael Hitlodeu, estas não exerceriam pressão demográfica sobre o campo, sendo, ao contrário, estes últimos que delimitariam o seu território e até mesmo a sua população.

No quarto sonho de Vera Pávlovna, a sociedade vislumbrada assentava-se sobretudo num ambiente bucólico no qual, esparsamente, surgiriam grandes e modernos edifícios à semelhança do

*Crystal Palace*, símbolo da engenhosidade humana erguido para a Grande Exposição de Londres de 1851. Diante da vastidão e da beleza dos campos e das plantações, Vera pergunta à entidade onírica que a acompanha em seu sonho se, naquela nova sociedade, ainda haveria cidades nas quais pudessem viver os indivíduos que assim lhe aproovessem, ao que esta receberia como resposta:

Não há muitas dessas pessoas. Há menos cidades que antes – existem praticamente apenas para atuarem como centros de relações internacionais e de transporte de mercadorias, ficando próximas aos melhores portos, em outros centros de comunicação. Mas essas cidades são maiores e mais esplêndidas que as anteriores. Todos vão lá por alguns dias a fim de variar. A maior parte de seus habitantes estão continuamente se mudando, permanecendo lá, por pouco tempo, para trabalhar. (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 287)

Assim como as cidades da Ilha de Utopia, as do sonho de Vera Pávlovna eram grandes e esplêndidas. E assim como a população da Ilha de Thomas More, aquela que habitava os sonhos da protagonista do romance de Tchernychévski movia-se constantemente de uma zona à outra, transformando as cidades em meros centros de negócios, de comunicação e de transporte, em vez de polos de atração demográfica, como já parecia ocorrer desde o início do século XVI na Europa. A entidade que acompanha Vera Pávlovna em seus sonhos acrescenta que haveria ainda na sociedade do futuro cidades como São Petersburgo, como Paris e como Londres, nas quais todos poderiam viver livremente. No entanto, apesar disso, noventa e nove por cento dos indivíduos preferiam viver no campo, onde era mais agradável e vantajoso para eles.

Certamente, não se poderia tratar da relação entre campo e cidade nas obras utópicas, ainda menos da magnificência que preponderava nestas últimas (mesmo quando raras e preteridas), sem se aludir a *A Cidade do Sol* de Campanella. Em sua grandiosa cidade-fortaleza concêntrica estão dispostas todas as engenhosidades humanas imaginadas, capazes simultaneamente de ornamentá-la e de protegê-la. As inúmeras colunas, arcadas e galerias, reminiscência e homenagem à arquitetura grega antiga, já presentes em Campanella, também marcariam o desenho do falanstério de Fourier e Considerant. O seu templo maior despontava envolto por uma abundante planície, assim como surgiam os palácios de

crystal tchernychevskianos. O religioso italiano assim descreve a sua cidade, vista de fora:

Distinguem-se, daí, os grandiosos palácios que, de tão unidos uns aos outros, ao longo da muralha do segundo círculo, parecem mais um só edifício. A meia altura desses palácios, veem-se surgir, de fora para dentro do círculo, várias arcadas com galerias superiores, sustentadas por elegantes colunas [...] No cimo do monte encontra-se, então, uma espaçosa planície, em cujo centro se ergue um templo de maravilhosa construção. (CAMPANELLA, 1983, p. 248)

Retornando à paisagem rural, a idealização de uma sociedade utópica por More e por Tchernychévski também vinha acompanhada de uma idealização da vida no campo, bem como da própria natureza. A descrição de jardins bem cuidados e ornados e de magníficas paisagens naturais marcariam presença nas páginas de *Utopia* e de *O que fazer?*, ressaltando a harmonia entre as existências humana e da natureza, tanto na ilha visitada por Rafael Hitlodeu como no mundo sonhado por Vera Pávlovna. Segundo o primeiro, “os utopienses apreciam muito seus jardins. Neles cultivam videiras, árvores frutíferas, ervas e flores. Nunca vi tanta fertilidade, nem vegetação tão bem cuidada e de tão belo aspecto” (MORE, 2004, p. 53). Da mesma maneira, nos verdadeiros *Campos Elísios* sonhados pela segunda, “os campos de cereais brilham com um fulgor dourado; o campo está coberto de flores, centenas, milhares de flores desabrocham-se nos arbustos que o contornam [...] Os pássaros revoam pela rama, e milhares de vozes precipitam-se dos galhos junto ao aroma” (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 276).

No entanto, a harmonia entre natureza e civilização humana não havia sido sempre assim. Sobre a natureza selvagem, anterior à civilização utópica, haviam agido a inteligência e a engenhosidade humanas, de maneira que aquilo que parecia natural a princípio na verdade era o resultado da ação consciente e deliberada dos seres humanos para proteger ou promover aquela harmonia em seu próprio benefício. As descobertas da(s) ciência(s) teriam permitido aos seres humanos tamanha ação transformadora, de modo que tão mais ideal seria uma sociedade quanto mais racional e vantajosamente os indivíduos pudessem se valer delas. Por isso, não bastava, para More, que os habitantes da Ilha de Utopia simplesmente

cultivassem a terra ou manejassem os seus rebanhos. Eles deveriam fazê-lo de forma eficiente, racional e, no limite, científica, de modo a provarem a superioridade da organização racional daquela sociedade sobre as demais, e mesmo sobre a própria natureza. Na ilha do Novo Mundo, os camponeses

cultivam o solo, criam o gado, cortam madeiras e transportam seus produtos, por terra ou por mar, para a cidade, da forma mais conveniente. Criam uma quantidade enorme de galinhas, recorrendo a um processo realmente admirável. Os ovos não são chocados pelas galinhas: obtêm grande número deles por incubação, usando para esse fim calor artificial, mantido numa temperatura constante. Os pintos, assim que deixam as cascas, reconhecem os homens e os seguem ao invés de seguir as galinhas, suas mães naturais. (MORE, 2004, p. 50)

No exemplo acima, a subversão da ordem natural das coisas – o fato de os pintos não seguirem *naturalmente* as galinhas – é efetuada graças à inteligência humana e em seu favor. Paradoxalmente, a harmonia conquistada entre civilização e natureza é efetuada às custas desta última e, não obstante tal imposição civilizacional, aquela sociedade se pretendia mais natural que as demais, que não permitiam – ou não eram capazes de permitir – o livre emprego da ciência para a transformação racional da natureza em favor da existência humana.

No quarto sonho de Vera Pávlovna, a protagonista de *O que fazer?* também visitaria um extenso e deslumbrante campo de cultivo. Também em seu sonho a engenhosidade humana proporciona uma articulação bastante produtiva entre indivíduos e natureza, em favor dos primeiros. Os trabalhadores do campo haviam adequado o seu trabalho às suas necessidades de tal modo que sempre trabalhavam cantando, céleres e felizes. Máquinas faziam todo o trabalho mecânico, e os camponeses apenas as conduziam. E mesmo o incômodo do sol forte na época das colheitas era capaz de ser contornado graças ao desenvolvimento de técnicas agrícolas:

E como se arranjaram comodamente! O dia está escaldante, mas, para eles, evidentemente, isso não é nada: sobre aquela parte do campo onde eles trabalham, estendem um imenso dossel. À medi-

da que o trabalho avança, ele também se move. De que maneira se preservaram à fresca! (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 285)

Para acentuar ainda mais a perseverança e a inteligência dos habitantes da Ilha de Utopia e daqueles que povoavam o quarto sonho de Vera Pávlovna, More e Tchernychévski os situam em terreno que antes era infértil, ou até mesmo inóspito à existência humana. Apenas a imensa capacidade das potencialidades humanas, quando desenvolvidas conforme a natureza, teriam sido capazes de contornar aqueles obstáculos. De acordo com Rafael Hitlo-deu, “o solo de Utopia não é muito fértil, nem seu clima muito bom, todavia com sobriedade e temperança protegem-se contra as intempéries e melhoram tão industriosamente a terra que não se vê, em parte alguma, rebanhos melhores, [nem] colheitas mais abundantes” (MORE, 2004, p. 87). De maneira semelhante, Vera Pávlovna revelar-se-ia surpresa à entidade feminina que a acompanha em seu sonho:

– Mas nós estamos no meio de um deserto? – diz, atônita, Vera Pávlovna.

– Sim, no centro de um antigo deserto. Mas agora, como vê, toda a extensão desde o norte, desde aquele grande rio no nordeste, já foi convertida na terra mais abençoada, na mesma terra tal qual fora antigamente – e, agora, novamente tornou a ser – aquela estreita faixa ao longo do mar mais ao norte, sobre a qual se falava outrora que dela “jorrava leite e mel”.<sup>9</sup> (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 286-287)

9. Tchernychévski faz alusão à Terra de Canaã, prometida por Deus a Moisés, de acordo com o Velho Testamento (Ex. 3:8). Em *O que fazer?*, apesar de seu apelo político contra as instituições tradicionais russas, entre elas a ortodoxia cristã, há alguns trechos em que o seu autor alude a passagens bíblicas, talvez devido à sólida formação religiosa que recebeu no seminário que frequentou na sua infância e adolescência, na província russa. Da mesma maneira, em *Utopia*, More – católico crítico das reformas protestantes (o que lhe valeria a própria vida mais adiante, ao negar prestar o Juramento de Supremacia a Henrique VIII, novo chefe da Igreja inglesa) – descreve a religião dos utopienses como um catolicismo mais verdadeiro do que aquele praticado na Europa, recorrendo também a diversas passagens alusivas ao mundo cristão.

De maneira mais desenvolvida que os seus contemporâneos, os habitantes daquelas duas sociedades eram capazes de manejar o solo de forma a tornar fértil o próprio deserto, construíam diques e represas, escavavam canais e irrigavam a terra. De acordo com a entidade que acompanhava Vera Pávlovna em seu sonho, não poderia haver nada de surpreendente naqueles empreendimentos: os indivíduos apenas teriam se valido de sua inteligência para aproveitarem os recursos naturais à sua disposição, quando outros se recusavam ou eram incapazes de fazê-lo.

Obviamente, não apenas no campo que a(s) ciência(s) ajudaria(m) os indivíduos a organizarem e a otimizarem a sua existência em sociedade. Coincidentemente, os dois autores, apesar de tão distantes no tempo, fazem menção à utilização do vidro nas construções urbanas para se protegerem contra intempéries, ao passo que o mesmo também permitia passar a luz e melhor iluminar os ambientes. No quarto sonho de Vera Pávlovna, Tchernychévski ainda caracterizaria aquela sociedade, por exemplo, pela utilização em larga escala da energia elétrica e do alumínio, invenções promissoras do século XIX.<sup>10</sup>

No entanto, não apenas as atividades produtivas, como a agricultura e as ciências aplicadas, eram desenvolvidas de acordo com princípios *naturais*, racionais e harmônicos. Nos exemplos ora analisados, os costumes também eram organizados de forma que também vigorassem na sua execução e repetição critérios de racionalidade e, sobretudo, de simplicidade. A simplicidade nos hábitos e costumes denotava, para os autores, um traço da própria racionalidade – pois a razão humanista não era dada aos rebuscamentos escolásticos –, assim como uma maior conformidade com a natureza, que passava a ter o seu funcionamento desvelado por e para os

10. As potencialidades das ciências aplicadas para o prometido progresso e bem-estar da humanidade seriam ressaltadas, sobretudo, por Francis Bacon, em sua obra *A Nova Atlântida*. Em sua comunidade utópico-científica, a ciência já se havia desenvolvido a tal ponto que os seus habitantes já possuíam “casas grandes e espaçosas, onde imitamos e demonstramos fenômenos meteorológicos, como neve, granizo, chuva, algumas chuvas artificiais de corpos e não de água, trovões, relâmpagos; também gerações de corpos no ar, como sapos, moscas e diversos outros” (BACON, 1999, p. 178).



indivíduos, substituindo-lhe o risco e o mistério pelo conhecimento e por novas potencialidades e capacidades.

São, portanto, os princípios da racionalidade e da simplicidade que levam, por exemplo, More e Tchernychévski a prescreverem padrões semelhantes de vestimentas para os habitantes de suas histórias. As roupas de trabalho dos utopienses “são folgadas e feitas de couro e duram cerca de sete anos. Quando comparecem a lugares públicos usam, por cima dessa vestimenta grosseira, uma capa. [...] O utopiense [...] se satisfaz com um só traje, que usa, geralmente, por dois anos” (MORE, 2004, p. 61). De modo semelhante, na sociedade sonhada do romance russo,

predomina o traje semelhante àquele que as mulheres gregas portavam na época mais graciosa de Atenas: bastante leve e solto. Os homens também portam uma larga e comprida indumentária sem cintura, algo semelhante a mantos, togas. É evidente que se trata de um traje caseiro comum para eles. Quão modesta e formidável é esta indumentária! (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 288-289)

A modéstia é um valor para os dois autores, tanto mais quanto afasta os habitantes de suas sociedades do consumo conspícuo, o que ambos sublinhavam como causa maior da corrupção moral e política nas demais sociedades. Tchernychévski chega a acrescentar que aquele modelo de vestimenta, à semelhança do traje grego antigo, permitiria aos indivíduos maior flexibilidade em seus movimentos, ou seja, não impediria o corpo humano de se manifestar espontaneamente, *naturalmente*. Vale destacar que os habitantes d'*A Cidade do Sol* vestiam-se do mesmo modo: “É preciso saber que tanto os homens como as mulheres usam roupas iguais, próprias para a guerra, com a única diferença de que, nas mulheres, a toga cobre os joelhos, ao passo que os homens os têm descobertos” (CAMPANELLA, 1983, p. 253).

A alimentação naquelas sociedades também se daria de acordo com aqueles princípios. Na Ilha de Utopia, os habitantes, em sua maioria, satisfaziam o seu apetite em grandes refeitórios públicos preparados para tal, no qual não apenas a produção de alimentos se daria de maneira mais racional, como proporcionaria a convivência entre as diversas gerações de seus cidadãos, e garantiria um controle mais efetivo do tempo de trabalho e de lazer para toda a comunidade. Rafael Hitlodeu narra que

na hora do almoço, assim como na hora do jantar, uma trombeta de bronze convoca toda a sifogrância para se reunir no refeitório [...] Apesar de não ser proibido fazer suas refeições em casa, ninguém o faz por vontade própria, pois sabem que essa não é uma prática apropriada e, além disso, seria estúpido dar-se ao trabalho de preparar uma refeição de pior qualidade, quando se tem à disposição uma lauta refeição bem à mão, no refeitório. [...] O almoço é leve e o jantar mais elaborado, uma vez que depois do almoço há um período de trabalho enquanto depois da ceia há o descanso de uma noite de sono que consideram particularmente propício a uma boa digestão. (MORE, 2004, p. 65-67)

Reiterando os pontos em comum nas narrativas dos dois autores, na sociedade sonhada por Vera Pávlovna, os habitantes assim procedem durante as refeições:

Elas [Vera e a entidade que a acompanha] entram no maior dos imensos salões. A metade dele está ocupada por mesas – as mesas já estão postas. Quantas delas! Quantos comensais haverá aqui? Em torno de mil pessoas ou mais. Nem todas estão aqui; quem assim se apraz, faz suas refeições separadamente, em suas próprias instalações. (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 285)

A refeição em ambas as sociedades comparece como um lugar de encontro entre os seus diversos habitantes, onde convivem e gozam de uma refeição melhor do que seria possível na habitação particular de cada um. A superioridade da qualidade das refeições em conjunto diz respeito não apenas ao sabor dos alimentos e ao esmero em seu preparo, como à sua praticidade e à racionalidade como é organizada. Na Ilha de Utopia, são os escravos que preparam as refeições. No sonho de Vera Pávlovna não há escravos, mas são as mulheres, idosos e crianças não aptos aos demais trabalhos cotidianos que as preparam. Nos dois exemplos, o preparo das refeições visa a otimizar não apenas o tempo de alimentação da força de trabalho, como também a empregar aquela parcela da força de trabalho não-cidadã – como os escravos na Ilha de Utopia – ou não-apta – como as mulheres, idosos e crianças ainda não preparados para o trabalho no campo, ou já esgotados por aquele trabalho.<sup>11</sup>

11. Em *A Cidade do Sol*, também são os idosos que se ocupam das tarefas domésticas: “Velhos veneráveis presidem ao regular funcionamento da cozinha e aos preparadores dos alimentos, como também à limpeza das camas, dos

Vê-se, portanto, que, não à toa, a descrição do funcionamento do refeitório é crucial para aquelas sociedades, pois ele é capaz de articular a produção direta dos campos com as necessidades vitais de seus habitantes e com as suas necessidades de trabalho e de organização do tempo. No refeitório, sempre repleto de alimentos e de indivíduos, ambos sadios, torna-se visível e ainda mais admirável a articulação simples, racional e operacional das leis e costumes que regem aqueles mundos.

Na Ilha de Utopia, a organização do tempo envolve não apenas as horas de atividade produtiva, como também as horas de lazer. Segundo Rafael Hitlodeu, “não há a possibilidade de matar o tempo ou pretexto para furtar-se ao trabalho. Não há tavernas, cervejarias ou bordéis. [quando não trabalham, os utopienses desfrutam] de alguma forma respeitável de lazer” (MORE, 2004, p. 68-69). “Alguma forma respeitável de lazer” seria, na maioria das vezes, uma atividade intelectual, pois, como acrescentará o narrador mais adiante, os utopienses sempre privilegiavam os prazeres do espírito em detrimento dos prazeres do corpo. Rafael Hitlodeu ressalta que os habitantes da ilha também apreciavam as formas e sabores da natureza e que não tinham reservas em relação aos prazeres sensoriais, a menos que estes prejudicassem o outro ou o conjunto da sociedade. Ao contrário do que se poderia imaginar com a expressão puritana “forma respeitável de lazer”, os utopienses constituíam um povo de filosofia epicurista, que confundiam virtude e prazer, e para os quais o fim último das ações humanas era o prazer e a felicidade, sempre de acordo com a natureza.

Do mesmo modo, o epicurismo (mais precisamente, a sua forma moderna, o utilitarismo) também estará presente no romance *O que fazer?*. Os seus personagens, assim como descreve Rafael Hitlodeu em *Utopia*, também realizam cálculos utilitaristas cujas principais variáveis são o prazer, o sacrifício e o bem comum. Também da mesma forma – e em consonância com as ideias de Rousseau – o escritor russo desenvolve em seu romance algumas ideias sobre o prazer e sobre a dicotomia entre as necessidades verdadeiras *versus* aquelas artificiais (falsas).

Em relação às práticas de lazer, o autor russo seria mais

quartos, dos vasos, da roupa, das oficinas e dos ingressos, atribuindo a tudo isso enorme importância” (CAMPANELLA, 1983, p. 255).

condescendente que o inglês para com os seus personagens. Na sociedade sonhada por Vera Pávlovna, todas as noites, após longa jornada de trabalho – Tchernychévski não especifica a duração, ao passo que na Ilha de Utopia era de seis horas, podendo ser reduzida – todos os indivíduos se reuniam num grande baile, onde dançavam alegremente uns com os outros. Os habitantes engajavam-se no baile diário com tal energia, disposição e vigor, que a entidade onírica que acompanhava Vera Pávlovna se perguntaria:

Mas quando, afinal, eu já vi tanta energia para se divertir? Mas como não possuir a sua disposição à alegria, desconhecida de nós? Eles trabalharam o bastante pela manhã. Quem não trabalhou o suficiente, então não preparou os nervos para sentirem a plenitude da alegria. E, mesmo hoje em dia, a alegria das pessoas simples, quando lhes sucede alegrar-se, é mais contente, vivaz e possui mais frescor que a nossa. (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 289)

Para Tchernychévski, o lazer estava associado à satisfação no trabalho, responsável por preparar o próprio sistema nervoso dos indivíduos à fruição do prazer. Os habitantes daquela sociedade reuniam em si as melhores características individuais possíveis: o desenvolvimento moral aliado à força e ao vigor físico, ambos proporcionados pelo trabalho. Nesse entrelaçamento entre a moral e o trabalho proposto por Tchernychévski, fica ainda mais evidente o quanto as máximas das sociedades propostas pelos dois autores impregnavam também – e necessariamente – os costumes, como demonstrado acima.

A organização racional das atividades humanas, de acordo com os princípios *naturais* de simplicidade, praticidade e de busca pelo prazer, era o que parecia fomentar a imaginação dos dois escritores ao descreverem a Ilha de Utopia e a sociedade do quarto sonho de Vera Pávlovna. Esta última, deve-se salientar, talvez fosse mais apropriadamente uma *eutopia* (lugar verdadeiro, bom), pois Tchernychévski não empregava o sentido negativo do termo *utopia* (lugar nenhum). Ao contrário, era a sociedade do futuro que estava sendo mostrada em sonho à sua protagonista e que, cedo ou tarde, a partir da atividade dos seres humanos, seria alcançada: “você conhece o futuro. Ele é luminoso e magnífico. Diga a todos: eis o que há no futuro, o futuro é luminoso e magnífico. Ame-o, esforce-se em sua direção, trabalhe para ele, faça-o ficar mais próximo, traga dele para

o presente o quanto lhe for possível trazer” (TCHERNYCHÉVSKI, 1975, p. 290). Já a ilha de More, apesar das observações que teria feito em uma das edições da obra, corresponderia de fato a uma *utopia*, pois o próprio autor não acreditava que uma sociedade como aquela pudesse ser constituída: “devo confessar que há muita coisa na República de Utopia que eu desejaria ver imitada em nossas cidades – *coisa que mais desejo do que espero*” (MORE, 2004, p. 131-132, grifo nosso).

Apesar da diferença de expectativa dos dois autores em relação à exequibilidade em algum tempo de suas sociedades fictícias, é notável que a partir de realidades tão distintas no tempo e no espaço ambos tenham utilizado recursos descritivos tão semelhantes. Partindo de realidades e épocas tão diferentes, chegaram por diversas vezes a um esboço idêntico de uma sociedade ideal. Até mesmo os aspectos daquelas sociedades que elegeram para descrever e comentar coincidiam, o que pode indicar, de maneira não exclusiva, uma transmissão relativamente estável dos dispositivos representacionais daquele *gênero literário* ao longo de três séculos e meio através de uma cadeia de escritores e obras sucessivas, e uma circulação física não menos impressionante daquelas obras no território europeu. Ou a recorrência descritiva entre *Utopia* e o quarto sonho de Vera Pávlovna explica-se dessa maneira, ou ter-se-ia de imaginar que, inconscientemente, os autores do gênero utópico, ao longo de séculos e sem conexões uns com os outros, possuísem todos uma imaginação recorrente e limitada, que os aprisionaria sempre nos mesmos exemplos e modelos, o que, no entanto, não parece factível. Como dito no início deste ensaio, o mais provável é que uma cadeia literária (Campanella, Bacon, Rousseau, Owen, Fourier, Considerant, entre outros),<sup>12</sup> ora aleatória, ora não, tenha constituído uma

12. Em relação aos três últimos, a cadeia literária talvez seja menos preponderante que a cadeia de ideias filosóficas e políticas. Como sugere Lótman (1974), o quarto sonho de Vera Pávlovna também pode ser interpretado com a imagem não apenas de uma sociedade do futuro, mais de uma sociedade socialista. Vladímir Sviatlóvski salienta que, no “quarto sonho de Vera Pávlovna, Tchernychévski pinta em cores amigáveis o falanstério de Fourier, por ele poetizado, [apesar de que] o autor, ele próprio, não é um fourierista. Ele era mais próximo das ideias do terceiro grande utopista, o inglês Robert Owen, e também da ideia de ‘organização do trabalho’ de Louis Blanc, através da associação de produtores” (SVIATLÓVSKI, 2015, p. 49-50).

ponte, através da circulação e transmissão, entre o autor inglês do século XVI e o autor russo do século XIX.

Outro ponto em comum entre os escritores do gênero, especialmente entre More e Tchernychévski, é que as suas obras constituíram verdadeiros sucessos editoriais em suas respectivas épocas, apesar das críticas que portavam à sociedade em que viviam (ou, talvez, precisamente por conta disso), e apesar da censura política à qual estavam constrangidos. Assim, de maneira relativamente inusitada, as suas obras lograram obter grande circulação, notadamente entre os círculos letrados. Apesar disso, como derradeiro ponto em comum – e trágico –, os seus autores padeceram, ao final, de um destino semelhante, tendo sido ambos proscritos e detidos (no caso de More, tendo sido condenado à morte por ordens de Ricardo VIII).

Por último, convém salientar que também há aspectos e temas não coincidentes nas obras ora analisadas. Por exemplo, enquanto More descreve minuciosamente a organização do Estado e das cidades na Ilha de Utopia, a sua legislação, as suas atividades diplomáticas e de comércio exterior, os seus empreendimentos bélicos e a sua religião, Tchernychévski simplesmente se silencia sobre essas questões quando narra o quarto sonho de sua protagonista (tratando delas apenas timidamente em outros momentos do romance, ou de maneira muitas vezes subliminar, como no caso da religião). Sintomaticamente, a Ilha de Utopia vale-se do trabalho escravo, apesar de regulado e de mais moderado em relação ao escravismo moderno, em ascensão no Novo Mundo no século XVI. No sonho de Vera Pávlovna, ao contrário, não há servos nem escravos: todos os indivíduos são trabalhadores livres, o que pode indicar uma atualização do gênero de acordo com as ideias humanistas do século XIX em relação ao período anterior.

Da mesma forma, enquanto a monogamia é prescrita como regra aos casais utopienses, sendo concedido o direito do divórcio apenas em casos excepcionais, o romance do escritor russo dedica-se claramente a defender o direito irrestrito a este em favor da liberdade das mulheres, assim como não parece defender a monogamia como forma ideal de laço conjugal. Em *O que fazer?*, os indivíduos parecem mais livres para decidirem sobre os seus relacionamentos afetivos, privilegiando o sentimento amoroso em detrimento das convenções sociais. A própria protagonista tem a possibilidade de mudar de parceiro amoroso quando se descobre apaixonada pelo melhor amigo

daquele. Ou seja, apesar da constância das abordagens dos aspectos sociais entre as duas obras, fica também patente que o gênero literário utópico desenvolveu-se dialeticamente ao longo do tempo, lançando mão não apenas de recorrências, como também de incrementos e de atualizações de acordo com as ideias circulantes em cada época. Tal desenvolvimento histórico, filosófico e literário do gênero utópico aponta, finalmente, para a constituição de um sistema de referências utópicas que se teriam articulado internamente ao longo do tempo, promovendo apropriações e ressignificações.

## Referências

- BACON, Francis. *New Atlantis*. In: BRUCE, Susan (org.). *Three early modern utopias – Utopia, New Atlantis, The Isle of Pines*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 1999.
- CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. 3ª ed. Tradução de Aristides Lôbo. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- LÓTMAN, Lída M. *Realizm rússkoi literatúry 60-kh godóv XIX viéka*. Leningrád: Naúka, 1974.
- MANUEL, Frank E.; MANUEL, Fritzie P. *Utopian thought in the Western world*. 7ª ed. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press, 1997.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Anah de Melo Franco. Brasília: Editora UNB, 2004. Disponível em: <<http://funag.gov.br/loja/download/260-Utopia.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.
- SVIATLÓVSKI, Vladímír. *Rússki utopítcheski román – fantastítcheskaia literatúra: issliédovania e materiály*. Tom II. Salamandra P. V. V., 2015.
- TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. *Tchto diélat? – iz rasskázov o nóvykh liúdiakh*. Leningrád: Izdátelstvo Naúka, 1975.

## Roman Jakobson na Tchecoslováquia: emigração, linguística, espionagem?

Valteir Vaz<sup>1</sup>

### Introdução

Krystyna Pomorska recorda que em outubro de 1979, durante uma discussão que se estendeu após uma palestra de Roman Ossipovitch Jakobson na Universidade de Moscou, alguém pediu a ele que resumisse brevemente sua biografia. Ele então, aos seus 83 anos, prontamente respondeu: “Eu não gosto de me voltar para o passado. Eu vivo para o futuro” (POMORSKA, 1992, p. 248). Em seguida, como que procurando justificar uma resposta por demais sucinta, acrescentou: “Embora eu não tenha muito mais tempo pela frente, eu ainda continuo vivendo para o futuro” (POMORSKA, 1992, p. 248). A passagem explícita a deliberada atitude valorativa em face da novidade, do não estabelecido, um traço distintivo da personalidade do linguista manifesto desde muito cedo, quando ainda era estudante no Instituto Lazariév de Línguas Estrangeiras, de Moscou.

Ainda aluno da graduação no curso de filologia na Universidade de Moscou, entre 1914 e 1918, Jakobson já demonstrava, segundo ele mesmo conta, “a necessidade de sair do quadro dos estudos universitários tradicionais” (JAKOBSON; POMORSKA, 1985, p. 19). Seu espírito irrequieto o colocou em contato com o que havia de mais atual em sua época, seja no âmbito das ciências ou das humanidades. Foi amigo, por exemplo, de artistas de vanguarda – casos de Vladimir Maiakovski, Velimir Khlébnikov, A. E. Kruchonik, Kazimir Malévitich, Pavel Filonov, Olga Rosanova, entre outros –, e chegou experimentar a mão como poeta sob o pseudônimo de Aliágrov. Veio a se tornar um dos mais importantes linguistas do século passado com uma vasta produção, recebendo prêmios e honrarias mundo afora.

1. Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Fundação Santo André (SP), de Língua Portuguesa na Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho e da área de Letras na Universidade Virtual do Estado de São Paulo (Univesp). Mestre, Doutor e pós-doutorando na área de Teoria Literária pela USP.



Depois de brilhar enquanto intelectual e pesquisador no Círculo Linguístico de Moscou e na Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ), em Petrogrado, as duas células do Formalismo Russo, Jakobson trocou a Rússia pela Tchecoslováquia em 1920. Depois, fugindo da perseguição nazista, refugiou-se na Escandinávia e por fim alcançou os Estados Unidos, em 1941. Na América, depois de vencer alguns obstáculos, ele obteve muito sucesso, lecionando em universidades de renome como Columbia University, Harvard University e Massachusetts Institute of Technology (MIT).

No Brasil, os períodos russo e americano de Jakobson são bem conhecidos. Vale lembrar que em 1968 ele visitou o Brasil e proferiu palestras em várias partes do país, e também manteve contato com estudiosos brasileiros como Haroldo de Campos, Matoso Câmara Junior, Boris Schnaiderman e João Alexandre Barbosa.

Sabe-se, por meio de uma carta de 15 de janeiro de 1973, endereçada ao gramático Ataliba Teixeira de Castilho, que Jakobson mantinha estreito contato com a Universidade de São Paulo no começo dos anos de 1970. A carta revela que nos prenúncios de 1970 a USP ofereceu a Jakobson a cadeira de Filologia Clássica e Linguística Geral, um convite que o linguista acabou postergando, uma vez que havia acabado de aceitar uma posição junto à Columbia University. Eis a missiva na íntegra:

Dear Professor de Castilho,

I just returned from long trips and found your letter of January 4. To your question I must answer that when, shortly after coming from Sweden to New York in 1941, and working from 1942 until the end of the war in the École Libre des Hautes Études in New York, together with Claude Lévi-Strauss, I was, about 1942 or '43, asked by the latter whether I would accept a possible offer from the University of São Paulo, a professorship in classical philology and general linguistics, and I expressed interest for this project; but as far as I remember, for some financial question the possibility of new chairs and invitations to São Paulo was indefinitely postponed. In the meantime I accepted a visiting, and later permanent, professorship at Columbia University, New York. With warm reminiscence of our Brazilian days of 1968, and with best wishes,  
/ Yours sincerely, / Roman Jakobson. (JAKOBSON *apud* ALTMAN, 2004, p. 135)

Já o período de quase vinte anos em que Jakobson viveu e trabalhou na Tchecoslováquia e seu curto refúgio na Escandinávia não despertaram muito interesse entre nós. Tendo isso em conta, este ensaio, que nasceu de minha pesquisa de pós-doutorado, procura elucidar alguns pontos de sua vida entre Praga e Brno, entre 1920 e 1939.

## **Jakobson em Praga**

Em Praga, Jakobson vai gradativamente trocando o fervor dos anos futuristas e assumindo uma reflexão mais profunda e criteriosa em termos de precisão científica. O contexto de Praga, com toda a dificuldade que ele representou para Jakobson, deve ser interpretado à maneira de um rito de passagem na sua vida e obra. Conforme lembra Krystyna Pomorska: “O período tcheco foi um dos mais férteis e prolíficos da vida de Jakobson” (POMORSKA, 1992, p. 234-235).

À guisa de ilustração, recordaríamos como trabalhos importantes dessa época a versão definitiva de seu estudo sobre a poesia de Khlébnikov, publicado como *Novíssima poesia Russa* (1921), seu longo ensaio por ocasião do suicídio de Maiakovski, *A geração que esbanjou seus poetas* (1930), seu estudo oriundo de sua tese de doutoramento, *Sobre o verso tcheco* (1927), e sua longa correspondência com o linguista Nikolai Trubetzkói, que se estendeu de 12 de dezembro de 1920 a 25 de junho de 1938. Este rico epistolário cobre uma gama de assuntos, mas seus dois temas prediletos são a linguística e o aurasianismo. Não seria exagero afirmar que entre os pilares sobre os quais erigiriam o Estruturalismo (Estruturalismo tcheco e, posteriormente, francês) figura essa correspondência, sobretudo no que nela contém sobre as noções de fonemas e de traços distintivos. Além disso, Jakobson foi um dos fundadores do Círculo Linguístico de Praga, o movimento intelectual que congregou linguistas e críticos literários de diferentes nacionalidades, entre 1929 e 1945. As contribuições originais de Jakobson, Trubetzkói, Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Bohumil Trnka, Jan Rypkam, Jan Mukarovsky, Oskar Fischer, Peter Bogatyrov, Serguei Kartsévski, reverberam em movimentos como Estruturalismo, Estética da Recepção, Semiótica da Cultura etc. Ele foi “o cordão umbilical” que conectou a ciência russa (noções advindas do Formalismo Russo, da dialetologia, dos

estudos sobre folclores etc.) com saberes locais de diversas procedências, em especial do herbatinismo.

Por outro lado, é indiscutível que o período de Praga foi um período de extremas dificuldades. Jakobson desceu às filigranas e expôs o impacto emocional desses anos na sua correspondência privada. As cartas que trocou com Elsa Triolet, uma sua pretendente de então, revelam sua angústia, solidão, medo, ressentimentos e fraquezas. Somado a isso, havia ainda em Praga uma aura de perseguição político-acadêmica que nunca o abandonou, desde que chegou no país em 10 de julho de 1920. Mesmo mais tarde, quando já estabelecido em Nova York, Jakobson se deparou com acirrada rivalidade acadêmica que o privou por um bom tempo de exercer cargos efetivos em universidades daquele país. Pomorska recorda:

Em 1941 Jakobson deixou a Escandinávia rumo aos Estados Unidos. Assim como na Checoslováquia, ele se deparou com uma recepção de reservas e até mesmo de hostilidade por parte de linguistas conservadores, que bloquearam seu caminho de maneira a evitar que ele assumisse uma posição permanente pelos próximos cinco anos. (POMORSKA, 1992, p. 236)

### **Fragmentos de discursos amorosos: os três casamentos do linguista**

A vida pessoal de Jakobson foi bastante complexa. Ele foi casado por três ocasiões, mas nenhuma com aquela que parecia ser sua verdadeira *dame de cœur*: a já mencionada Elsa Triolet, *nom de plume* de Ella Iuriévna Kagan. O primeiro matrimônio de Jakobson ocorreu em 1922, em Praga, com Sofia Nikolaevna Feldmann, que mais tarde se formaria em medicina e, assim como Jakobson, era judia e *emigré*. Treze anos depois, no dia 27 de junho de 1935, os dois se divorciaram. Sofia N. Feldmann tornou a se casar, desta feita com o compositor judeu de Brno, Pavel Hass, com quem em 1937 teve uma filha, Olga Haasová-Smrcková. Olga foi atriz e cantora de ópera em Brno, antes de se casar com escritor Milan Kundera. Em 1941, Pavel Hass foi deportado e, em 1944, executado pelos nazistas em um campo de concentração localizado na cidade tcheca de Terezin. Mas, pouco antes de sua deportação, Hass, certamente antevendo o destino, se divorciou de Sofia Feldmann. Após o divórcio, Feldmann

voltou a utilizar seus documentos pessoais de solteira, os quais eram russos e falsos. Mas havia neles uma informação por demais importante para aquela época: neles constavam as indicações de que ela pertencia à igreja ortodoxa, nada indicando sobre sua ascendência judaica. Quando a Tchecoslováquia foi invadida pelo exército de Hitler, em maio de 1939, foi justamente este detalhe na sua documentação pessoal que poupou a ela e a filha de terem o mesmo destino do marido.

Ainda em junho de 1935, Jakobson contraiu matrimônio com a folclorista, tradutora e professora Svatava Pirková, nascida em Viena e criada em Praga. Pirková tornou uma exímia pesquisadora do folclore e das canções populares da Tchecoslováquia. Recolheu tudo quando pode e editou em um livro até hoje referência no assunto. A ela deve-se também um esclarecedor prefácio à *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Propp, para a tradução inglesa de Laurence Scott. Assim como na República Tcheca, Pirková teve muito sucesso acadêmico nos Estados Unidos, primeiro na Columbia, depois em Harvard e por último na Universidade do Texas. No dia 13 de setembro de 1962, em Nevada, depois de um acordo amigável, ela e Jakobson se divorciaram; depois disso Pirková seguiu para Austin, no Texas, onde se juntou à comunidade tcheca deste estado, aí se tornando professora universitária e pesquisadora até se aposentar em 1978. Já Jakobson, ainda em 1962, dava início aos trâmites para o terceiro matrimônio.

E assim foi: no dia 28 de setembro do mesmo ano, ele se casou pela terceira e última vez com a acadêmica Krystyna Pomorska, que nasceu em 1928 na cidade de Lwów, então parte da Polônia Oriental e atualmente território ucraniano. Aos 11 anos, Pomorska foi deportada junto com a família e outros por ocasião da entrada das forças soviéticas na região em que viviam. A família se instalou no Cazaquistão e aí permaneceu, com muita privação, durante os anos de guerra. Finda a Segunda Guerra Mundial, ela e os seus foram repatriados à Polônia e ela então pode dar continuidade aos estudos universitários. Fato decisivo em sua vida ocorreu em 1959, quando recebeu uma bolsa para desenvolver estudos junto ao Laboratório de Pesquisa em Eletrônica do MIT, o que a motivou a emigrar para os Estados Unidos. Concluída a pesquisa em Massachusetts, Pomorska seguiu para a Universidade de Stanford e depois para a de Chicago, e

desta última recebeu o grau de doutora, sob a orientação de Edward Stankiewicz, amigo próximo de Jakobson.

Pomorska acompanhou Jakobson por suas andanças pelo mundo – inclusive durante sua vinda ao Brasil, em setembro de 1968 –, e levou seu legado adiante, além de sucedê-lo junto ao MIT como professora de Língua Russa, a partir de 1963. Pomorska se interessou e escreveu sobre uma miríade de temas relacionados às letras eslavas. Seus estudos sobre o Futurismo Russo e sobre a poesia de Boris Pasternak são, entre nós, os mais conhecidos. Jakobson e Pomorska permaneceram casados por 20 anos. Em 1982 Jakobson faleceu; ela, quatro anos depois.

### **Jakobson em Praga nos anos de 1920: vivendo sob o fogo**

Quando os bolcheviques chegaram ao poder, as relações diplomáticas soviéticas tiveram de ser retomadas, e em muitos casos os contatos tiveram que começar do zero. A princípio, algumas nações rejeitaram reconhecer a legitimidade do novo governo em razão das circunstâncias que os conduziram ao poder. No começo de 1920, Jakobson, com então 23 anos, deixou a Rússia com destino a Tallinn, na Estônia. Ele havia aceitado o convite de autoridades soviéticas para o cargo de diretor de imprensa de uma recém estabelecida missão diplomática russa naquela cidade.

O cargo de Jakobson em Tallinn envolvia, ainda que indiretamente, a produção de qualquer documento concernente às relações diplomáticas junto ao governo estoniano. No entanto, quando a equipe estava formada e as ações estabelecidas, começaram a surgir contratemplos de ordem política, e os problemas aumentaram de maneira que começaram a prejudicar os propósitos da missão. Fora isso, as atividades também foram comprometidas com o surto da Guerra Russo-Polonesa, deflagada em 4 de maio de 1920. Tudo isso fez com que Jakobson se mantivesse por aproximadamente 3 meses em Tallinn sem executar sua função e sem que pudesse ao menos regressar à Rússia.

Por fim, no início de abril, uma ordem vinda de Moscou solicitou que ele regressasse à capital russa; mas, no final de maio do mesmo ano, Jakobson foi designado para uma outra missão e precisou seguir outra vez para Tallinn, onde passou todo o mês de junho

aguardando autorização para seguir para Praga, destino final de uma missão da Cruz Vermelha soviética. Na capital tcheca, Jakobson estava contratado para desempenhar a função de tradutor/intérprete de tal missão que, além de prestar serviços humanitários, tinha a intenção – não declarada, oficialmente – de repatriar prisioneiros políticos russos.

O cargo não era, aparentemente, político. Tudo indica que se tratava de uma posição que tinha relações com as habilidades linguísticas de Jakobson. Sendo ele conhecedor de vários idiomas e o fato de estar familiarizado com vários dialetos falados nas bordas de seu país, fora sondado por autoridades da época para desempenhar funções relacionadas à comunicação junto à capital tcheca. Jakobson não titubeou em aceitar o cargo. Embora na juventude tenha flertado e até mesmo publicado textos de teor ideológico timidamente relacionados a ideais bolcheviques, como foi o caso particular do panfleto “Desafios da propaganda política”, de 1919 – um texto escrito certamente sob influência dos camaradas Vladimir Maiakovski e Ossip Brik –, seu envolvimento com as autoridades políticas, após revolução de 1917, esteve relacionado diretamente com a sua expertise linguística. Esse saber linguístico o levou a assumir atribuições delicadas do ponto de vista político, mas, por outro lado, foi um fator determinante para sua ascensão acadêmica no Ocidente, sobretudo após 1941, quando deixou definitivamente o continente europeu e rumou para os Estados Unidos.

A liderança da missão a Praga estava a cargo de Solomon Isaak Gillerson (1882-1938), uma autoridade soviética responsável por Assuntos Estrangeiros. Gillerson era um comunista fervoroso e vinha de uma família de judeus de Riga. Sua permanência à frente da missão foi bastante breve, pois, assim que chegou em Praga, em 1920, chamou imediatamente a atenção de políticos de esquerda, o que resultou no temor por parte da ala conservadora local de uma insurreição popular. As lembranças e consequências da Revolução Bolchevique de outubro de 1917 ainda estavam muito frescas entre os políticos tchecos, e a cisma era generalizada. Como era de se esperar, a presença de Gillerson gerou profundo descontentamento e foi o ensejo para a elite política se livrar dele. Um ano depois de sua chegada, em 1921, quando *os propósitos* da missão foram alterados, Gillerson, sob forte pressão diplomática local, deixou Praga

e voltou para Moscou. Tempos depois, foi executado pelo próprio regime que ele outrora cultuara.

Ao aceitar o convite para a missão da Cruz Vermelha, Jakobson tinha intenção de deixar por definitivo a Rússia, embora não tenha explicitado isso à ocasião da aceitação do cargo. Poucas pessoas sabiam de seu verdadeiro propósito, e uma delas era a já mencionada Elsa Triolet. Aceitar a posição junto à Cruz Vermelha era uma oportunidade de sair da Rússia, já à época sob um regime rigoroso quanto à saída e à entrada de seus compatriotas. Jakobson optou pela *soft emigration*, deixando o país de maneira pacífica como empregado de uma missão ao exterior, pois precisava garantir seu retorno, caso o cargo junto à missão não obtivesse sucesso. Muito depois, em 1958, por ocasião de uma missiva enviada ao político tcheco Petr Zenkl, que se encontrava exilado nos Estados Unidos, Jakobson explicitou as verdadeiras razões que o levaram a aceitar o cargo e a permanecer em Praga naqueles tempos incertos. Eis a passagem que mais nos interessa:

Entre 1917 e 1918 eu era um membro do Comitê Executivo da seção de estudantes do Partido Democrático Constitucional Russo mantido por Milukov e, por esta razão, permanecer na Rússia Soviética tornou-se mais perigoso pra mim. Eu consegui deixar o país como membro da Missão da Cruz Vermelha para Praga, tinha comigo cartas de recomendação bastante eloquentes de acadêmicos russos (Chakhmátov e Speranski) para seus colegas e amigos em Praga. Chakhmátov e Speranski eram, como se sabe, expressivamente antissoviéticos. (JAKOBSON *apud* TOMAN, 1995, p. 39)

Afora essas questões de incompatibilidade política, há de se lembrar também das condições favoráveis à vida intelectual e acadêmica que se projetaram na Tchecoslováquia, em Praga, sobretudo depois de 1918. A ambiência acadêmica foi responsável por um intenso fluxo imigratório de povos eslavos, particularmente russos e ucranianos, para Praga, nas duas primeiras décadas do século XX. As estimativas quanto ao total de refugiados, exilados e emigrados russos neste período, variam muito, mas segundo os cálculos de Catherine Gousseff, em seu *L'exil russe* acredita-se que algo em torno de 700 mil e 3 milhões de russos e ucranianos tenham se dirigido para capitais como Berlim, Paris, Praga e Sófia, entre outras localidades de menor destaque entre 1918 e 1919.

O filósofo e político tcheco Tomáš Garride Masaryk (1845-1929) se sobressaiu entre os apoiadores da iniciativa da imigração eslava. Segundo informa Peter Burke, em *Perdas e Ganhos*, durante seu governo Masaryk convidou cerca de 70 professores russos para se fixarem no país e trabalharem em instituições recém-fundadas, dentre elas a Faculdade de Direito Russo, a Universidade do Povo Russo, a Escola de Negócios Russa e a Universidade Livre Ucrainiana.

Mais tarde, o próprio Masaryk seria homenageado com o nome de uma universidade fundada em 1919 na cidade de Brno (Universidade Masaryk), primeira instituição estrangeira em que Jakobson ocupou, embora por pouco tempo, o cargo de professor, entre 1938 e 1939, primeiro como convidado, depois como professor efetivo de Filologia Russa. Muitos dos estudiosos que viriam compor o núcleo duro do Círculo Linguístico de Praga, fundado em 1926, assim como Jakobson, também iniciaram suas atividades acadêmicas em Brno.

Não tardou muito para que o ambiente acadêmico tcheco se visse influenciado pela *intelligentsia* russa. Em 1924, Michailovski, um imigrante russo em Praga, por ocasião de um artigo que publicou no *Prager Presse*, ante à atmosfera acadêmica eslava dominante naqueles dias, descreveu a cidade como “a Oxford russa”:

De todos os centros acadêmicos russos pelo mundo, o de Praga é hoje o líder. Isso está amplamente ilustrado pelo número de professores russos (94) e de estudantes (3.500), por suas escolas e atuações acadêmicas, pela administração de suas atividades acadêmicas e, por último, pela existência de suas próprias editoras universitárias. A posição ímpar de Praga no contexto da comunidade acadêmica russa internacional é amplamente reconhecida – um relato de um professor russo recentemente chamou Praga de “a Oxford Russa”. (MICHAILÓVSKI, 1924, pt.1, *apud* TOMAN, p. 104)

Mesmo depois de ter decidido permanecer na Tchecoslováquia, Jakobson se manteve conectado com as atividades políticas, artísticas e acadêmicas da Rússia Soviética. Em novembro de 1924, ele endereça ao linguista e amigo Durnovo uma carta na qual reporta a real situação em Moscou:

[...] a situação em Moscou está cada vez mais deprimente... Jaroslav Francevitch Papousek voltou de Moscou cheio de um pessimismo sombrio. Sofia [esposa de Jakobson na ocasião] recebeu ontem



uma carta de sua família afirmando que as coisas estão sombrias: alguns morreram, outros estão doentes, alguns expulsos dos trabalhos, outros presos. (JAKOBSON *apud* TOMAN, 1995, p. 91)

Embora hesite um pouco quanto à possibilidade de retornar à União Soviética (pois a princípio a situação de Jakobson em Praga foi extremamente conturbada), ele parecia estar convicto de sua decisão nesta missiva da época:

No trabalho, chegou novamente uma solicitação de Moscou; Pa-pousek relata o mesmo de sempre. Antonov está resistindo, mas isso não pode continuar pra sempre. Eu não vou pra Rússia; se as coisas não se sucederem aqui, então tomarei uma decisão, (ir pro pomar e morder a maçã azeda), como se diz em Inglês. (JAKOBSON *apud* TOMAN, 1995, p. 91)

Vários foram os convites recebidos para retornar à Rússia, tanto por parte de acadêmicos, quanto por amigos. Em 1925, O historiador literário A. Skaftymov que, à ocasião, era diretor da Universidade de Saratov, generosamente lhe propôs a posição de professor de Filologia Russa e Linguística Geral, convite que Jakobson, no entanto, declinou. Um outro pedido de regresso veio da parte do crítico formalista Viktor Chklóvski, que almejava estabelecer junto com Jakobson e outros as atividades do Formalismo Russo, parcialmente silenciadas entre 1920 e 1930 por incompatibilidade ideológica com a gestão soviética. Numa carta, hoje integrando *A terceira Fábrica*, Chklóvski pede a Jakobson que retorne para que ambos possam dar seguimento às atividades do Formalismo Russo: “Você está absolutamente certo sobre a crise dos formalistas [...]. Se você voltar, isso mudaria a correlação das forças, há poucos de nós, e sua ausência está destruindo o sistema” (SHKLOVSKY, 2002, p. 75).

### **Rumo à estação Woodrow Wilson**

O grupo do qual Jakobson fazia parte procedeu de Moscou, passou por Tallinn, e seguiu por via marítima para a cidade portuária de Szczecin, no norte da Polônia. Depois os integrantes embarcaram em um trem para Berlim e, no dia 10 de julho de 1920, às 16h32, conforme consta em seu passaporte de então, desembarcaram na estação Woodrow

Wilson, no coração de Praga. A bagagem dos viajantes era excessiva: fora as malas contendo os pertences pessoais, havia outras 10 caixas, as quais foram imediatamente apreendidas pela polícia tcheca para mais tarde serem inspecionadas. Quando foram abertas, a polícia se deparou com cerca de 15 milhões da então chamada “duma rublos”, uma moeda emitida pelo Governo Provisório Russo (1917). Este fato aumentou sobremaneira a desconfiança das autoridades da cidade, que passaram a monitor as ações do grupo.

A delegação era composta por Gillerson, Viškovskij, Jakobson (o único do grupo que falava tcheco), Levin, Theodor Nette e Kuzmin, os quais se hospedaram no tradicional Hotel Imperial, no centro de Praga. A Cruz Vermelha soviética reservou a eles, provisoriamente, três quartos, reservado um deles para aí funcionar o escritório da missão. Do primeiro ao último dia da missão em Praga não houve sequer uma única ocasião em que seus integrantes não estiveram sob a mira do serviço de inteligência tcheco. A ordem era não os perder de vista sob hipótese alguma.

Como já era esperado, foram recebidos com indiferença, desprezo e muita desconfiança pela sociedade local: uma onda anticomunista varria o país de norte a sul. Aí receberam todo tipo de desprezo e aborrecimento. Pairava a suspeita de que na verdade não se tratava propriamente de uma missão com ideais humanitários, mas de um grupo pertencente ao serviço secreto soviético com propósitos diversos, entre eles – mais tarde revelado – o de libertar e repatriar soldados russos presos na região desde a época do império Habsburgo.

Como se não bastassem os infortúnios, perseguições e ameaças, um sentimento antissemita se desenrolava sub-repticiamente no país e, para complicar mais as coisas nesse sentido, a comitiva da Cruz Vermelha era ela composta integralmente por judeus. O ministro tcheco de assuntos estrangeiros da época, Eduard Benes, afirmou, num explícito ato antissemita, prevalecente naqueles dias, que o fato de ser composto totalmente por judeus tornou impossível a atividade do grupo em Praga. Ele mesmo se esforçou para minar o sucesso das ações do grupo.

Aproximadamente vinte dias depois da chegada da comissão, a cruz vermelha local, num gesto disfarçado de benevolência, ofereceu mais três quartos no seu prédio localizado à Rua Neklanova, no distrito de Vysehrad, em Praga. Mas, a medir pelo teor de um relatório confidencial do ministro do interior, datado de junho de 1920,

esse não foi um ato de caridade: o que de fato motivou a oferta foi a já mencionada suspeita das autoridades do país de que a missão não se ocupava exclusivamente com questões humanitárias ou sociais, mas com atividades políticas e comerciais. A separação dos membros da missão em duas residências acabou atrapalhando a vigília clandestina de seus membros, fazendo com que o número de vigilantes dedicados ao caso duplicasse.

Jakobson, em 1921, em missiva a Elsa Triolet, conta que ele também era motivo de chacota nos bares do país de Kafka, onde cantavam cantigas depreciativas a seu respeito, colocando-o, entre outras suspeitas, a de ser um espião comunista.

Você me pergunta o que eu estou fazendo em Praga. Eu não sei se você sabe ou não, mas em setembro eu fui terrivelmente atacado por causa da Cruz Vermelha. O noticiário esteve berrando sobre “uma víbora enrolando firmemente nossos professores” (a víbora, no caso, era eu) etc., os professores estavam hesitantes a meu respeito: não sabiam se eu era um bandido, um acadêmico ou um bastardo ilícito; músicas a meu respeito eram cantadas nos cabarés, tudo isso não era muito espirituoso. A situação ficou complicada – parece que meu destino é oscilar em circunstâncias inimagináveis. Resultado: eu deixei o serviço na Cruz Vermelha – sem ressentimentos, sem desagradados – e entrei para a universidade. (JAKOBSON, 1992, p. 80)

Jakobson, antes de deixar definitivamente a Rússia, procurou um renomado acadêmico da Universidade de São Petersburgo e pediu que este lhe providenciasse uma carta de recomendação, deduzindo que viesse precisar de algo nesse sentido em Praga. E isso de fato aconteceu. O acadêmico era Aleksei Aleksandrovitch Chákhmatov, professor de sânscrito de quem Jakobson havia assistido algumas aulas em 1917, durante uma estadia de seis meses em São Petersburgo. Chákhmatov providenciou a carta, sucinta e precisa – quase um bilhete –, e a remeteu:

Prezado (estimado) colega,

Talvez esta carta chegue até você através do nosso jovem e talentoso cientista (estudioso) Roman Ossipovich Jakobson. Peço-lhe que o apoie moralmente no estrangeiro. Ele é um linguista de destaque e depositamos muita esperança nele. Quanto a nós, ele vos

falará pessoalmente. / Atenciosamente, / A. Chákhmatov / 19 de fevereiro de 1920<sup>2</sup>. (CHÁKHMATOV *apud* TOMAN, 1994, p. 38)

Quando dos piores dias em Praga, difamação seguida de difamação, correu o boato de que o “verdadeiro” Roman Jakobson havia sido assassinado e a missiva de Chákhmatov, roubada. Logo, o linguista que ali se encontrava em busca de uma colocação nos círculos acadêmicos da cidade era, na verdade, um impostor, um infiltrado do governo soviético em busca de informação. Viktor Chklóvski também teve participação nas suspeitas quanto ao verdadeiro papel desempenhado por Jakobson em seus dias em Praga. Em uma carta não publicada, o *enfant terrible* do Formalismo Russo escreveu: “Jakobson chegou em Praga com uma carta de Chákhmatov como um empregado da missão soviética. A carta, redigida em termos brilhantes, surpreendeu os acadêmicos tchecos, mas houve quem afirmou que o verdadeiro Jakobson, realmente um filólogo talentoso, tinha sido assassinado pelos bolcheviques, e o Jakobson soviético é *fake*” (CHKLÓVSKI *apud* TOMAN, 1994, p. 280).

Diante de tanta ofensa e desconfiança, Jakobson achou por bem naquele momento se afastar dos membros e dos afazeres junto à Cruz Vermelha, e assim o fez, no final do ano de 1920. Mas, não obstante tenha abandonado as atividades e se desvincilhado do grupo, o nome de Jakobson permaneceu na lista de funcionário do governo soviético até 1935, além de manter uma agenda de visitas diária aos membros da Cruz Vermelha Soviética. Outro endereço visitado por ele foi o apartamento da senhora Solodovnikova, supostamente uma espiã soviética (STEINER, 2018, p. 77). Desnecessário dizer que esse fato gerou muita desconfiança, até mesmo entre pessoas muito próximas dele, caso, por exemplo, do folclorista Bogatyrov. A suspeita foi ganhando força e se espalhando pela Tchecoslováquia até que, em 1929, a questão foi tratada de frente em um artigo anônimo no *Národní List*:

2. No original russo: (Глубокоуважаемый коллега./ Быть может, это письмо дойдетъ до Васъ черезъ нашего молодого даровитаго ученаго Романа Осиповича Якобсона. Очень Васъ прошу морально поддержать его на чужбинѣ. Онъ хорошій лингвистъ, и мы возлагаемъ на него большія надежды. О насъ онъ расскажетъ Вамъ на словахъ./ Искренне Вамъ преданный/ А. Шахматовъ/ 19 февраля 1920.

Ninguém em toda a Tchecoslováquia é tão ingênuo a ponto de não perceber tão claramente que a atividade de eslavista desempenhada pelo sr. Jakobson não é outra coisa senão um disfarce sob o qual ele vai cumprindo sua verdadeira missão aqui – a missão de um agente comunista”. (KRAMÁ *apud* TOMAN, 1994, p. 46)

Malgrado se tratasse de uma publicação sem indicação de autoria, todos os indícios apontavam para ao nome do político conservador Karel Kramár, que, em ocasiões anteriores, já havia se manifestado de maneira similar sobre o assunto.

Por outro lado, o fato de Jakobson ter deixado suas obrigações junto à comissão da Cruz Vermelha agradou a comunidade acadêmica tcheca, mas não a da cobiçada Universidade Charles. Dessa universidade ele foi apenas um aluno ouvinte sem qualquer registro, com muitas restrições de acesso e serviços. Como muitos episódios envolvendo a vida privada de Jakobson na Tchecoslováquia, sua rejeição inicial por parte de acadêmicos da Charles University também tem outra versão, e para esclarecê-la torna-se necessário uma pequena digressão. É verdade que Jakobson já sondava uma posição nessa universidade muito antes da decisão de migrar para a Tchecoslováquia. No início de 1914, isto é, antes mesmo de ingressar na Universidade de Moscou, Jakobson se candidatou para estudar em Charles, mas seus planos fracassaram por causa da Primeira Guerra Mundial.

O fato é que a candidatura de Jakobson para o doutorado foi uma resistência advinda mais do corpo acadêmico russo da Charles do que propriamente de professores tchecos ou alemães. Talvez o maior opositor de Jakobson em toda a Tchecoslováquia naquela época tenha sido o acadêmico russo, também emigrado, Alexandr Liasky, exímio pesquisador e historiador da literatura russa. O corpo docente temia que o ingresso de Jakobson viesse a pôr em risco ou mesmo minuar a influência que Liasky, àquela época, desfrutava na Charles. Além do mais, Liasky era um liberal em ideias políticas e um dos porta-vozes da comunidade russa exilada em Praga. Ele havia caído nas graças do Ministro Tcheco de Relações Exteriores da época e cuidou para não pairar sobre sua reputação qualquer suspeita que o desabonasse. Em suma, as acusações de espionagem atribuídas a Jakobson foram um empecilho realmente forte que comprometeu sobremaneira sua ascensão acadêmica na Tchecoslováquia.

Após a recusa pela Universidade Charles, Jakobson abandonou suas esperanças junto a essa instituição. Surgiu então a possibilidade de seguir seus estudos na Universidade Alemã de Praga, onde ele frequentou as aulas de F. Spina, o qual viria a ser seu orientador de doutorado. Em 1928, Jakobson, por indicação de Spina, tornou-se editor do periódico *Slavische Rundschau*. Um ano após deixar a Cruz Vermelha e ingressar na vida universitária, um crítico tcheco insinuou que a existência de relatos não favoráveis “ao jovem eslavista” acabou por postergar sua entrada na vida acadêmica:

R. Jakobson veio para Praga como o tradutor oficial da primeira missão soviética encabeçada pelo mal reputado Dr. Gillerson. Não é de se admirar então que ele tenha despertado desconfiança no começo, apesar de trazer consigo uma acalorada recomendação do famoso eslavista petrogradense, A. Chakhmátov. Entretanto, R. Jakobson se livrou do ódio lançado sobre ele pela associação feita com a missão soviética ao deixar o serviço e, tendo retornado aos seus estudos, está agora se dedicando completamente aos estudos eslavos em Praga. (CERVINKA, *apud* TOMAN, 1994, p. 46)

Paralelamente à vida acadêmica, Jakobson desempenhou, às vezes oficialmente, às vezes de maneira velada, certas funções e atividades na Tchecoslováquia: no final de 1921, por exemplo, após a recusa da Charles University, ele, insatisfeito, tornou-se adido de imprensa junto à Delegação Comercial Soviética em Praga, antiga célula da Cruz Vermelha. Ele ocupou essa função até 1928, quando foi demitido como “um não comunista” (Steiner, 2018) durante um rearranjo de todas as missões soviéticas no exterior. Além disso, Jakobson manteve sempre vivo seu contato com a imprensa tcheca, o que lhe possibilitou publicar inúmeras reportagens desde o dia seguinte à sua chegada em Praga.

Embora Jakobson e as autoridades tchecas (sobretudo os funcionários do Ministério das Relações Exteriores e o Ministério do Interior) tenham permanecido em um jogo de gato e rato durante toda a década de 1920 e parte da de 1930, e certas ações de Jakobson evidenciassem uma possível ligação com o governo soviético para além daquilo que ele estava oficialmente contratado, não se sabe se de fato ele foi ou não “espião soviético”, como costumavam se referir a ele.

O fato é que, para sobreviver naquele país, ele acabou se valendo de certas *liaisons dangereuses*. Em muitos momentos de sua estada

em Praga não se sabe se ele está jogando com as autoridades russas e tchecas ou se estas estão jogando com ele.

Em 1930, após a conclusão de seu doutorado na Universidade Alemã de Praga, Jakobson foi indicado para uma vaga de professor na Universidade Masaryk, em Brno, onde seus antigos colegas do Círculo Linguístico de Praga haviam, quase todos, assumido alguma posição. O processo de sua contratação foi um verdadeiro martírio: muita tinta rolou no sentido de desaboná-lo, mas as velhas suspeitas persistiram em alguns setores e a velha intelectualidade acadêmica tcheca cerceou sua efetivação como funcionário da universidade. De tanto tentar, ele recebeu, a contragosto de alguns, a cidadania tcheca em 1937, garantindo assim sua permanência como professor em Masaryk.

Dois anos depois, a ocupação alemã da Tchecoslováquia em 15 de março de 1939 obrigou Jakobson a deixar sua carreira universitária em Brno. Ele e Svatava Pirková deixaram o país e seguiram para o exílio escandinavo, e depois para os Estados Unidos, onde ecos de sua suposta atividade de espionagem tornaram a ressoar, desta vez vindos do autor de *Lolita*.

## Referências

- ALTMAN, C. A conexão americana: Mattoso Câmara e o círculo linguístico de Nova Iorque. *DELTA*. vol. 20, SP, 2004. p. 129-158.
- JAKOBSON, R. *My futurist years*. New York: Marsílio Publishers, 1992.
- PILSHCHIKOV, I. *From Formalism to Structuralism and Beyond (Metatheoretical Meditations)*. In: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN)*, n. 7-8, Outono de 2012-2014.
- POMORSKA, K. *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn*. Durham, NC: Duke University Press, 1992.
- SHKLOVSKY, V. *Third factory*. Chicago: Dalkey Archive Press, 2002.
- SOROKINA, M. *Нужна ли биография эмигранту? Роман Якобсон в московских архивах* [Um imigrante precisa de uma biografia? Roman Jakobson nos arquivos de Moscou]. In: ESPOSITO, E.; SINI, S.; CASTAGNETO, M. (orgs.). *Roman Jakobson, Linguistica e poetica*. Milão: Ledizioni, 2018. p. 61-74.

- SOROKINA, M. *РОМАН ЯКОБСОН В ПРАГЕ: ДЕЛА ЮГОСЛАВСКИЕ* [Roman Jakobson em Praga: o caso iugoslavo]. In: *Anuário da Casa da Diáspora Russa Alexander Solzhenitsyn*. 2019. p. 280-293.
- SOROKINA, M. *Unreliable, but absolutely indispensable: the 200th anniversary of the Academy of Sciences and the Masaryk-Jakobson case*. In: ALLOI, V.; PRITYKINA, T. (eds). *In Memoriam: Historical collection by memory of A. I. Dobkin*. St. Petersburg, Paris, 2000.
- STEINER, P. *Which Side Are You on? Roman Jakobson in Interwar Prague*. In: ESPOSITO, E.; SINI, S.; CASTAGNETO, M. (orgs.). *Roman Jakobson, Linguística e poetica*. Milão: Ledizioni, 2018. p. 75-86.
- TOMAN, J. *The Magic of a Common Language: Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995. p. 135-152.
- TOMAN, J. *Jakobson and Bohemia / Bohemia and the East*. In: GADET, Françoise; SÉRIOT, Patrick (ed.). *Jakobson entre l'est et l'ouest 1915-1939*. Lausanne: Université de Lausanne, 1997. p. 237-247.
- TOMAN, J. *Letters and other materials from Moscow and Prague Linguistic Circle*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1994.
- TOMAN, J. *Angažovaná čítanka Romana Jakobsona*. Prague: Charles University - Karolinum Press, 2017.
- ZELENKA, Miloš. *Spiritual Streams and Cultural Models Pursued by Russian Literary Scholars exiled in Interwar Czechoslovakia (R. Jakobson versus E. Liatsky)*. In: *Revue des études slaves* [Online], LXXXVIII 1-2 | 2017, Online since 31 July 2018, connection on 02 May 2019. URL: <http://journals.openedition.org/res/827>; DOI: 10.4000/res.827.



## **Lendo Púchkin à luz de Schlegel: ironia romântica no romance em versos *Evguêni Oniéguin***

Gabriella de Oliveira Silva (UFRJ)<sup>1</sup>

### **A ironia na perspectiva do romantismo alemão**

O termo *ironia*, originado do grego *eironela* (*εἰρωνεία*), indica *dissimulação* ou *interrogação dissimulada*. De acordo com a definição no *Dicionário de Termos Literários*<sup>2</sup>, consiste na arte de interrogar do método socrático que, a partir de vários questionamentos, busca estimular o interlocutor à reflexão e fazer com que este forme seus próprios saberes e opiniões. No seu jogo dialético, Sócrates (470-399 a. C.), dissimulando ignorância, escondia a verdade de seu interlocutor a fim de levá-lo ao conhecimento desta por meio do *diálogo*.

No final do século XVIII, os românticos alemães do Círculo de Jena assimilaram a ironia socrática e a transformaram em um dos elementos centrais de sua teoria estética. Um dos principais nomes da primeira fase do romantismo alemão foi o do crítico, poeta, filósofo, filólogo e tradutor Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829). Sobre o inefável, dizia que sempre restará um resquício de incompreensão na comunicação humana: “todos os artistas e sábios concordam que o que é mais elevado é indizível”. Paradoxalmente, seria esse resquício de desentendimento que garantiria a própria comunicação; ideia que poderia ser aclarada pela teoria dialógica de Mikhail Bakhtin (1993), que afirmava que a dialogicidade interna de todo discurso é necessariamente acompanhada pela estratificação da língua em múltiplas linguagens, cada uma plena de sua carga histórica e social, em eterno conflito pela predominância do seu ponto de vista sobre o outro. Sempre inacabada, a palavra abre a possibilidade de ser prosseguida, pois, permanecendo aberta, é capaz de apresentar novas possibilidades semânticas em cada novo contexto dialogizado. F. Schlegel (1997, p. 23) encarou os romances

1. Graduada em Letras: Português-Russo (UFRJ), Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ), Professora Substituta do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da UFRJ.
2. Massaud (1985, p. 294).

como os diálogos socráticos de sua época que devem questionar criticamente a si mesmos e, assim, estimular infinitas reflexões.

Sobre a ironia socrática, F. Schlegel escreveu o seguinte fragmento:

A ironia socrática é a única *dissimulação inteiramente involuntária* e, no entanto, *inteiramente lúcida*. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não se deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. *Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado*. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, *da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total*. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionadamente necessária. É muito bom sinal se os harmoniosamente triviais não sabem de modo algum como lidar com essa *constante autoparódia, na qual sempre acreditam e da qual novamente sempre desconfiam, até sentir vertigens, tomando justamente o gracejo como seriedade, e a seriedade como gracejo*. (SCHLEGEL, 1997, p. 36, grifos nossos)

A ironia pressupõe uma incompletude elementar do mundo em devir e, portanto, rechaça o rigor dos juízos, o monologismo estéril de verdades que se pretendem absolutas. Do seu ponto de vista, não existem fenômenos definitivamente sérios ou definitivamente ridículos. Uma delimitação rigorosa anularia a situação irônica, cuja essência é justamente *o ser e não ser*. Assim, o objetivo não é a resposta e, sim, o processo de reflexão. A *reflexão* é, portanto, a *essência* da ironia. De acordo com Márcio Suzuki (1998, p. 173), em *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel, a dissimulatio urbana* (locação com a qual Cícero traduz *eirōneía*) é uma “fina mistura de gravidade e leveza, seriedade e jogo, que percorre todo o discurso sem que seja possível isolar os elementos de que é composta, pois se passa o tempo todo dizendo o contrário do que se pensa” (SUZUKI, 1998, p. 173). Desse modo, o sujeito irônico deve pairar entre o sério e o cômico, provocando, assim, a *dúvida*

no interlocutor e, em diálogo, *filosofar em conjunto*. Como nos aclara Constantino Luz de Medeiros (2015, p. 64) em sua tese *A crítica literária de Friedrich Schlegel, simpoetizar e sinfilosofar* de espíritos irmanados são dois processos assim denominados por F. Schlegel e Novallis (1772-1801) para *poetizar e filosofar em conjunto*. Para F. Schlegel, a *sinfilosofia* é a “simpatia da formação [*Bildung*]” e a “essência e o princípio da amizade”.

Mas como se dá esse *filosofar em conjunto* na obra de arte literária? Por meio de alguns artifícios como, por exemplo, digressões que interrompem o fluxo das ações da narrativa e as subordinam à reflexão crítica, diálogos com o leitor, teorizações sobre a criação artística e sobre a obra dentro da própria obra. No fragmento 583 dos *Fragmentos sobre Poesia e Literatura*, F. Schlegel (2016, p. 165) nomeia essa instância criada pela ironia romântica como  $\pi^2$  – Poesia elevada à segunda potência ou poesia da poesia, isto é, a arte que reflete sobre a sua própria condição. Por isso, a ironia romântica não se restringe a uma mera interpelação ao leitor, em que o autor desnuda o caráter ficcional de sua obra e chama a atenção para a construção do texto, mas possibilita também a constante reflexão sobre a literatura, na qual o leitor necessariamente deve participar de forma ativa e completar a obra, preenchendo suas lacunas.

Por essa razão, F. Schlegel também define a ironia como *parábase permanente* (*apud* MEDEIROS, 2015, p. 124). Nas comédias de Aristófanes (c. 447-385 a. C.), o coro, em alguns momentos, se desconectava do que estava narrando e convidava o público a refletir sobre a própria peça, sobre o sentido do que estava sendo representado. Esse artifício ficou conhecido como *parábase*. Então, no caso das narrativas irônicas, a função da parábase é assumida pelo narrador autoconsciente, desdobrado em criador e crítico de sua própria obra. O artista irônico concebido por F. Schlegel deveria se equilibrar na linha tênue da ilusão ficcional, “ter consciência da relatividade da oposição exterior-interior da obra de arte” (SUZUKI, 1998, p. 164), se distanciar criticamente desta, da qual, ao mesmo tempo, participa com uma “aparência lúdica”.

De acordo com Anne K. Mellor (1980, p. 14), em *English Romantic Irony*, o artista irônico deve sempre desempenhar um papel duplo – representar um mundo finito e ordenado, no qual ele participa com entusiasmo; e, ao mesmo tempo, reconhecer suas próprias limitações como um ser finito e, conseqüentemente, as de suas criações.

Ele deve reconhecer o paradoxo da própria existência e que somente uma atitude ambivalente pode abarcar a totalidade contraditória do homem e do mundo. O processo artístico, portanto, deve ser de criação e recriação simultâneas: seu mundo ficcional deve ser sinceramente apresentado e sinceramente descrito.

De acordo com F. Schlegel (1997, p. 28), a ironia se configura como “forma do paradoxo” e como “síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos que engendra continuamente a si mesma” (1997, p. 66), que provoca reflexões que infinitamente geram outras, como em uma “série de espelhos”.

Autolimitação, delimitação, distanciamento crítico, para F. Schlegel, são componentes essenciais para a crítica literária e para a obra de arte perfeita, aquela que critica a si mesma. “Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém” (SCHLEGEL, 1997, p. 25). A estrutura literária que exprime simultaneamente a criação e a descrição, cuja linguagem aponta para suas próprias falhas e limitações, reproduz o modo literário que Friedrich Schlegel denominou *ironia romântica*. E, como elucida Lilian Furst (1984, p. 28) em *Fictions of Romantic Irony*, o artista que conseguir realizar com êxito o movimento entre a autocriação entusiástica e o autoaniquilamento cético produz o que F. Schlegel chamou de *poesia universal progressiva* [*Universalpoesie*].

Poesia universal progressiva é um gênero poético romântico em devir, infinito e livre, que jamais será perfeito e acabado, como F. Schlegel postulou no fragmento 116 da revista *Athenäum*:

A poesia romântica é uma poesia universal e progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve *ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para o cultivo, e as animar pelas pulsações do humor*. [...] Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também *a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de*

*novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos [...]. O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada.* Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. *Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si.* O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica. (SCHLEGEL, 1997, p. 64-5)

A reflexão na poesia deve ser infinita, potenciada. A poesia deve ser, ao mesmo tempo, “poesia e teoria da poesia”. O contato do romance com o presente inacabado é o que não o deixa enrijecer e, ao ser envolvido pelo processo incessante de formação do mundo, recebe a marca da *inconclusibilidade* (BAKHTIN, 2019, p. 95, 98). É o que o caracteriza como *poesia progressiva*.

### ***Evguêni Oniéguin, romance em versos de Aleksandr Púchkin***

*Evguêni Oniéguin* é uma das obras mais complexas e estudadas de Aleksandr Sierguéievitch Púchkin (1799-1837), que marca a transição do chamado *poeta nacional russo* para a prosa. Escritos entre 1823 e 1830, os capítulos foram publicados separadamente entre 1825 e 1832. A edição integral só foi publicada em 1833. Cada capítulo possui cerca de 50 estrofes que ficaram conhecidas como *onieguianas*, com 14 versos iâmbicos de quatro pés, cujo esquema rimático é AbAbCCddEffEgg, no qual as maiúsculas designam rimas femininas e as minúsculas, masculinas.

Mas o que há de tão especial nessa obra para ter sido elencada como a primeira obra-prima nacional, a “enciclopédia da vida russa” por Vissarión Belínski (1811-1848), importante crítico literário dos anos de 1840, responsável por consagrar escritores como Púchkin, Gógol e Dostoiévski? No ensaio “Evguêni Oniéguin: Uma Enciclopédia da Vida Russa” (1844), Belínski afirma que o verdadeiro poeta nacional deveria ser capaz de retratar a linguagem do senhorio e a linguagem do camponês, ser fiel à realidade para desvendar o mistério da psique nacional:

Ele entendeu que o tempo dos poemas épicos havia passado e que, para retratar a sociedade contemporânea, na qual a prosa havia penetrado tão profundamente na poesia da vida, era necessário um romance e não um poema épico. Ele tomou a vida como ela realmente é e não apenas abstraiu os momentos poéticos. Ele tomou a vida com toda a sua frieza, com toda sua prosa e banalidade. Tal ousadia teria sido menos surpreendente se Púchkin tivesse escrito seu romance em prosa, mas a audácia de escrever esse romance em versos – e num momento em que nenhum escritor russo sequer produziu um único romance decente em prosa! (BELINSKY *apud* HOISINGTON, 1988, p. 21, tradução nossa.)

Como destacou Tatiana Wolff, em *Pushkin on Literature* (1971), não há obra que, em sua representação multifacetada da vida russa, tenha sido tão profundamente assimilada pela consciência nacional. Até os dias de hoje, qualquer russo pode citar alguns de seus versos de cor. A obra reflete os detalhes íntimos da existência cotidiana e é, ao mesmo tempo, profunda e triste, alegre e frívola. “It is jam-making and unrequited love; snowfall and wasteful death” (WOLFF, 1971, p. 190). No entanto, o enredo em si é extremamente simples: Evguêni Oniéguin, um jovem dândi de São Petersburgo, farto da vida mundana da alta sociedade, muda-se para a propriedade que herdou de seu tio no interior da Rússia. Lá, Tatiana Lárina, uma jovem provinciana e sonhadora, ávida leitora de romances sentimentais, se apaixona irremediavelmente por Oniéguin e lhe escreve uma carta ingenuamente apaixonada. Ele a responde francamente e diz que não poderia fazê-la feliz pois não nascera para a vida conjugal. Em decorrência de um desentendimento, Oniéguin é desafiado a um duelo pelo próprio amigo, o poeta Vladímír Liênski, noivo de Olga Lárina, irmã de Tatiana. Liênski morre no duelo e Oniéguin parte em viagem. Depois de um longo tempo, em um baile na capital, Oniéguin avista uma grande dama, casada com um general condecorado e ferido de guerra. Quando ele descobre tratar-se de Tatiana, apaixonou-se pela dama da sociedade que ela se tornou e assim se completa o esquema simétrico do enredo da obra: em uma inversão de papéis, Oniéguin escreve uma carta para Tatiana, e esta o sermoneia, dizendo que, embora o ame, já se comprometera com outro e jamais poderia ser a causa de sua desonra e sofrimento. E assim se esgota toda a trama. Muitos estudiosos consideram que o romance não possui enredo porque não há desfecho, ou, pelo menos, um desfecho literário tradicional: um casamento ou um funeral. O romance

termina com o poeta-narrador deixando seu herói para sempre. De acordo com Belínski (1988, p. 24), um “grande crítico”, o qual ele não chega a nomear, teria dito que *Oniéguin* carece de totalidade e é “simplesmente uma conversa sobre tudo e nada”.

Mas na leitura do formalista russo Viktor Chklóvski (1893-1984), no ensaio “*Evguêni Oniéguin (Púchkin e Sterne)*” (1923, p. 209-211), o verdadeiro enredo [сюжет] desse romance em versos não é a trama [фабула] de Oniéguin e Tatiana, mas o jogo narrativo, em que o principal conteúdo do romance é constituído pelas suas próprias formas construtivas.

Em *Pushkin sátiro y realista: la influencia de la sátira en el realismo de Alexandr S. Pushkin*, Eugenio López Arriazu (2014, p. 164) aponta para dois paradoxos centrais em *Evguêni Oniéguin*: 1) o romance busca a prosa por meio do verso, pois é uma narrativa da vida cotidiana russa escrita em versos; 2) é constituído por uma *literatura que nega a literatura*, que se autocritica constantemente. A ironia, como forma do paradoxo, se constitui como o princípio construtivo interno e estético que permite a coexistência de contradições e a variação de tons, estilos e linguagens dos personagens, que perpassa todos os níveis da obra: estrutural, narrativo e estilístico.

Por exemplo, há uma oposição evidente entre os personagens Evguêni Oniéguin, o jovem dândi e misantropo de São Petersburgo, e Vladímír Liênski, o jovem poeta sentimental. A contraposição entre esses personagens simboliza a própria antítese entre a vida e a literatura. A estilística da obra de Púchkin é uma síntese dinâmica desses opostos polares: de um lado, a poesia, o ideal, o subjetivo e o estilo perifrástico na figura de Liênski; e, de outro, a “palavra nua”, a linguagem clara, real e objetiva na figura de Oniéguin. Em um primeiro momento, esses elementos parecem colidir, mas se reúnem na unidade do romance e, como “verso e prosa”, que não são assim tão dissemelhantes, Liênski e Oniéguin se tornaram inseparáveis:

Ficaram amigos. A pedra e a onda, / o gelo e a chama, *o verso e a prosa / não são assim tão dissemelhantes.* / De início, suas posturas diferentes / cavaram entre eles a maçadoria; / depois entenderam-se e, depois / dos passeios a cavalo a dois, / já ia um para onde outro ia. (2, XIII)<sup>3</sup>

3. PÚCHKIN, 2016, p. 48-9. Grifos nossos. Tradução portuguesa de Nina Guerra e

Há também a linguagem de Tatiana, a mais complexa do romance, influenciada por romances sentimentais estrangeiros e, ao mesmo tempo, pelo contato com o povo e o folclore russos. Mas uma imagem não nega a outra, pois todas estão ligadas ao mundo lírico do autor, do poeta-narrador que, a todo momento, interrompe a narrativa dos acontecimentos e inicia digressões reflexivas, ora líricas, ora coloquiais, que muitas vezes consistem em provocações a outros escritores contemporâneos. Desse modo, a dicotomia entre *forma e vida*, entre *poesia e prosa* constitui o tema central de *Evguêni Oniéguin*.

Para Bakhtin (2019, p. 23), a construção estilística de *Evguêni Oniéguin* é típica de um autêntico romance, que se constitui por um sistema dialógico de *imagens* de linguagens e de suas indissociáveis visões de mundo. Para o teórico, a linguagem do autêntico romance não só representa, mas ela mesma é objeto de representação, sendo, portanto, *autocrítica*.

A vida russa fala ali com todas as suas vozes, com todas as linguagens e os estilos da época. A linguagem literária é apresentada no romance não como uma linguagem única, inteiramente acabada e indiscutível, ela é apresentada justamente na sua contradição expressiva, no seu devir e em sua renovação. (BAKHTIN, 1993, p. 370)

Nessa interpretação, nota-se uma familiaridade entre a teoria bakhtiniana e a teoria de F. Schlegel. Púchkin, como poeta-narrador, divide a estrutura da obra entre a narração dos acontecimentos do romance, suas digressões reflexivas e diálogos com o leitor, por meio dos quais realiza a *autocrítica* da obra, distanciando-se de sua criação, regida pelo princípio do *questionamento crítico da obra de arte que é intérprete de si mesma*. Púchkin ora se apresenta como poeta lírico, ora conversa com o leitor sobre seu romance, ora fala sobre si mesmo, como se tivesse esquecido de narrar a trama de seus personagens. O estruturalista Iúri Lótman (1922-1993) compara essa característica do narrador puchkiniano à parábase da comédia

Felipe Guerra. Versos originais: «Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой. / Сперва взаимной разнотой / Они друг другу были скучны; / Потом понравились; потом / Съезжались каждый день верхом / И скоро стали неразлучны. / Так люди (первый каюсь я) / От делать нечего друзья».



aristofânica (2001, p. 102). Eis um exemplo de *Evguêni Oniéguin* em que o poeta-narrador interrompe o que representa para se dirigir ao leitor, convidando-o a uma reflexão sobre a postura do seu protagonista: “Concorde, meu leitor, que o nosso amigo / Se comportou assaz amavelmente / Com a triste Tatiana” (4, XVIII)<sup>4</sup>.

*Evguêni Oniéguin* é um romance sobre o romance, ou seja, que reflete sobre sua própria condição como obra artística. Púchkin utiliza a própria linguagem romanesca como objeto de representação. Trazemos um exemplo bastante conhecido em que Púchkin escarnece a convencionalidade das rimas e a expectativa automatizada dos leitores: “E já estalam as geadas [морозы, *morózi*], / E os campos ficam prateados... / (O leitor já espera a rima *rosas* [розы, *rózi*]; / Aqui está, tome-a, rápido!)” (4, XLII)<sup>5</sup>.

Os termos que rimam (no original em russo) são completamente discrepantes: a expressão “estalam as geadas” caracteriza uma paisagem de inverno, enquanto o verso “o leitor já espera a rima *rosas*” é um metatexto sobre a construção poética. Púchkin utiliza a própria linguagem romanesca como objeto de representação. Aqui, realidade e literatura se chocam. Púchkin revela aberta e zombeteiramente as convencionalidades poéticas ao leitor. Ao revelar os artifícios do verso, a imagem “solene” da poesia é invariavelmente anulada. De acordo com Lótman (2015, p. 195), não é o relativismo da ironia romântica que é revelado, mas a verdade da vida comum e seu significado franco e direto, o que Púchkin acreditava ser o caminho para a *verdade artística*.

Desse modo, a ironia romântica não se restringe a uma mera interpelação ao leitor, em que o autor desnuda o caráter ficcional de sua obra e chama a atenção do leitor para a construção do texto, mas possibilita também a constante reflexão sobre a literatura, por meio das constantes digressões do romance sobre o romance, como F. Schlegel (2016, p. 139) escreve sobre “a filosofia do romance no próprio romance”.

4. ПУЧКИН, 2016, p. 88. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Вы согласитесь, мой читатель, / Что очень мило поступил / С печальной Таней наш приятель».
5. ПУЧКИН, 2018, p. 101. Tradução nossa. Versos originais: «И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждет уж рифмы розы; / На, вот возьми ее скорей!)».

Já no primeiro capítulo de *Oniéguin*, Púchkin revela o estatuto metaficcional da obra:

Já tenho enredo por inteiro / Nome de herói. Nesse interim, / Do meu romance, este primeiro / Capítulo está pronto enfim. / Examinei tudo isso antes; / As incoerências são bastantes, / Só que não quero reescrever. / Pago à censura o que eu dever, / E doo para devoração / Dos críticos minha obra. Vá, / Portanto, às margens do Nievá, / Recém-nascida criação! / Me obtenha fama e seu tributo, / Os boatos, o barulho e o insulto! (1, LX)<sup>6</sup>

Púchkin, o poeta-narrador, revela as limitações de sua própria obra e lembra o leitor, a todo momento, de que se trata de uma ficção, desnuda o processo de escrita e aponta para as suas inconsistências. E faz isso ao mesmo tempo em que se insere na obra como um personagem direto, amigo de Oniéguin: “Oniéguin, pronto a rumar comigo / a outros países, foi, no entanto, / contrariado pelo destino / que nos separou por longo tempo” (1, LI).<sup>7</sup> Então, como um artista irônico, *oscilando entre o exposto e aquele que expõe* (SCHLEGEL, 1997, p. 64), ele se equilibra na linha tênue entre o texto e o extratextual, apresenta abertamente a sua obra e abertamente a critica, descrevia e recria.

O personagem Liênski é apresentado na tradição literária ora como o ideal da juventude perdida de Púchkin, ora como um personagem parodiado. De acordo com a teoria bakhtiniana, a representação do discurso de outrem nunca pode ser compreendida como um discurso direto do próprio narrador, principalmente quando se trata da representação do *discurso poético* do personagem. O símbolo poético pressupõe o discurso solitário, não pode sugerir uma relação dialógica com a palavra alheia, pois assim que “um possível ponto de vista do outro irrompe nesse jogo do símbolo, destrói-se o plano

6. ПУЧКИН, 2019, p. 75-7. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina. Versos originais: «Я думал уж о форме плана / И как героя назову; / Покамест моего романа / Я кончил первую главу; / Пересмотрел все это строго: / Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу. / Цензуре долг свой заплачу / И журналистам на съеденье / Плоды трудов моих отдам: / Иди же к невским берегам, / Новорожденное творенье, / И заслужи мне славы дань: / Кривые толки, шум и брань!».
7. ПУЧКИН, 2016, p. 37. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны; / Но скоро были мы судьбою / На долгой срок разведены».

poético e o símbolo é traduzido para o plano prosaico” (БАКHTIN, 2015, p. 118), tornando-se bivocal. Desse modo, a palavra e acento do narrador lhe lançariam uma sombra objetal. Bakhtin utiliza como exemplo uma estrofe em que o poeta-narrador descreve a poesia de Liênski com a linguagem do próprio:

Cantava o amor, ao amor obedecendo / E – como devaneios de  
uma ingénua menina / como fantasia de criança sonhando, /  
como a lua quando peregrina / pelo sereno deserto do firmamen-  
to, / deusa de mistérios, de encantamento / e suspiros ternos – seu  
canto era *claro*. (2, X)<sup>8</sup>

Na visão de Bakhtin, essas metáforas poéticas não constituem o discurso direto de Liênski, mas são, na verdade, *objetos de representações paródico-estilizantes*. Ou seja, são apenas *imagens* do canto de Liênski apresentadas no seu estilo sentimental-romântico e, portanto, não podem ser entendidas como imagens poéticas diretas do poeta-narrador, desprovidas de qualquer significado verdadeiramente poético (2019, p. 15). A imagem da linguagem de Liênski, representada em seu horizonte semântico e expressivo de “uma alma goethiana”, está inserida, ao mesmo tempo, no horizonte do poeta-narrador, mas sob a sombra de uma entonação paródico-irônica (БАКHTIN, 2015, p. 119; 2019, p. 16).

Para Bakhtin, “a verdadeira opinião” do narrador sobre a elegia de Liênski está presente no seguinte verso: “Assim ele *escrevia*, era *obscuro* e *preguiçoso*” («Так он писал *темно* и *вяло*», 6, XXIII), de acordo com a tradução de Paulo Bezerra (2019, p. 15), ou “Assim ele *escrevia*, *obscuro* e *frouxo*”, na tradução de Aurora F. Bernardini (1993, p. 325). Ou ainda, na tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra: “Assim, em *tíbio* e *obscuro* modo / (estilo romântico, ao que ouvi dizer, / embora eu não lhe entreveja de todo / romantismo algum; mas quero lá saber!)” (6, XXIII)<sup>9</sup>.

No entanto, *вяло* é um advérbio que significa “fisicamente

8. РÚСНКИН, 2016, p. 47. Grifo nosso. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Он пел любовь, любви послушный, / И песнь его была ясна, / Как мысли девы простодушной, / Как сон младенца, как луна / В пустынях неба безмятежных, / Богиня тайн и вздохов нежных».
9. РÚСНКИН, 2016, p. 132. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Так он писал темно и «вяло» / (Что романтизмом мы зовем, / Хоть романтизма тут нимало / Не вижу я; да что нам в том?)».

enfraquecido, sem vida, sem entusiasmo”<sup>10</sup>; o que é perfeitamente justo, se levarmos em consideração que Liênski escreveu a elegia sabendo do risco iminente de morrer no duelo com Oniéguin. De acordo com Lótman (1995, p. 677), na verdade, o verso faz uma referência ao artigo “Análise das traduções de von der Borg de poemas russos” (1825), do poeta dezembrista Wilhelm Küchelbecker (1797-1846), amigo de Púchkin desde o liceu. No artigo, acusa a escola elegíaca de uma “falsa poesia descritiva e morna (ou tibia)” (*вялой описательной лже-поэзией*), de poetas nostálgicos que só sabem escrever sobre si mesmos e suas tristezas. Küchelbecker dá preferência à ode, gênero que louva feitos heroicos e patriotas. Ao destacar os advérbios em itálico, o que geralmente indica uma citação alheia em suas obras, Púchkin os separou de seu discurso, permitindo-lhe criar um efeito irônico bilateral: tanto em relação à elegia de Liênski como em relação à crítica rigorosa de Küchelbecker ao gênero. Os versos seguintes “O que chamamos de romantismo / aqui não vejo romantismo algum” também fariam uma provocação a outro artigo de Küchelbecker, “Sobre a direção da nossa poesia, especialmente a lírica, na última década” (1824), no qual este levanta a reflexão: “Por um tempo, Jukóvski e Bátíuchkov tornaram-se os luminares de nossos poetas e, especialmente, da escola que agora está nos tomando por românticos. Mas o que é poesia romântica?”<sup>11</sup>. Nesses versos, já não há termos em itálico, e os discursos de Púchkin e Küchelbecker parecem se conciliar. Lótman compreende esses versos como uma declaração direta do poeta-narrador, pois Púchkin se ocupara bastante do debate sobre o romantismo que avançava na crítica russa de sua época<sup>12</sup>.

10. EFREMOVA, T. F. *Nóvíi slovar’ rússkovo iaziká. Tolkóvo-slovoobrazovátel’nií* [Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный]. Moscou: Ruskii Iazik, 2000. Disponível em: <<https://www.efremova.info/>>. Acesso em 3 jan. 2020.

11. «Жуковский и Батюшков на время стали корифеями наших стихотворцев и особенно той школы, которую ныне выдают нам за романтическую. Но что такое поэзия романтическая?» (*apud* LOTMAN, 1995, p. 677).

12. “Nossos críticos ainda não chegaram a um acordo quanto a uma distinção clara entre os gêneros clássico e romântico. A concepção confusa sobre este tema, nós a devemos aos jornalistas franceses, que via de regra atribuem ao romantismo tudo aquilo que lhes parece trazer a marca do devaneio e do ideologismo alemão, ou basear-se nas superstições e tradições orais do povo: é a definição mais imprecisa. Um poema pode manifestar todos esses

Em outro capítulo do romance, Púchkin escarneceu o ataque de Küchelbecker ao gênero elegíaco, reiterando o estatuto de romance metaficcional construído na linha tênue entre a realidade literária e extraliterária, em contato com a realidade em formação e sob a influência dos debates com os críticos russos sobre sua escrita:

Mas, chiu! Um crítico severo, sabias? / manda-nos tirar da cabeça as flores / da pobre coroa das elegias e grita à nossa gente, os rimadores: / “Deixai de vos carpir, de chorar, / de coaxar sempre o mesmo, repisar, / lamentar o *passado*, o *inexistente*: / basta, cantai-nos coisa diferente!” / – Tens razão. E o teu dedo a indicar / a corneta, a máscara e o punhal, / e, das ideias, o morto capital / mandarás sem falta ressuscitar. / Não é verdade, amigo? – Nada disso: / “Escrever odes, senhores, é preciso, (4, XXXII)<sup>13</sup>

como na grande época dos anais, / como se estabeleceu antigamente...” / – Só odes solenes e triunfais! / Basta, amigo: “o que há nisto tão diferente?” / Lembra-te do que afirma o satírico! / Será para ti o manhoso lírico / do “Parecer alheio” mais convincente / que a nossa triste rimadora gente? / “Mas tudo é tão oco em elegia, / tão fútil e pobre o seu objetivo, / enquanto o da ode é farol erguido / e nobre...” Aqui bem se poderia / discutir, mas calo-me e assim fico: / não quero pôr dois séculos em conflito. (4, XXXIII)<sup>14</sup>

indícios e, no entanto, pertencer ao gênero clássico”. PÚCHKIN, 2004, p. 205. Sobre Poesia Clássica e Romântica. Tradução de Homero Freitas de Andrade. ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004. p. 205-7.

13. PÚCHKIN, 2016, p. 94. Tradução de Nina e Felipe Guerra. Versos originais: «Но тише! Слышишь? Критик строгий / Повелевает сбросить нам / Элегии венки убогий, / И нашей братье рифмачам / Кричит: «Да перестаньте плакать, / И всё одно и то же квакать, / Жалеть о прежнем, о былом: / Довольно, пойте о другом!» — Ты прав, и верно нам укажешь / Трубу, личину и кижал, / И мыслей мертвый капитал / Отвсюду воскресить прикажешь: / Не так ли, друг? — Ничуть. Куда! / «Пишите оды, господа,».
14. PÚCHKIN, 2016, p. 94-5. Tradução de Nina e Felipe Guerra. Versos originais: «Как их писали в мощные годы, / Как было встарь заведено...» / — Одни торжественные оды! / И, полно, друг; не все ль равно? / Припомни, что сказал сатирик! / «Чужого толка» хитрый лирик / Ужели для тебя сносней / Унылых наших рифмачей? — / «Но всё в элегии ничтожно; / Пустая цель ее жалка; / Меж тем цель оды высока / И благородна...» Тут бы можно / Пospорить нам, но я молчу: / Два века ссорить не хочу».

Portanto, tendo uma dimensão sobre o contexto da escrita do romance, desenvolvido estreitamente junto à crítica de seus contemporâneos, e observando os juízos que Púchkin expressa ao longo de toda a obra, entendemos que “tíbio” e “obscuro” não eram palavras diretas dele, mas de Küchelbecker. Portanto, não poderiam constituir “a verdadeira opinião” de Púchkin sobre os versos de Liênski, como Bakhtin acreditava (2019, p. 15). Além do mais, o canto de Liênski, antes *claro* (2, X), agora era *obscuro* (6, XXIII), de modo que não se pode julgar que o verso retrate uma opinião definitiva do poeta-narrador sobre a poesia do personagem. A elegia foi escrita em um momento completamente excepcional, no qual Liênski se encontrava sob o perigo iminente da morte, após convocar Oniéguin a um duelo por ciúmes de Olga:

“De manhã brilha o raio da aurora / e o dia luminoso se levanta, / mas talvez eu desça nessa hora / ao abrigo misterioso da campã, / e o vagaroso Letes devore / do jovem poeta a memória. / O mundo me esquece, mas tu, ó pura, / Vais verter-me na precoce sepultura / uma lágrima? Vais pensar, quem sabe: / ele amava-me e só a mim fazia / o dom da triste aurora sombria / da sua vida em tempestade! (6, XXII)<sup>15</sup>

Lótman (1995, p. 674) nota que a elegia admite diferentes interpretações – desde a irônica e paródica à lírica e trágica. Desse modo, não se pode interpretar definitivamente a elegia de Liênski como um poema paródico. O artista irônico não pode dar sua opinião direta e unilateral. Afinal, não pode se interpretar nada definitivamente em um romance irônico, em que tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério ao mesmo tempo, suscitando sempre a dúvida e a reflexão, jamais ser perfeito e acabado, como a poesia universal progressiva, sempre em devir.

Agora, vejamos exemplos com os quais podemos ilustrar como Púchkin buscou *tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a*

15. ПУЧКИН, 2016, p. 131-2. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Блеснет завтра луч денницы / И заиграет яркий день; / А я, быть может, я гробницы / Сойду в таинственную сень, / И память юного поэта / Поглотит медленная Лета, / Забудет мир меня; но ты / Придешь ли, дева красоты, / Слезу пролить над ранней урной / И думать: он меня любил, / Он мне единой посвятил / Рассвет печальный жизни бурной!..».

*sociedade*, em conformidade com o fragmento 116 da *Athenaum* de F. Schlegel. No quinto capítulo, ao descrever um momento da vida do homem comum no interior russo durante o inverno, combinou a palavra *крестьянин* (“camponês”) com uma palavra do eslavo-eclésiástico *торжествуя* (“em júbilo, triunfante, glorioso”) <sup>16</sup>, que Nina Guerra e Felipe Guerra optaram por traduzir para ‘encantado’:

Inverno!... O camponês, encantado, / estreia no trenó o caminho branco; / o cavalinho, em trote descuidado, / fareja a neve e vai avançando; / uma charrete audaz corre, corre, / abrindo sulcos na neve vaporosa, / o cocheiro atoa na boleia, / de peliça e cinta vermelha. / Como o filho dos criados se diverte: / põe no trenó o cãozinho *Suspiro* / e transforma-se em cavalo de tiro. / Já tem a mão gelada o diabrete, / dói-lhe, mas como se regozija, / da janela a mãe abana o dedo, avisa... (5, II) <sup>17</sup>

Tal combinação estilística gerou polêmica na revista literária *Ate-neu*, em 1828: “Acho que pela primeira vez um *дрóvни* <sup>18</sup> glorioso está em uma vizinhança invejável. A expressão ‘camponês glorioso não é fiel’” <sup>19</sup>. Já antevendo as críticas à escolha não só estilística, como também temática, Púchkin escreve a estrofe seguinte: “Bom, talvez as cenas neste tom menor, / de tão vulgar e humilde proveniência / não atraíam muito o meu leitor: / baixa natureza, nenhuma elegância” (5, III) <sup>20</sup>.

Em contrapartida, ao abordar temas considerados mais

16. VOINOVA *et al.*, 1989.

17. ПУЧКИН, 2016, p. 103-4. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя, / На дровнях обновляет путь; / Его лошадка, снег почуя, / Плетется рысью как-нибудь; / Бразды пушистые взрывая, / Летит кибитка удаляя; / Ямщик сидит на облучке / В тулупе, в красном кушаке. / Вот бегаёт дворовый мальчик, / В салазки жучку посадив, / Себя в коня преобразив; / Шалун уж заморозил пальчик: / Ему и больно и смешно, / А мать грозит ему в окно...».

18. Trenó sem carroçaria, utilizado pelos camponeses para transporte de lenha e outras cargas.

19. Parte I. No. 4., 1828, *apud* ЛÓТМАН, 2015, p. 312. «В первый раз, я думаю, дровни в завидном соседстве с торжеством. Крестьянин торжествуя выражение неверное».

20. ПУЧКИН, 2016, p. 104. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Но, может быть, такого рода / Картины вас не привлекут: / Все это низкая природа; / Изящного не много тут».

“elevados”, Púchkin lança mão do procedimento de “tradução”. Assim como fizera com a carta de Tatiana, que fora escrita em francês e vertida para o russo, ele traduz o estilo perifrástico e solene das reflexões de Liênski, como se estas estivessem em outro idioma. A reflexão de Liênski antes de seu duelo com Oniéguin é seguida por uma “tradução estilística” do narrador para a linguagem coloquial e objetiva. Em outros termos, “tornando viva e sociável a poesia”:

“Assim a vou salvar”, diz para si, / “Evitarei, não vou consentir / que um depravado queime com a chama / de suspiros e louvores quem ama / de coração jovem e não peca; / que um verme desprezível, venenoso / corroa o caule do lírio formoso; / que fresca flor de dois dias seque, / ainda botão de tenro labelo”. / Amigos, tudo isso significava: / Vou duelar com meu camarada. (6, XVII)<sup>21</sup>

Esse tipo de “tradução” poderia “suprimir” o peso dos versos anteriores, projetando uma sombra paródica sobre eles, fazendo com que fossem vistos como algo “distante da realidade” que precisa ser traduzido para uma “linguagem simplificada”. Mas, segundo Serguei Bocharov (1988, p. 159), a tendência é contrária: produz a síntese de todas as linguagens e modos de expressão que constituem a *enciclopédia* e o *léxico* da vida russa em uma unidade poética. Portanto, essas “traduções”, que se alternam entre uma linguagem estilística para outra, de uma linguagem subjetiva para objetiva e vice-versa, compõem a força criativa do romance de Púchkin. Na leitura de Bocharov (1988, p. 149), o conceito de “tradução” é equivalente à estrutura do universo do romance como um todo. O mundo representado por Púchkin expõe as linguagens múltiplas do heterodiscurso da vida real, e a ironia romântica revela artisticamente como elementos tão dissonantes são harmônicos, complementares e indissociáveis na obra de arte. O jogo com o contraste entre diferentes planos estilísticos possibilitou a criação de uma nova linguagem poética multidimensional na literatura russa. De acordo com Lídia

21. ПУЧКИН, 2016, p. 129. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra; exceto pelos dois versos finais, que são uma sugestão de nossa autoria. Versos originais: «Буду ей спаситель. Не потерплю, чтоб развратитель / Огнём и вздохом и похвал / Младое сердце искушал; / Чтоб червь презренный, ядовитый / Точил лилеи стебелёк. / Чтобы двухутренний цветок / Увял ещё полураскрытый» / Всё это значило, друзья / С приятелем стреляюсь я».



Guínzburg (1902-1990), em *Púchkin e o problema do realismo* (1982), nesse sistema estilístico criado por Púchkin, que não estabeleceu limites entre elementos poéticos e prosaicos e introduziu o cotidiano em contextos antes tradicionalmente líricos, a *ironia* se tornou um importante componente estrutural e não somente retórico, capaz de realçar o caráter incomum de tais combinações (1982, p. 102).

Roman Jakobson (1896-1982), no ensaio “Notas à Margem do Evguêni Oniéguin” (2004, p. 55), avalia que a *força motriz da obra não passa da ironia romântica*, que possibilita a exposição de um mesmo objeto sob perspectivas contrastantes: “ora grotesco, ora sério, e ora ambos ao mesmo tempo”. A mescla entre elementos considerados “solenes”, “mundanos”, “trágicos” e “cômicos” elimina as fronteiras entre eles. Contudo, Púchkin não apagou os contrastes, mas jogou com eles. E como pode ocorrer a conjugação de tantas linguagens dissonantes sem prejuízo para a unidade da obra? Para Lótman (1995, p. 426), “o mecanismo da *ironia* constitui uma das principais chaves do romance”, portanto, a poética irônica das contradições, como ponto de colisão de elementos opostos, não viola a integridade poética do texto; pelo contrário, a *fortalece*.

Uma das estrofes finais de *Evguêni Oniéguin* apresenta a súpula da obra irônica que F. Schlegel concebeu:

Adeus também, meu inconsequente / companheiro. E tu, meu fiel ideal, / e tu, trabalho vivo e permanente, / apesar de pequeno. Bem ou mal, / convosco vi o que no poeta é vivo: / das tormentas do mundo, o olvido, / das conversas de amigo, o lenimento. / Muitos dias correram, muito tempo, / Desde que, pela primeira vez, / me surgiu Tânia, e Onéguin com ela, / num sonho impreciso à janela - / e o horizonte, ainda sem nitidez, / do romance livre entrevia mal / através do mágico cristal. (8, L)<sup>22</sup>

Púchkin, na linha tênue entre a realidade literária e a extraliterária, como faz o artista parabático, se despede de seus personagens,

22. ПУЧКИН, 2016, p. 190. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Прости ж и ты, мой спутник странный, / И ты, мой верный идеал, / И ты, живой и постоянный, / Хоть малый труд. Я с вами знал / Все, что завидно для поэта: / Забвенье жизни в бурях света, / Веседа сладкую друзей. / Промчалось много, много дней / С тех пор, как юная Татьяна / И с ней Онегин в смутном сне / Явились впервые мне — / И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал».

como se estes fossem reais, ao mesmo tempo em que os apresenta como suas criações ficcionais. Despede-se de sua obra, “trabalho vivo e permanente”. Vivo e permanente, pois pertence a um gênero inacabado, concebido no calor do diálogo entre críticos e leitores, e suas lacunas e final aberto propiciam infinitas reflexões. Segundo Bakhtin (2019, p. 110), o gênero romanesco é o da *eterna procura* e que está em *eterno estudo de si mesmo*. Apenas uma obra construída em contato imediato com a realidade em devir poderia pertencer a esse gênero. Além do fato de *Evguêni Oniéguin* ter sido escrito durante sete anos, os constantes debates literários entre Púchkin e os críticos contemporâneos influenciaram diretamente o seu estatuto metaficcional e o horizonte do *romance livre*, que Púchkin entrevia mal através de uma “bola de cristal”. Aqui, podemos interpretar “romance livre” como *poesia universal progressiva*, sempre em devir, sempre apontando para o futuro.

Conforme concluí na minha dissertação de mestrado, *A forma do paradoxo: ironia romântica no romance em versos Evguêni Oniéguin, de Aleksandr Púchkin* (SILVA, 2020, p. 160), ao lembrarmos o fragmento 116 da revista *Athenäum* sobre poesia universal progressiva (SCHLEGEL, 1997, p. 66-7), podemos verificar que o romance em versos *Evguêni Oniéguin* se configura como tal, na medida em que: 1) procura unificar os gêneros, mesclando elementos líricos, épicos e cômicos em sua obra; 2) mescla e funde poesia e prosa ao narrar, em versos, uma história da vida cotidiana russa; 3) torna viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, ao descrever, poeticamente, as imagens do cotidiano do homem comum em uma linguagem acessível a qualquer alfabetizado em russo na época; 4) oscila entre o exposto e aquele que expõe, entre o enredo e suas digressões reflexivas e pessoais; 5) pertence a um gênero em devir, que jamais poderá ser perfeito e acabado, cuja escrita durou sete anos, em contato com o presente em formação e em diálogo com as linguagens de sua contemporaneidade, e cujo final é aberto, de modo que nunca poderá ser esgotado por nenhuma teoria ou crítica; 6) caracteriza-se como um “romance infinito” na medida em que suas reflexões engendram outras até hoje, quando *Evguêni Oniéguin* continua sendo uma das obras mais estudadas na crítica literária russa, e “livre”, como o próprio poeta-narrador declara na estrofe L do oitavo capítulo.

A ironia desempenhou um papel fundamental na formação do gênero romanesco na literatura russa. De acordo com a observação

de Bakhtin (1993, p. 370), “o romance de Púchkin é uma autocrítica da linguagem literária da época, realizada pela iluminação mútua de todas as suas principais diretrizes, gêneros e variedades cotidianas”. Púchkin estabeleceu o diálogo entre obras, gêneros e seus leitores, direcionou as formas literárias canônicas a um processo de renovação e trouxe o mundo urbano e cotidiano para a poesia. Os *Fragmentos da Viagem de Oniéguin* contêm o embrião da prosa realista do romance russo que o sucedeu:

inunda-se, intransitável, Odessa, / toda coberta de lama espessa: / um côvado – quem o disser não mente, / só de andas o transeunte andando / ousa passar a rua vadeando; / Atolam-se, afundam-se carros e gente, / e só o boi forte é que se mete, / em vez do cavalo fraco à charrete. (PÚCHKIN, 2016, p. 204)<sup>23</sup>

A praça logo ganha colorido. / Tudo se anima, reina a alegria; / corre-se cá e lá, com ou sem motivo, / mas por negócios a maioria. / Filho do risco e dos cifrões, / vai ao mercador ver os pavilhões, / ver se o céu lhe mandou as velas / que sabe de cor. Que lhe trazem elas / neste dia de quarentena? / E se chegaram as tão ansiadas / pipas de vinho? Ou famigeradas / notícias da peste? E se vale a pena? / E onde há incêndios? E se há fome, / ou guerra, ou más novas sem nome? (PÚCHKIN, 2016, p. 205-6)<sup>24</sup>

Púchkin levou a literatura russa das odes declamadas em salões para a prosaica praça pública. Em 1880, em seu famoso discurso sobre Púchkin, Fiódor Dostoiévski (1821-1881) declarou que a sua representação “extraída e esculpida” da terra russa exhibe uma “beleza espiritual incontestável, humilde e grandiosa, como evidência daquele poderoso espírito da vida popular, capaz de produzir

23. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Потоплена, запружена, / В густой грязи погружена. / Все дома на аршин загрязнут, / Лишь на ходулях пешеход / По улице дерзает вброд; / Кареты, люди тонут, вязнут, / И в дрожках вол, рога склоня, / Сменяет хилого коня».

24. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Versos originais: «Глядишь — и площадь запестрела. / Все оживилось; здесь и там / Бегут за делом и без дела, / Однако больше по делам. / Дитя расчета и отваги, / Идет купец взглянуть на флаги, / Проведать, шлют ли небеса / Ему знакомы паруса. Какие новые товары / Вступили нынче в карантин? / Пришли ли бочки жданных вин? / И что чума? и где пожары? / И нет ли голода, войны / Или подобной новизны?».

imagens tão verdadeiras a partir de si” (2013, p. 417). Nas cenas mais comuns do cotidiano, Púchkin enxerga beleza e harmonia estética e as transforma em belas imagens poéticas, *tornando viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade*, como a autêntica poesia universal progressiva que Friedrich Schlegel idealizou.

## Referências

- ARRIAZU, E. L. *Pushkin sátiro y realista: la influencia de la sátira en el realismo de Alexandr S. Pushkin*. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2014.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BELINSKY, V. *Eugene Onegin: An Encyclopedia of Russian Life*. In: HOISINGTON, S. S. (org.) *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988. p. 17-42.
- BOCHAROV, S. *The Stylistic World of the Novel*. In: HOISINGTON, S. S. (org.) *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988. p. 122-168.
- CHKLÓVSKI, V. B. “Evguêni Oniéguin”: *Púchkin i Stern. Ótcherki po poétike Púchkina*. Berlim: Epókha, 1923. p. 199-220.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. Púchkin (Discurso pronunciado no dia 8 [20] de junho na reunião da Sociedade dos Amantes das Letras Russas). Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Graziela Schneider. GOMIDE, B. (Org.); *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 407-423.
- EFREMOVA, T. F. *Nóvii slovár' rússkovo iazíka. Tolkóvo-slovoobrazovátiel'nii*. Moscou: Ruskii Iazik, 2000. Disponível em: <<https://www.efremova.info/>>. Acesso em 3 jan. 2020.

- FURST, L. R. *Fictions of Romantic Irony*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
- GUÍNZBURG, L. I. *Púchkin i probléma realisma. O stárom i nóvom. Stat'í i ótcherki*. Leningrado: Soviétskii pissátieľ 1982. p. 92-108.
- JAKOBSON, R. Notas à margem do Evguiéni Oniéguin. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Tradução de Homero Freitas de Andrade e Hugo Camargo Rocha. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 53-60.
- LÓTMAN, I. *Púchkin. "Evguênii Oniéguin": Kommentárii*. São Petersburgo: Iskusstvo, 1995.
- LÓTMAN, I. *Roman v stikhákh Púchkina "Evguênii Oniéguin". Kommentárii*. São Petersburgo: Ázbuka, Ázbuka-Attikus, 2015.
- LÓTMAN, I. *Utchébnik po rússkoi literatúrie dlia sriédnei chkóli*. Moscou: Iazík rússkoi kul'turi, 2001.
- MASSAUD, M. *Dicionário de termos literários*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MEDEIROS, C. L. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2015.
- MEDEIROS, C. L. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. *Trans/Form/Ação* [online]. vol. 37, n. 1, 2014. p. 51-70.
- MELLOR, A. K. *English Romantic Irony*. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1980.
- PÚCHKIN, A. S. *Eugênio Onéguin: Romance em Verso*. Tradução e prefácio de Nina Guerra e Felipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- PÚCHKIN, A. S. *Eugênio Onéguin: Um Romance em Versos*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina. Edição bilíngue. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.
- PÚCHKIN, A. S. *Evguênii Oniéguin: Roman v stikhákh*. São Petersburgo: Ázbuka, 2018
- PÚCHKIN, A. S. *Sobránie sotchiniénii v 10 tomákh. Tom 6. Kρίtika i publitsístika*. Editado por D. D. Blagóvo et al. Moscou: GIKHL, 1959-1962.
- PÚCHKIN, A. S. *Sobránie sotchiniénii v 10 tomákh. Tom 9. Pís'ma 1815-1830*. Editado por D. D. Blagóvo et al. Moscou: GIKHL, 1959-1962.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) /*

*Conversa sobre poesia*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: UNESP, 2016.

SILVA, G. O. *A forma do paradoxo: ironia romântica no romance em versos Evguêni Oniéguin, de Aleksandr Púchkin*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

VOINOVA, N. *et al.* *Dicionário Russo-Português*. 2<sup>a</sup> ed. Moscou: Rússkii Iazík, 1989; Impresso em Lisboa: Ulmeiro, 2003.

WOLFF, T. *Pushkin on literature*. London: Methuen & Co, 1973.

---

## **Narrativa e tempo em crise: uma análise sobre a escrita de Svetlana Aleksievitch**

Rebeca Alexandre Magno (UFRJ)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Através de uma particular forma de reconstituir o passado a partir da coleta e transcrição de testemunhos, Svetlana Aleksievitch transmite aos leitores testemunhos que interagem com a trama do tempo e reconfiguram a teia da história, de modo a descontinar a representação hegemônica de eventos e atores históricos presentes na História oficial. A partir de questões que envolvem a seleção e a representação dos acontecimentos históricos, a autora se contrapõe à tradição e se dedica a dar evidência a pessoas comuns através das formas singelas que elas mesmas utilizam para retratar um acontecimento histórico. Ainda que expresse o homem comum e o cotidiano, a autora não perde de vista a complexidade da interação entre o ordinário e a dimensão catastrófica de um evento que marca a linha histórica. Para que seja possível transmitir tantas camadas de significado, suas obras se utilizam de diversos processos experimentais narrativos, visando expor e procurar contornar a crise do romance na contemporaneidade e a crise da representação histórica, quando esta está sob a perspectiva daqueles que foram silenciados.

Mas o que é literatura hoje? Quem pode responder? Vivemos mais rápidos do que antes. O conteúdo rompe a forma. Ele a quebra e modifica. Tudo extravasa das margens: a música, a pintura e, no documento, a palavra escapa aos limites do documento. Não há fronteiras entre fato e ficção, um transborda sobre o outro. Mesmo a testemunha não é imparcial. Ao narrar o homem cria, luta com o tempo assim como o escultor com o mármore. Ele é ator e um criador. (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 372-373)

Essa fala de Aleksievitch expõe as questões que precedem o seu processo de escrita e a maneira como procura lidar com a

1. Graduada em Letras: Português-Literaturas (UFRJ), Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ).

necessidade de narrar em um mundo acelerado pelo progresso e pela técnica. Ciente de que os modelos narrativos tradicionais, quando diante da dinâmica plural e mutável da contemporaneidade, mostram-se pouco produtivos, Aleksiévitich investe na renovação da escrita literária; renovação que não deve se voltar apenas para a transformação da estrutura de seu produto final, mas que se faz necessária desde o processo de observação do mundo, afinal, como aponta a autora, é característico da escrita contemporânea o rompimento da forma pelo conteúdo. Portanto, a literatura de hoje tende a caminhar pela via que aproxima arte e vida.

Dentre as formas de observação do mundo e de criação narrativa, a mais recorrente na obra de Aleksiévitich é da aproximação da vida pela palavra através reconstituição de um evento catastrófico, a partir de vestígios e rastros. Esse processo potencializa o efeito de transbordamento da vida pela palavra, mas também se desvia do fardo de ser rapidamente esvaziada de sentido se esse conteúdo se diferencia da mera repetição e reprodução de um discurso largamente propagado. O confronto com o cânone através da transmissão de relatos que abordam o que estava fadado a ser esquecido agrega a si certo valor de autenticidade.

O método de transcrição de Aleksiévitich de rastros orais após coletados, mediados e unidos trata-se da construção e rememoração do que podemos chamar, para ficar mais específico, de *cro-notopo soviético* (formado pelo o que foi período e território soviético), tendo como resultado a reprodução do que autora denomina de “drama socialista”. Para pensar melhor a composição do drama socialista, deve-se ter em mente que ele emerge do confronto do indivíduo com a crise da narrativa e a crise do tempo, como no drama moderno, mas com as particularidades da visão do projeto socialista soviético e do contexto soviético, principalmente quando visto após o desmantelamento da URSS.

Narrativa em crise: na busca por contornar as limitações dos modelos narrativos, Svetlana Aleksiévitich, em sua escrita, combina diversos gêneros narrativos, testemunhos, transcrições, ensaios, matérias de jornais, tendo como resultado a materialização de uma narrativa plural e aberta a possibilidades reflexivas. Assim, ela se aproxima dos confrontos entre presente e passado da dimensão real desse contexto, além de ressaltar elementos históricos



significativos e perceptíveis no cotidiano, mas que não são compatíveis com a visão hegemônica e por isso foram entregues ao esquecimento.

Tempo em crise: cada obra de Aleksiévitich do ciclo *Vozes da Utopia* se detém a explorar múltiplas visões a partir de eventos consolidados pela história. O tempo é, portanto, um elemento importante para estabelecer a coesão entre os testemunhos, e foi ampliado para estabelecer a coesão entre obras de Aleksiévitich, como também as ressignificou após a publicação do último título, *O fim do homem soviético*. Essa ressignificação é fortemente marcada pela descontinuidade externa do período soviético e está presente no título original de sua última obra “O tempo de segunda mão” (Время секунд хэнд).

### **Cronotopo soviético**

No método de composição de Aleksiévitich, vê-se que ela busca aproximar a sua escrita da maneira que absorve a composição da vida cotidiana. Ela o faz através da seleção e do deslocamento de um cronotopo da realidade, o qual vai orientar a temática da obra, e posteriormente o recria e o recompõe materialmente através da mediação e transcrição de relatos, testemunhos, monólogos, trechos de reportagens. Assim, as obras Aleksiévitich agregam em si a perpetuação do cronotopo soviético, agora destituído de sua dimensão real devido às transformações das conjunturas políticas consequentes do desmantelamento do bloco soviético.

O conceito de cronotopo (“tempo-espaço”) é oriundo das ciências matemáticas, introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (BAKHTIN, 2018, p.11). Nos estudos literários, esse conceito foi apropriado por Mikhail Bakhtin por este considerá-lo produtivo para pensar a “interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018, p.11). Assim, independentemente de determinado cronotopo literário ter como base a representação da realidade ou a livre expressão artística, nele está contido a capacidade assimilar e destrinchar como tempo e espaço moldam os gêneros literários. Bakhtin também aponta “o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura” (BAKHTIN, 2018, p.11), daí a sua grande vantagem conceitual de ser reproduzido independentemente do tema

ou gênero. Sendo assim, seu aspecto holístico é frutífero para pensar a escrita contemporânea junto e além dos modelos narrativos.

A partir do cronotopo, o teórico russo propõe análises literárias feitas de modo que se correlacione e confronte o cronotopo literário da obra analisada com o cronotopo da realidade; assim, observa como a composição do tempo-espaço interno (literário) e se aproxima ou se distancia de um cronotopo localizado no tempo-espaço externo (realidade). Vale considerar também a coexistência de outros cronotopos, que se tornam perceptíveis de acordo com a necessidade analítica. Sendo assim, a partir do conceito de cronotopo é mais prático reconhecer as possibilidades narrativas atingíveis pela cognição humana ao condensar e assimilar tempo e espaço combinados com elementos observados da realidade e da criação artística sem se prender aos modelos tradicionais. O cronotopo, nesse caso, está na base do diálogo entre a literatura e a história.

O cronotopo é recorrentemente utilizado por Bakhtin para elaborar suas análises sobre o romance, e este se apresenta como um formato favorável para a elaboração da relação entre cronotopo da vida e cronotopo textual. No entanto, vale ressaltar que a relação entre texto e vida não significa que o texto comporta em si a realidade com que se relaciona, mas sim a condensa e expõe certas conjunturas particulares de um determinado período recortado por um tema, as quais são expostas a partir de elementos referenciais, subjetivos e estéticos, proporcionado ao leitor uma perspectiva mais direcionada sobre que está transmitido.

No entanto, a economia e a seleção discursiva favorecem a dispensa de descrições e artifícios desnecessários que costumam a aparecer para produzir o enfado “efeito de realidade”. Assim, a correlação entre vida e narrativa no discurso é mais marcada quando há uma seleção que busca intensificar a relação discurso e mundo por meio de elementos que condensam o conteúdo. O romance é marcado por essa dinâmica e é, em sua faceta moderna, o formato narrativo que possibilita a reorganização do caos sob o olhar de um herói moderno desencantado com o mundo.

Pensando a dinâmica do romance moderno a partir dos traços que manteve do mundo clássico, de captura e atribuição de sentido ao mundo, a obra de Aleksiévitich confronta essa característica romanesca com o projeto de sociedade comunal do contexto soviético, pois esse período foi, na prática, uma sociedade que se

organizou em torno da ideia de vida coletiva de sentido claro e explícito. Assim, na tentativa de alcançar as dimensões reais do que foi o projeto de sociedade do contexto soviético e sua particularidade, Aleksievitch acaba elaborando uma construção narrativa particular que se opõe às características do drama burguês, pois este é uma composição discursiva que parte da perspectiva individual para atingir o coletivo.

A proposta de retratar o espírito coletivizado vai além das conjunturas políticas: nela também estão contidas as tragédias, os contrastes e as interações cotidianas que marcaram aqueles que viveram o cronotopo soviético. Ainda que ela parta de uma visão pessoal oposta à proposta do socialismo soviético, seu texto, no geral, é muito marcado pelo sentimento de comunidade, ainda que expresso pela dor e desencanto, o que a própria denomina “dama socialista”.

### **A história a partir dos vestígios dos silenciados**

Como dito anteriormente, o “drama socialista” na escrita de Aleksievitch é uma combinação do desencantamento do mundo do drama moderno com as conjunturas particulares da experiência socialista soviética. Para pensar como o contexto soviético aparece em suas obras e se correlaciona com a crise do tempo e da narrativa da contemporaneidade, tomemos como ponto de partida uma breve análise sobre a sua primeira publicação, *A guerra não tem rosto de mulher* (1985).

Ainda que seja de uma geração posterior ao evento da Segunda Guerra Mundial, a autora, que nasceu em 1948, teve uma juventude envolta pelas consequências da guerra. Mesmo que no primeiro momento tenha percebido em si um desinteresse seu pela temática da guerra (diferentemente do que relata sobre parte de seus contemporâneos e contemporâneas, que se entusiasmavam e se comoviam diante do tema, ou até mesmo lamentavam não ter vivido a guerra), não deixou de perceber vestígios desse evento em seu cotidiano.

A partir de observações sobre a própria vivência, Aleksievitch capturou vestígios que desnudaram a interação entre vida e história para além dos momentos de rememoração do passado. Tomando ciência de que até mesmo interações singelas e cotidianas revelam o conflitos entre o presente e o passado narrado pela histórica

hegemônica, Aleksiévitich aponta que o processo de interrogar o passado a partir do cotidiano vem do hábito que as mulheres de sua aldeia tinham de se reunir para narrar sobre a época da guerra, e em como esses relatos se diferenciavam da construção heroica habitual do cânone.

Todas nós, crianças, adorávamos brincar na rua, mas à noitinha éramos atraídas para os bancos em que se reuniam as cansadas avozinhas ao redor das suas casas ou khatas, como dizemos. Nenhuma delas tinha marido, pai ou irmão, não lembro se que houvesse homens na nossa aldeia depois da guerra. Na época da Segunda Guerra Mundial, um dentre quatro bielorrussos foi morto no front ou na resistência. O nosso mundo pós-guerra era um mundo de mulheres. Eu me recordo, sobretudo, de que as mulheres falavam não da morte, mas do amor. (ALEKSIÉVITH, 2016c, p. 367)

Vemos, portanto, que ao rememorar a história da guerra a partir de um vestígio e posteriormente confrontá-lo com a maneira que a História oficial relata o mesmo evento, a autora promove um ponto de integração entre passado histórico e cotidiano, do qual surge uma nova camada de significados que reconfiguram a narrativa histórica da guerra. Porém, o incômodo pessoal de Aleksiévitich não se limitou a sua percepção do conflito entre História e cotidiano, passado e presente. Após formar-se trabalhar como jornalista, a autora passou a se dedicar ao resgate, agrupamento, seleção e escrita de testemunhos sobre a atuação de mulheres soviéticas na Segunda Guerra Mundial, que deram origem à sua primeira publicação. Esse modelo de escrita foi perpetuado e aprimorado em suas obras posteriores.

O principal mote de sua primeira obra é a questão do apagamento da atuação feminina nos combates da Segunda Guerra Mundial no lado soviético. Deve-se levar em consideração, primeiramente, que o apagamento da ação feminina na Segunda Guerra Mundial é recorrente na maioria das abordagens históricas. O que se vê normalmente é que a ausência das mulheres como atores históricos nos relatos de guerra se deve à permanência de muitas delas em zonas afastadas do conflito; se presentes, estão atuando na área da saúde. E mesmo quando presentes e atuantes no auxílio das tropas, essa atuação dificilmente é vista como relevante para despontarem como figuras “heroicas memoráveis”.

Porém, os vestígios da atuação das mulheres soviéticas no *front* resistiram à indiferença do cânone, porque mesmo com a guerra tendo sido tantas vezes reconstituída sem que elas fossem retratadas, a presença dessas mulheres ainda resistia através de registros materiais e na memória dessas mulheres e dos homens com quem compartilharam essa experiência. E para que o distanciamento temporal não terminasse por cobrir de vez esses rastros, Aleksiévitich tomou como projeto resgatar alguns dos traçados vagantes da trama da Segunda Guerra Mundial no contexto soviético.

Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras “masculinas”. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra “feminina”, mas a “masculina”. Seguem o cânone. (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 12)

O processo de reconstituir alguns dos traçados ausentes da trama histórica, no entanto, não é posto como uma forma de preencher o cânone histórico ou equiparar a história das silenciadas à história hegemônica. Tendo em vista que há diversos elementos e dispositivos sociais que propagaram esse apagamento, a insurgência dessa parte “escondida” da história ganha força e autenticidade se também buscar ser rememorada por e através de canais correspondentes à sua diferenciação e distanciamento dos meios tradicionais e hegemônicos de trazer o passado à tona. Isso serve tanto para renovação da observação do passado quanto para a reflexão das questões do presente, pois desse modo torna-se possível o rompimento da perpetuação de dispositivos e modelos de reconstituição do passado que provocaram o apagamento inicial. Por isso, a autora aponta a diferenciação entre guerra “feminina” e “masculina” da citação acima.

A reconstituição do passado pela memória e a elaboração de um arcabouço cultural dos subjugados através da escrita, meio dentre os mais resistentes ao esquecimento, tende a se valer da hibridização narrativa como dinâmica discursiva e imagética. É importante perceber que essa hibridização revela a interação e aproximação entre o cronotopo real e o cronotopo do relato, mas sem que um desses cronotopos se sobressaia a outro, pois o distanciamento temporal

entre acontecimento, a ação de relatar e a recepção permite a autonomia desses elementos e, dessa forma, não cristaliza as possibilidades de entender, revisitar e representar o passado.

### **Romance, testemunho e contemporaneidade**

Muito presente nas análises sobre a narrativa contemporânea, principalmente a literatura de testemunho, os textos “Experiência e pobreza”, “O narrador” e “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, são importantes para compreender quais caminhos mostram-se viáveis para a renovação e a ressignificação do romance moderno e da representação histórica.

Segundo a tradução e leitura de Jeanne Marie Gagnebin sobre a obra de Benjamin, os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e de vivência (*Erlebnis*), que o autor explora dialeticamente nos textos “O narrador” e “Experiência e pobreza”, vão além da relação narrador/ouvinte na contemporaneidade (ou seja, dos aspectos literários), e também englobam vida e palavra, comunidade e indivíduo, aspectos políticos. Assim, veremos aqui outra maneira de perceber intercessões entre literatura e história.

Se num primeiro momento a narrativa surge, de acordo com Benjamin, como experiência (*Erfahrung*), prática artesanal e meio de transmissão da tradição, principalmente por meio de narrativa orais, da autoridade da velhice e de provérbios (BENJAMIN, 2012 [1985], p.123), não é surpresa que a experiência na escrita se desenvolva através de modelos narrativos que se direcionam à propagação da sabedoria, ou seja, em ser “uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra” (GAGNEBIN in BENJAMIN, 2012 [1985], p.11). Enquanto isso, a vivência (*Erlebnis*) é vista como a narrativa de expressão individual e solitária, cujo movimento é buscar sentido em um mundo de constantes transformações.

Observando esses conceitos a partir dos elementos que caracterizam o romance, vê-se que a narrativa da experiência se apoia na plenitude do sentido e se move por enigmas, fazendo, assim, com que a leitura desse tipo de narrativa seja seguida do esquema de interpretação e explicação (GAGNEBIN in BENJAMIN, 2012 [1985], p. 13). Em certo nível, isso se perpetua no romance moderno e nas

variáveis do modelo romanesco; por isso, pode-se considerar que a produção literária de testemunho, quando se volta para um acontecimento histórico e busca dele absorver algum sentido, tem como alcance explicativo as lacunas que conseguiu preencher.

Já a perspectiva do romance moderno como vivência corresponde à ascensão desse gênero narrativo como aquele que melhor correspondeu às necessidades dos homens modernos de encontrar um meio de organizar o mundo sob a perspectiva individual e solitária, pois com a aceleração do progresso pela técnica percebe-se um mundo cada vez mais caótico e acelerado. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo: busca assiduamente na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido (GAGNEBIN in BENJAMIN, 2012 [1985], p. 14). Ou seja, aqui não há uma solução totalizante para a compressão das lacunas como havia na narrativa tradicional, apenas soluções subjetivas e normalmente solitárias.

Como dito anteriormente, a obra de Aleksiévitich se relaciona com as questões que envolvem a formação do romance moderno, mas em faces diferentes da história moderna. Enquanto o drama burguês, que se consolida principalmente no romance moderno, surge dos conflitos da crescente incompatibilidade entre indivíduo e coletivo, da expansão acelerada da técnica e do avanço do capitalismo em mundo ainda significativamente rural, da elevação do herói urbano em oposição ao herói clássico, sendo aquele comum e desorientado e este nobre e em comunhão com seu mundo, o “drama socialista” surge das vivências daqueles que estiveram envolvidos por um projeto de sociedade que buscava a totalização do sentido na realidade através da experiência comunal e que ruiu com o fim da URSS.

Mais uma vez o drama se mostra importante aqui por ser o veículo discursivo narrativo que permite a reconfiguração da dinâmica cotidiana dentro do caos moderno. O drama que Aleksiévitich reproduz vem de vivências de uma época que buscava ser coletiva e em comunhão com o mundo, questão que em certa medida tenta recompor na diversidade de testemunhos que transcreve, pois, embora muito variados, eles apresentam coesão com a temática explorada de cada obra, e mesmo que não compartilhem de um sentimento de comunhão, há nos testemunhos uma grande carga sentimental que os unem. O compartilhamento sentimental é um fator semelhante

ao conceito de experiência de Benjamin, tanto é que muitas vezes as testemunhas expressam a ideia de que estão transmitindo sabedoria, a qual tornaria possível evitar que os mesmos erros se repitam.

O labor da escritora em coletar, mediar e selecionar narrativas orais é outro fator semelhante ao conceito de experiência de Benjamin, pois assim como o narrador tradicional é, dentre outras possibilidades, o viajante que percorre grandes extensões para coletar saberes locais, ela assim o faz para coletar a experiência soviética. No entanto, o resultado aproxima-se mais das questões que marcam a vivência, pois não há como extrair dessas narrativas a sabedoria; afinal, elas retratam um mundo moribundo e um projeto findado. A relação dialética trazida por Benjamin já coloca que a narrativa, mesmo que tenha aspectos da experiência, não transmite sabedoria: trata-se, na verdade, da transmissão de vestígios de vivências que nos permite observar o desencantamento do mundo e perceber alternativas para nos contrapor à barbárie. Isso vai de encontro à ideia que Aleksievitch expressa como “drama socialista” ao compor livros que se voltam para esse processo memorialístico de manutenção de um acervo cultural soviético.

A literatura romanesca é, portanto, aberta às possibilidades de converter o seu caráter solitário de drama burguês para uma nova variável romanesca de caráter solidário, em que a observação do autor se abre para o olhar do outro. Portanto, caberia à narrativa, na proposta de Benjamin, aproximar-se do cotidiano e dele recolher e absorver vivências que revelem as contradições e ironias das conjunturas políticas e sociais do cotidiano, para daí desenvolver reflexões sobre vestígios que vão além do conhecimento de mundo proposto pelo cânone. Essa proposta é o que Benjamin denomina de historiografia materialista, que se opõe à imagem eterna de passado do historicismo e à historiografia progressista que levanta o monumento à barbárie (GAGNEBIN in BENJAMIN, 2012 [1985], p. 8).

A proposta de historiografia materialista de Benjamin visa se ocupar dos vestígios e concentrar-se numa história do presente de cunho coletivo. Ele se opõe à ideia de história como fatos e experiências cristalizadas no tempo e como narrativa que visa elevar heróis e catástrofes como fatores grandiosos que moldaram um período e assim compor a experiência de um povo, mas que se mostram como monumentos da barbárie. Por isso, a perspectiva progressista não pode evitar que as catástrofes se repitam. A visão do passado através



dos escombros e da ruína pode, no entanto, favorecer a ressignificação do passado e permitir um alcance de entendimento para além do que a história hegemônica nos proporciona.

Se por um lado Aleksievitch expressa como motivação expor a experiência soviética a partir da vivência de seus entrevistados para evitar que catástrofes semelhantes se repitam, ou, pelo menos, reduzir danos, por outro lado compreende que a sabedoria transmitida por eles na condição de figuras comuns (portanto distanciados do discurso hegemônico) não emite uma conclusão clara e explícita, mas sim um convite à reflexão e à ideia de que a história não se faz apenas pelos heróis.

### Considerações finais

Os testemunhos de *Vozes da Utopia*, embora tenham agregada em si a intensão de transmitir alguma sabedoria, também expressam a consciência (pode-se dizer melancólica) de que não há conselho possível a ser seguido diante das constantes rupturas que abalam o mundo contemporâneo. Assim, num primeiro momento, o descontentamento com o mundo do indivíduo moderno parece tomar a frente da possibilidade de esclarecê-lo e reorganizá-lo conjuntamente. Mas, de qualquer modo, não devemos deixar de lado as possibilidades de reorganização de mundo como a narrativa nos permite perceber. Para tal, é importante pensar também nas possibilidades de renovação dos formatos narrativos, para não nos prendermos aos limites já estabelecidos.

### Referências

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *As últimas testemunhas: crianças na segunda guerra mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. Edição. São Paulo: Brasiliense, 2012 [1985].
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória e literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

## **O Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou e o Sistema de Stanislávski: influência e desdobramentos no Brasil**

Daniela S. Terehoff Merino (USP)<sup>1</sup>

### **Introdução**

O surgimento dos estúdios teatrais na Rússia no início do século XX se constitui como fenômeno revolucionário de forte influência para a história do teatro mundial. Focando acima de tudo em experimentações práticas, bem como no processo de aprendizagem e crescimento pessoal e profissional do ator, esse tipo de laboratório se encarregou de abrir espaço ao improviso, à imaginação, à criatividade, ao trabalho coletivo e à liberdade de expressão – tudo isso sem a necessidade imediata de apresentar resultados a um público desejoso por consumir teatro. Nesse contexto, o diretor Konstantin Stanislávski (1863-1938) e seu assistente, o pedagogo Leopold Sulerjítiski (1872-1916), destacam-se por seu trabalho realizado no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM), inaugurado em fins de 1912. Foi especificamente nesse espaço, por exemplo – o qual possuía uma visão de mundo toda própria –, que os atores aproveitaram para pôr em prática os elementos do hoje tão conhecido e divulgado Sistema de Stanislávski.

O presente artigo tem como objetivo estabelecer uma ponte entre a Rússia e o Brasil, trazendo a percepção do quanto o nascimento desses estúdios teatrais russos influenciou e ainda hoje influencia o nosso fazer teatral. A principal intenção é relacionar alguns dos ideais presentes no Primeiro Estúdio do TAM a cinco espaços brasileiros que possuem similaridades conceituais com ele (embora nem todos os cinco tenham bebido direta e conscientemente de sua fonte e, portanto, esse desdobramento por vezes se dê de modo

1. Graduada em Letras (USP), Mestre em Literatura e Cultura russa (USP), atual doutoranda do Programa de Pós-Graduação LETRA (Letras Estrangeiras e Tradução) / FFLCH-USP, bolsista FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2017/21093-8) sob a supervisão da Profa. Dra. Elena Vássina.

velado), a saber: 1) o Teatro Escola Macunaíma em São Paulo (1974)<sup>2</sup>; 2) a Escola Livre de Teatro (ELT) em Santo André (1990); 3) a Michael Chekhov Brasil no Rio de Janeiro (2012); 4) a Escola Atemporal de Artes em Ribeirão Pires (2017 – data da abertura de processo pedagógico) e 5) o Primeiro Centro Latino-Americano de Estudos em Stanislávski (CLAPS) (2018)<sup>3</sup>.

Além disso, pretende-se também explicitar algumas das principais reverberações no Brasil no que diz respeito a materiais sobre o assunto, demonstrando como os conhecimentos sobre os estúdios e o Sistema vem se alastrando em nosso país nos últimos anos, sobretudo a partir do início do século XXI.

## **O teatro russo e a experiência do Primeiro Estúdio no início do século XX: um breve panorama**

Ao falar sobre o fenômeno dos estúdios teatrais no texto “O Primeiro Estúdio (Sulerjítiski – Vakhtângov – Tchekhov) 1913-1922”, o teatrólogo russo Pável Márkov (1897-1980) trata desse acontecimento

2. As datas entre parênteses referem-se ao ano de inauguração.
3. É importante lembrar aqui a existência de outros espaços brasileiros que poderiam entrar em minha lista de algum modo, tais como o Célia Helena, Centro de Artes e Educação, por exemplo, que possui parcerias e constante relação com o teatro russo, ou o Instituto Stanislávski – Latin American Film Institute, ambos em São Paulo. Unicamente por uma questão de recorte e relação direta com os aspectos do Estúdio que serão apresentados no artigo optei por essas cinco. Disponibilizo a seguir, na ordem em que foram citadas essas instituições, os links de acesso a sites ou redes sociais com informações sobre cada uma delas:

1) <[https://macunaíma.com.br/?gclid=CjwKCAiAt9z-BRBCeIwA\\_bWv-PoU\\_5Eeq-odf-xWuAMZASlqcRowSJX77J7U1ndvgpb4zhTBV8HTKhoCVFgQA-vD\\_BwE](https://macunaíma.com.br/?gclid=CjwKCAiAt9z-BRBCeIwA_bWv-PoU_5Eeq-odf-xWuAMZASlqcRowSJX77J7U1ndvgpb4zhTBV8HTKhoCVFgQA-vD_BwE)> (site do Teatro Escola Macunaíma);

2) <<https://www.facebook.com/escola.livre.teatro.sa/>> (página de facebook da ELT);

3) <<http://www.michaelchekhov.com.br/quem.html>> (site da Michael Chekhov Brasil);

4) <<https://www.torneadoemrede.com/escola-atemporal-de-artes>> (site da Escola Atemporal de Artes);

5) <<https://www.facebook.com/ClapsStanislavski/>> (página do Facebook do CLAPS).

Acessos em: 06 nov. 2020.

como tendo sido algo natural e até esperado para a primeira década do século XX. De acordo com o estudioso, o surgimento de espaços de trabalho fundamentados na criatividade do ator exigia exatamente o tipo de atmosfera presente na vida cênica daqueles anos na Rússia, isto é, um tempo de crise e desgaste no qual a arte teatral estivesse sendo repensada de algum modo. Naquele tempo, o Teatro de Arte se aproximava de seus 15 anos de existência e já havia se consolidado no gosto público ao levar para os palcos os problemas psicológicos e contemporâneos. Ainda assim, Konstantin Stanislávski não se dava por satisfeito e continuava a trabalhar incessantemente em seu Sistema, acreditando na necessidade de um teatro vivo e orgânico, onde o ator fosse peça chave fundamental. Do mesmo modo, Márkov aponta em seu texto o fato de outros envolvidos com o teatro encontrarem-se naquele mesmo momento às voltas com a chamada “crise teatral”, se questionando sobre a relevância ou não da existência dessa arte.

Tal crise e a necessidade tanto de inovação quanto de uma justificativa para o fazer teatral ficam evidentes, por exemplo, quando pensamos na conferência pública “A negação do teatro”, apresentada em Moscou pelo crítico literário Iúli Issaievitch Aikhenvald (1872-1928) especificamente em 16 de março de 1913. Ao longo de sua fala o palestrante aborda o teatro como sendo algo que sequer pode ser chamado de arte devido a seu caráter falso, ilegal, irreal e sem estética. Em sua opinião, o teatro encontra-se completamente subordinado à literatura e não passa de uma miragem que morre quando a peça acaba, isto é: “Uma cópia indireta, um eco e não um som: o teatro existe não por si só, mas apenas na qualidade de ilustração. Crianças de todos os tipos amam um ‘livrinho ilustrado’. Ele agrada o lado infantil de todos os adultos. Ele agrada; só que é desnecessário” (AIKHENVALD, 1914, p. 19-20)<sup>4</sup>.

Quanto ao ator, este é apontado pelo crítico como um ser tão desnecessário quanto o próprio teatro: alguém privado de iniciativa, determinação ou liberdade, já que possui a alma comandada e não tem direito a dizer as próprias palavras. A seu ver, por exemplo, se compararmos a música com o teatro, um intérprete é absolutamente

4. Todas as traduções para este e para outros textos presentes neste artigo são minhas, feitas diretamente dos originais russos disponíveis nas referências bibliográficas ao fim do texto.

imprescindível para que a música aconteça, enquanto no caso de uma peça basta lê-la para que a experiência artística se realize. Em suas palavras, “entre nós e um músico há uma diferença qualitativa, o que faz dele um artista, alguém indispensável. Entre nós e um ator a diferença é de apenas alguns graus” (AIKHENVALD, 1914, p. 20). Além disso, ele faz questão de nos lembrar que “todos nós somos intérpretes, todos nós somos atores. E por isso não precisamos de um ator em particular” (AIKHENVALD, 1914, p. 19).

Obviamente que essa palestra representa apenas uma opinião em meio a tantas outras contemporâneas dela. Porém, a repercussão dessa fala de Aikhenvald, os debates em torno dela e respostas de diretores como o próprio Vladimir Nemirovitch-Dântchenko<sup>5</sup> (1858-1943), por exemplo, que mais tarde escreveu um texto rebatendo as ideias desenvolvidas pelo crítico nessa palestra, já nos servem para dar uma noção de que o teatro russo nessas primeiras décadas do século XX não era visto com unanimidade como algo importante e, com efeito, precisava mesmo de uma nova roupagem para se afirmar. É nesse contexto, justamente como essa nova maneira de abordar o teatro e o trabalho do ator, que entram os estúdios teatrais.

Na verdade, desde o começo do século já havia um desejo de inovar, modificar e experimentar novas formas de fazer teatro, o que é visível em experimentos como a conhecida tentativa do Estúdio da Rua Povárskaia, em que Stanislávski e Meierhold trabalharam juntos no ano de 1905. Pável Márkov nos recorda, porém, que antes da existência do Primeiro Estúdio, essas tentativas – bem como a busca por novas formas, tal como aconteceu na montagem de *Hamlet* feita por Gordon Craig e Stanislávski – eram esparsas, experiências isoladas ou únicas que na maior parte das vezes ficavam desconhecidas em Moscou ou se encontravam mais voltadas para o mercado.

A necessidade de uma saída para tal situação faz com que surja “a experiência da organização de estúdios teatrais que absorve alguns anos e é um dos fenômenos mais interessantes e, repito, naturais da nossa vida cênica” (MÁRKOV, 1974, p. 348). Márkov, aliás, elenca alguns pontos acerca da experiência dos estúdios russos que merecem ser destacados aqui. Um desses pontos diz respeito à difícil aceitação e transição para esses espaços laboratoriais onde o foco estava não na preparação de uma peça teatral para ser apresentada,

5. Fundador do TAM ao lado de Konstantin Stanislávski.

mas no desenvolvimento e aperfeiçoamento do trabalho criativo do ator. Uma vez que já estava evidente o quanto os grandes teatros de repertório não tinham espaço nem tempo para a realização de experimentos – nas palavras do teatrólogo russo, “a experiência mostrou que um ‘grande teatro’ não pode se tornar um teatro de buscas” (MÁRKOV, 1974, p. 347) –, os estúdios se tornaram esse lugar especial, onde era possível utilizar o tempo de maneira mais livre sem focar num resultado a ser apresentado. Isso acabou gerando certo medo de os atores de um estúdio se fecharem demais e não olharem o mundo ao redor. Afinal, esses espaços de experimentação seriam algo limitante ou depois abririam caminhos para a transição esperada, a saber, o salto de um estúdio para o teatro? Em outras palavras, “poderia um ‘mosteiro’ se tornar um ‘teatro’? Ou o ‘teatral’ estaria destinado a vencer e destruir o ‘monástico?’” (MÁRKOV, 1974, p. 350). Outros pontos essenciais abordados por Márkov em seu texto, e que se constituem como características intrínsecas dos estúdios, são: 1) a presença de um diretor-pedagogo como o condutor dos atores; 2) o foco sobre o desenvolvimento profissional e pessoal de cada integrante; e principalmente 3) a questão de esses locais se constituírem enquanto organismos únicos, ligados por uma comunidade de tarefas artísticas e uma mesma percepção de mundo, o que vinha realçar o direito de o teatro existir.

Quando surge o Primeiro Estúdio do TAM, ele não apenas preenche todos os requisitos mencionados por Márkov, como também dá um passo adiante e se constitui enquanto espaço essencial de desenvolvimento do Sistema. Não é à toa que Márkov ressalta em seu texto o quanto o Estúdio foi fundamental para o TAM, o qual carregava consigo uma necessidade ainda maior de renovação e justificação do que qualquer outro teatro russo da época. Além disso, em suas palavras, “esse momento devia revelar-se particularmente forte para o Teatro de Arte, pois havia ali o ‘sistema’ de Stanislávski e um homem que trabalhou criativamente nesse ‘sistema’ junto com ele e encontrou caminhos para ensiná-lo: Sulerjítski” (MÁRKOV, 1974, p. 350). Sendo assim, é preciso ressaltar aqui a importância de Leopold Sulerjítski para o desenvolvimento desse espaço laboratorial. Com sua personalidade multifacetada, seu amor pelo ser humano e pela natureza, a vontade de transformar o mundo a partir da arte e o seu dom pedagógico – sempre tão elogiado pelo próprio Konstantin Stanislávski –, Sulerjítski trouxe um frescor para o novo ambiente de

experimentações, o que quer dizer que além de o Estúdio ter como suas três tarefas fundamentais o desenvolvimento da criação da psicologia do ator, a preparação do estado geral do ator e a aproximação do ator com o autor, puderam ainda se manifestar ali, graças à presença de Sulerjítiski, outros fatores, tais como a busca pelo contato com a natureza (a *datcha* de Evpatória frequentada pelos atores em cada verão e suas experiências de vida em comunidade ali são um excelente exemplo dessa relação), bem como as conversas e trabalhos com foco no aperfeiçoamento do ser humano e nos conceitos morais do escritor russo Lev Tolstói, de quem Leopold Sulerjítiski era conhecido e frequentava a casa, além de ser um grande admirador.

Em *Minha vida na arte*, ao recordar o trabalho de Leopold Sulerjítiski dentro do Primeiro Estúdio do TAM, Stanislávski diz que Sulerjítiski sonhava em criar junto dele algo parecido com “uma ordem espiritual de artistas, cujos integrantes deviam ser pessoas de concepção sublimes, idéias amplas, vastos horizontes, conhecedoras da alma humana, que aspirassem a objetivos artísticos nobres e fossem capazes de sacrificar-se por uma idéia” (STANISLÁVSKI, 1989, p. 477). Mas além dessa busca incessante por um aprimoramento pessoal, é preciso destacar o quanto se enfatizava também ali o desenvolvimento profissional de cada integrante. Para tanto, eram realizados no Primeiro Estúdio não só os exercícios de improviso ou com objetos invisíveis, como também a prática do yoga, algo muito bem relatado por Serguei Tcherkásski em seu *Stanislávski e o yoga*, recentemente traduzido para o português pela É Realizações. De maneira que, dado o trabalho também voltado para a técnica da atuação, muitos dos jovens atores que se desenvolveram enquanto profissionais no Primeiro Estúdio ficaram posteriormente muito conhecidos ou tiveram seus nomes gravados como importantes divulgadores do Sistema de Stanislávski, tanto na Rússia como nos Estados Unidos, estando entre eles atores como Aleksei Díkii (1889-1955), Aleksei Popov (1892-1961), Boris Sushkevich (1887-1946), Evguêni Vakthánov (1883-1922), Lidia Deikun (1889-1980), Mikhail Tchékhev (1891-1955), Richard Boleslávski (1889-1937), Serafima Birman (1890-1976), Sofia Giatsíntova (1895-1982) e Vera Solovióva (1892-1986). E se alguns deles chegaram até mesmo a abrir seus próprios estúdios mais tarde – do que Mikhail Tchekhov e Evguêni Vakthánov são bons exemplos –, outros, como Serafima Birman ou Lídia Deikun deixaram registros acerca de suas experiências, auxiliando



atualmente no nosso entendimento do que foi esse fenômeno cultural dos estúdios.

Exemplificando o que acaba de ser dito, há um trecho das recordações sobre Sulerjítiski em que Deikun rememora como antes de o Primeiro Estúdio existir ela própria costumava juntar-se a um grupo de jovens atores fora do horário das atividades teatrais do TAM e, todos juntos, liderados por Vakthángo, praticavam os exercícios aprendidos ali e faziam improvisações. Em seu relato, descobrimos como foi justamente ao saber disso que Sulerjítiski se interessou vivamente e contou a Stanislávski, e logo os atores do TAM se reuniram para ver o que vinha sendo feito pelos mais jovens. De acordo com Deikun, nessa aula de demonstração dirigida por Vakthángo:

Executamos uma série de exercícios sobre atenção, liberdade dos músculos, ação orgânica etc. E depois Birman e eu demonstramos um certo *étude*. Essa apresentação do grupo jovem causou grande impressão em todos. Konstantin Sergueievitch estava feliz que suas buscas e descobertas no campo da criação cênica estivessem começando a ganhar reconhecimento no Teatro de Arte. (SULERJÍTSKI, p. 595-96)

Após essa primeira experiência demonstrativa, o ideal de um lugar onde o trabalho com o Sistema fosse o foco tornou-se ainda mais forte, e tão logo foi encontrado um espaço<sup>6</sup> onde os atores pudessem ter a liberdade para criar e praticar. O Primeiro Estúdio teve sua inauguração e se estabeleceu enquanto laboratório de investigação para o trabalho do ator. Em seguida, após as primeiras experiências de descoberta, como já era de se esperar, passou a existir a necessidade por parte dos envolvidos de expandir e apresentar

6. Nemirovitch-Dântchenko se encarregou disso, arranjando para o grupo uma sala pequena – comportando 120 lugares – de um cine-teatro localizado na rua Tverskáia no centro de Moscou. Um trecho de uma carta de Stanislávski para Nemiróvitch-Dântchenko em julho de 1912 demonstra sua gratidão pelo aluguel de um espaço para o estúdio: “Estou muito sensibilizado e agradecido ao senhor e ao teatro por confiarem em mim desta vez e por ajudarem-me a fazer algo sem o qual, na minha opinião veemente, o teatro ficaria estagnado e morreria. Algum de nós sabe o que devemos fazer agora, em qual direção conduzir os atores e quais peças apresentar? São tempos duros e difíceis. Devemos experimentar e experimentar novamente” (TAKEDA, 2003, p. 343, grifos meus).

tudo o que era trabalhado ali diariamente, dando aquele já comentado salto a que Márkov se refere em seu texto, ou seja, a apresentação de peças em que o trabalho investigativo concretizasse seus desdobramentos. Por essa razão é que, embora não houvesse a busca por resultados, com o tempo no próprio estúdio foram encenadas as seguintes peças: *O naufrágio do Esperança*, do escritor holandês Herman Heijermans (1864-1924), *A festa da paz* – também conhecida como *A reconciliação* – do dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946), a novela *O grilo na Lareira* de Charles Dickens (1812-1870), adaptada para o teatro por Boris Sushkevich, e *O dilúvio*, do escritor sueco Henning Berger (1872-1924).

Tendo apontado até aqui as principais características presentes no Primeiro Estúdio, poderíamos já adentrar as relações práticas e teóricas estabelecidas com o Brasil. Ainda assim, gostaria de registrar antes disso um pequeno apontamento sobre o trabalho de três atores ali presentes que muito influenciaram nessa caminhada teatral rumo à expansão do Sistema e sem os quais muito provavelmente não teríamos certos desdobramentos em nosso país. São eles os já citados Evguêni Vakthângov, Mikhail Tchékhev e Richard Boleslávski.

De Evguêni Vakthângov podemos destacar a circunstância de ele ter sido um dos alunos do Primeiro Estúdio que mais divulgou esse tipo de trabalho laboratorial, chegando a fazer parte simultaneamente de 9 estúdios, sempre conciliando suas atividades com o TAM. Além disso, suas características de rigor e disciplina absolutas, o seu perfeccionismo, a admiração pelo trabalho de Meierhold ao mesmo tempo em que defendia ferozmente o Sistema e o foco na teatralidade e a investigação da ação<sup>7</sup> foram parte de seu legado e influenciaram fortemente o trabalho de Jerzy Grotowski, a quem o Brasil deve muito.

Quanto a Richard Boleslávski, vale dizer que em sua trajetória artística ele sempre tomou o Primeiro Estúdio do TAM como modelo, uma vez que considerava o teatro como uma espécie verdadeiro

7. De acordo com Vakthângov: “Interpretar significa atuar, realizar ações. Não se podem interpretar sentimentos (tristeza, alegria etc.). O sentimento cênico é resultado da ação, não pensamos que o sentimento surge depois da ação ou ao final da ação. O sentimento surge durante a ação. O processo da ação é simultâneo ao processo do sentimento” (SILVA, 2008, p. 76).

templo, um monastério onde atores e público deveriam possuir disciplina e concentração quase místicas. Ademais, Boleslávski é considerado um dos principais divulgadores do Sistema mundo a fora, tendo iniciado essa jornada após um convite de Stanislávski para dar assistência nos ensaios e direção de cenas quando o TAM se encontrava em turnê em Nova York em janeiro de 1923.<sup>8</sup>

Por fim, no que diz respeito a Mikhail Tchekhov, é importante destacarmos o quanto esse ator dedicou sua vida artística às experimentações. Fazer esse apontamento é importante, pois o mesmo se desdobrará quando falarmos, mais adiante, na existência da Michael Chekhov Brasil no Rio de Janeiro. Nesse sentido, e já me encaminhando para a conclusão desta primeira parte do texto, trago aqui à luz o que diz Márkov ao tratar dessa figura de grande influência na arte teatral russa do período e que posteriormente se destacou inclusive por seu trabalho em Hollywood, chegando a ser indicado ao Oscar de melhor ator coadjuvante por seu trabalho em *Quando fala o coração* (1945), sob a direção de Hitchcock:

Se buscarmos para Tchékhov uma classificação adequada de acordo com a criação de ator, então provavelmente veremos que Tchekhov é um ator do experimento. Ele é um experimentador das características espirituais e fisiológicas do ser humano. Ele invariavelmente destaca e joga para o primeiro plano um traço separado, exagera-o até o limite e subordina todos os outros a ele. (MÁRKOV, 1974, p. 398)

## **Desdobramentos no Brasil no campo teórico**

Ao tratar da influência do Sistema e dos estúdios russos em nosso país ao longo dos últimos anos, não podemos deixar de notar o quanto há cada vez mais trabalhos, pesquisas e traduções a respeito do assunto em língua portuguesa, fator que certamente abre espaço

8. Conforme nos lembram as professoras Arlete Cavaliere e Elena Vássina: “ao sucesso do Teatro de Arte de Moscou na temporada americana correspondia não apenas a divulgação do grande ‘método’ stanislavskiano, como também a projeção da própria figura de Boleslávski que surgia assim no cenário norte-americano como um grande ator, atuando em alguns dos espetáculos apresentados pelo TAM, e também como sistematizador teórico de seus procedimentos artísticos” (CAVALIERE & VÁSSINA, 2010, p. 314).

para a realização de experimentos e investigações na prática de atores e diretores brasileiros interessados em teatro russo e, mais especificamente, em Konstantin Stanislávski.

Com relação a pesquisas acadêmicas, não poderíamos deixar passar esta seção do artigo sem elencar teses e dissertações essenciais para o entendimento do que foram e como se constituíram os estúdios, bem como o trabalho de alguns dos já citados atores e a sua repercussão mundial posterior ou o envolvimento de Stanislávski com seus estúdios russos subsequentes. Nesse sentido, há 2 teses de doutorado e 6 dissertações de mestrado fundamentais aos interessados no assunto, a saber: 1) *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX* (2006) de Camilo Scandolaria; 2) a tese *O método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator* (2007) de Nair D'Agostini; 3) *Vakhângov em busca da teatralidade* (2008) de Andreia Elisete Barros Silva; 4) *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski* (2011) de Michele Almeida Zaltron; 5) *A individualidade criativa do ator no trágico cotidiano* (2013) de Maritza Alejandra Farias Cerpa; 6) *Mestre de teatro, mestre de vida: Leopold Sulerjítiski e sua busca artística e pedagógica* (2016) de minha autoria; 7) *O último Stanislávski em ação: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938)* (2019) de Diego Fernandes Garcia Moschkovich; e 8) a tese *Ser pedagogo: Reflexões provocadas em diálogo com a Escola Russa de pedagogia Teatral* de Paco Abreu, defendida em 2020.<sup>9</sup>

No que diz respeito a livros publicados, elenco a seguir alguns dos principais materiais em língua portuguesa a trazer para o Brasil o conceito dos estúdios teatrais e seus desdobramentos. Com destaque para a editora Perspectiva, que vem se empenhando cada vez mais em expandir o conhecimento acerca do teatro russo no Brasil, há dela as obras: *Stanislávski, Meierhold & Cia* (2001) de Jaco Guinsburg; *O cotidiano de uma lenda. Cartas do Teatro de Arte de Moscou* (2003) de

9. Para além dessas, encontram-se hoje em andamento outras pesquisas acadêmicas sobre o assunto, entre as quais cito: *Entre o passado e o futuro: imaginação e teatralidade na pedagogia de Mikhail Tchêkhov*, de Natacha Dias; a minha atual pesquisa de doutorado *O Primeiro Estúdio do TAM: utopia artística em meio à guerra*, e *Para um Teatro de Paredes Móveis: a última e inacabada revolução de Stanislávski*, de Diego Moschkovich.

Cristiane Layher Takeda; *Na cena do dr. Dapertutto. Poética e pedagogia em V.E. Meierhold, 1911 a 1916* (2009) de Maria Thais Lima Santos; e a mais recente coleção com selo CLAPS, por enquanto com 3 volumes: v. 1: *As três irmãs de Tchekhov por Stanislávski* (2018) de Tieza Tissi Barbosa; v. 2: *Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator* (2019); e v. 3: *Sulerjtski: mestre de teatro, mestre de vida. Sua busca artística e pedagógica* (2019) – estas últimas publicadas a partir de duas das já referidas pesquisas acadêmicas. Da Ateliê Editorial temos *Teatro Russo, Literatura e espetáculo* (2011), um compilado de materiais organizado pelas professoras Arlete Cavaliere e Elena Vássina; da Giotri, há o livro *Stanislávski revivido* (2014) de Ney Piacentini e Paulo Favari (org); e da Funarte, *Stanislávski, Vida, obra e Sistema* (2015), da autoria de Elena Vássina e Aimar Labaki.

É preciso destacar aqui também o papel fundamental que as traduções – sobretudo as diretamente do original russo – vem tendo no Brasil. Nesse sentido, dou ênfase às seguintes traduções: *Minha vida na arte*, escrito por Konstantin Stanislávski e publicado pela Civilização Brasileira em 1989 com tradução de Paulo Bezerra; *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, da autoria de Maria Knebel, publicado pela editora 34 em 2016 com tradução de Diego Moschkovich e Marina Tenório; e os livros *Stanislávski ensaia – memórias e Stanislávski e o yoga*, respectivamente escritos por Vássili Toporkov e Serguei Tcherkássiki e publicados no Brasil em 2016 e 2019 pela editora É Realizações, ambos na tradução de Diego Moschkovich.

É evidente – e eu não poderia deixar de mencionar isso – que os 3 famosos livros da editora Civilização Brasileira intitulados *A Preparação do Ator* (1964), *A construção da Personagem* (1970) e *A criação de um papel* (1972), traduzidos por Pontes de Paula Lima, desempenharam papel importantíssimo para a expansão do conhecimento de Stanislávski no Brasil durante o século XX. No entanto, tais traduções chegaram até nós de forma indireta, a partir da edição norte-americana organizada em função do melhor aproveitamento dos próprios atores americanos e, portanto, trazem certas diferenças com relação à obra original. Recentemente, em 2017, ganhamos em português uma versão em volume único dessa mesma obra, intitulada *O trabalho do ator: diário de um aluno*, pela Martins Fontes, na tradução de Vitória Costa. Essa publicação conta com a grande vantagem de partir de um texto em inglês (*Actor's Work: a Student's Diary*) que se ateu ao original de Stanislávski. O tradutor inglês Jean Benedetti

se encarregou de verter para seu idioma o imenso manual de Stanislávski, mantendo-se fiel às intenções originais do autor, sobretudo no que diz respeito a reunir tudo num só volume tal como havia feito Stanislávski no passado. Mesmo assim, trata-se ainda de versão brasileira a partir de uma obra em inglês, o que retira parte do frescor de uma tradução feita com base num original. Por isso é importante lembrarmos que agora está em andamento pela primeira vez uma tradução de *O trabalho do ator sobre si mesmo* diretamente do original, sendo feita por Diego Moschkovich e Marina Tenório para a 34.

Outros livros importantes sobre o assunto já traduzidos para o português e que trazem informações relevantes acerca de tudo o que estamos abordando neste artigo são: *Para o ator*, de Michael Chekhov<sup>10</sup>, na tradução de Álvaro Cabral, com primeira edição em 1986, Martins Fontes; *O truque e a alma*, de Ângelo Maria Ripellino, traduzido por Roberta Barni e publicado pela Perspectiva em 1996, e *A arte do ator: as primeiras seis lições*, de Richard Boleslavski, na tradução de J. Guinsburg, também pela Perspectiva, publicado em 2015.

Por fim, como um complemento para todos esses materiais, há também uma série de textos sobre o assunto, muitos deles disponíveis na internet, entre os quais cito: *A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos* (2010) de Arlete Cavaliere e Elena Vássina; *Toporkov e Stanislávski: uma profícua relação entre ator e diretor* (2015) de Ney Piacentini; *Um caminho para a luz a montagem de Hamlet por Michael Chekhov* (2015), de Jobst Langhans com tradução de Thais Loureiro e Hugo Moss; *Os princípios teatrais de Mikhail Tchekhov* (2017) de Rafael R. Carvalho; *O último estúdio de Stanislávski: uma abordagem histórica* (2019) de Diego Moschkovich; *Stanislávski e Sulerjitski: o teatro como meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade* (2019) de Michele Almeida Zaltron; e *Recordações sobre L. Sulerjitski* (2019), de Mikhail Tchekhov com tradução minha.

Obviamente que, em relação à grande quantidade de materiais disponíveis em outras línguas, ainda estamos aquém do esperado. Porém, não se pode deixar de prestigiar e louvar certas pesquisas

10. Sigo aqui a forma como o nome do autor se encontra no próprio livro, o qual foi traduzido do inglês e, portanto, nomeia o autor seguindo as regras de transcrição desse idioma.

voltadas para essa direção, exaltando sobretudo os nomes<sup>11</sup> de Arlete Cavaliere, Diego Moschkovich, Elena Vásina, Maria Thais Lima Santos, Michele Zaltron e Nair D'Agostini<sup>12</sup>, que muito tem feito para divulgar o teatro russo no Brasil nestas últimas décadas. Além disso, se olharmos com atenção para o quadro de referências apresentado nesta seção do artigo, perceberemos como a maior quantidade de materiais escritos e traduzidos a partir do ano de 2000 prova um crescente interesse pelo assunto.

### **Desdobramentos no Brasil no campo prático**

Conforme já foi dito na introdução, no Brasil existem cinco espaços de prática teatral que apresentam certas similaridades conceituais com tudo aquilo que abordei até o presente momento. Embora nem todos os cinco apresentem relações diretas no sentido de haverem se baseado no Primeiro Estúdio ou no Sistema de Stanislávski para a criação do seu local de prática teatral, acredito ser importante destacar que todos eles têm por trás, de algum modo, esse conceito de estúdio iniciado com os russos há mais de um século.

### **Teatro Escola Macunaíma**

Trata-se aqui da primeira escola no Brasil a adotar oficialmente o Sistema de Stanislávski. O espaço Macunaíma foi inaugurado em 1974 e assumido por Nissim Castiel em 2 de abril de 1980, história já muito bem relatada no livro *Nissim Castiel: do teatro da vida para o teatro da escola*. Trazendo um pouco do que é dito nessa obra para cá, reforço a importância da professora Elena Vássina e do diretor russo Adgur Kove, com quem o diretor do Teatro Escola trabalhou e que foram fundamentais para a presença e permanência do trabalho com a Análise Ativa – conceito elaborado por Stanislávski em seus estúdios e hoje cada vez mais estudado no Brasil – dentro da Escola.

11. Nomes dispostos em ordem alfabética.

12. Sobre Nair D'Agostini, ver documentário disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9y5gjSGLB90>>.

Sobre esse espaço, não se pode deixar de mencionar o quanto todos os envolvidos se encontram sempre focados na pesquisa de Konstantin Stanislávski e de seu legado, fazendo reuniões semanais onde o atual diretor Luciano Castiel, a coordenadora pedagógica Débora Hummel e os professores trabalham para entender mais sobre o Sistema, ler textos russos em suas melhores traduções, debater a relevância de Stanislávski em nossos dias e inclusive colocar em prática os conceitos trabalhados por meio de experimentos.

Falando agora sobre a estrutura da escola, perceberemos que em alguns aspectos ela se distancia do formato existente no Primeiro Estúdio, sobretudo por haver degraus a serem percorridos até a formação do ator (Turma de Iniciantes, PA1, PA2, PA3, PA4, PA5 e Estágio), e o combinado de a partir do segundo ano os alunos terem como um projeto a preparação de uma peça a ser apresentada durante a Mostra Teatral ao fim de cada semestre. Porém, saliento aqui o fato de – em conformidade com essa ideia de práticas e experimentos descompromissados com um resultado a ser apresentado ao final – o primeiro ano não possuir um trabalho de finalização, ou seja, quando o aluno entra na escola, seu primeiro ano de prática teatral encontra-se totalmente fundamentado na diversão, na soltura muscular e na espontaneidade, sendo voltado para jogos teatrais e coletivos sem teorização. Além disso, alguns outros pontos se encarregam de mostrar o elo estabelecido entre o tipo de trabalho que Stanislávski realizava e o caminho seguido pela escola, sendo eles: 1) o foco dado pelos professores ao treinamento do ator, à ação, ao trabalho sobre si mesmo, à improvisação e aos *études*; 2) o caminho da pesquisa como um meio de evolução para alunos e professores e, nesse sentido, cito aqui a vantagem de a escola possuir uma parceria com a editora Perspectiva, além da edição semestral desde 2012 da revista *Caderno de Registro Macu*, disponível na internet<sup>13</sup>; e, por fim, 3) o comprometimento e a busca por aprimorar os atores também enquanto seres humanos, sempre se estabelecendo uma preocupação com esse fator. Afinal, desde o início, nas palavras de Nissim Castiel, “além de ator, que tipo de ser humano nós vamos formar? Temos um compromisso que ultrapassa o ensino técnico [...]. Nossa missão é formá-los para o mundo” (CASTIEL, 2014, p. 100).

13. Disponível em: <<https://www.macunaima.com.br/blog/caderno-de-registro-macu/>>. Acesso em 14 nov. 2020.



## Escola Livre de Teatro de Santo André

A Escola Livre de Teatro de Santo André, fundada em 1990 é hoje altamente reconhecida pelo trabalho com o processo de criação colaborativo, a pedagogia da autonomia e a gestão coletiva. Quando coloco a ELT entre as minhas cinco escolhidas, porém, é pelo desejo de trazer à tona, além do processo da escola em si, um pouco do que foi o projeto de criação da mesma, concebido pela já citada Profa. Dra. e diretora-pedagoga Maria Thais Lima Santos e pelo ator e então secretário de cultura Celso Frateschi. Nesse sentido, recordemos que:

A proposta básica da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), coordenada por Maria Thaís Lima dos Santos, objetivava a mobilidade de uma oficina cultural sem perder de vista a perspectiva funcional do aluno, cuidar do seu crescimento artístico e instrumentalizá-lo em termos de conhecimento teatral, sem amarrá-lo a obrigações curriculares pré-fixadas pelo ministério da Educação. Ser, enfim, um lugar de experimentação. (LEITE, 2009, p. 3)

É especificamente essa ideia de experimentar algo e descobrir o trabalho do ator na prática o que busco ressaltar aqui. Eis o principal ponto de encontro com o conceito dos estúdios russos, onde tudo era feito com um caráter de descoberta. Ademais, no caso da ELT, devemos lembrar ainda a existência ali de núcleos específicos para cada um dos campos teatrais (núcleos de direção, atuação e dramaturgia, por exemplo), o que amplia a possibilidade de pesquisa e aprofundamento das experiências de cada indivíduo artista em sua área específica.

Outro ponto que merece destaque é a questão de a ELT promover uma relação muito individual entre os artistas-educadores e seus alunos – algo ressaltado por Leite em sua tese de doutorado sobre a ELT. Ou seja, existe aqui um evidente diálogo com a proposta de Leopold Sulerjitski e Konstantin Stanislávski em seu Primeiro Estúdio, visto eles se esforçarem sempre ao máximo para trabalhar essa relação com seus atores. Prova disso são as várias recordações deixadas pelos alunos de Sulerjitski, os quais não se cansam de salientar justamente o lado humano e a proximidade que o professor tinha com cada um deles, tratando-os quase sempre como verdadeiros filhos ou membros de sua família.

A título de exemplo, e pensando no quanto os mestres da ELT também buscam estabelecer relações para além de uma costumeira ligação “professor-aluno”, trago a seguir dois episódios relatados pela atriz do Primeiro Estúdio Lidia Deikun ao falar de seu mestre Leopold Sulerjítiski e do quanto ele foi fundamental em sua trajetória artística desde o início.

O primeiro desses episódios refere-se à maneira como Lídia Deikun conseguiu entrar para o TAM. Ao narrar a série de peripécias pelas quais teve de passar para ingressar no Teatro de Arte, Deikun acaba contando detalhadamente sobre como Leopold Sulerjítiski a auxiliou. A começar pela especificidade de ter sido ele quem a aconselhou a prestar o exame admissional no TAM – isso após terem trabalhado juntos na escola de Adáchev, onde Sulerjítiski já aplicava o Sistema antes do ano de 1912. Deikun aceitou a ideia dada por seu tutor e decidiu tentar a aprovação no Teatro de Arte. Antes de seu teste, porém, surgiram diversos empecilhos, um atrás do outro. Começando pelo fato de o seu par para a cena *O porto* de Maupassant – a qual Deikun já havia ensaiado sob a supervisão de Sulerjítiski em Adáchev, e que apresentaria no dia do teste – foi convocado ao serviço militar. Sulerjítiski sugeriu então chamarem Vakhtângov como substituto, mas este disse a princípio não poder acudi-la, pois estava cuidando de seu pai doente, com suspeita de tifo. Deikun e Sulerjítiski sofreram juntos por isso até que Vakhtângov finalmente pôde deixar o pai e enviou um telegrama avisando sobre a nova situação e dizendo que poderia ajudá-los. O único “porém” é que chegaria muito em cima da hora, com menos de um dia de antecedência. Quando ele chegou e passaram a ensaiar em desespero, com pressa, no decorrer de um dia, Lidia Deikun inesperadamente adoeceu, e enquanto ela tentava se recuperar, Sulerjítiski pôs-se a passar as falas dela com Vakhtângov, substituindo a aluna para que o ator pudesse praticar ao menos um pouco. No dia seguinte – especificamente o dia do teste –, Deikun estava completamente sem voz e Leopold Sulerjítiski sofria juntamente com ela, tal como se o acontecimento se desse com um parente seu. O momento do teste chegou e Sulerjítiski, constrangido, tentou enfatizar a Nemiróvitch-Dântchenko que a jovem Deikun estava com um problema de falta de voz, sendo essa a sua forma de apoiá-la até o fim. Assim que tudo terminou, no mesmo dia, quando não viram o nome de Deikun nas paredes, Sulerjítiski ofereceu todo o apoio moral possível a ela,

até que, repentinamente, Vakthângov percebeu que haviam olhado sem prestar atenção: o nome dela estava lá. Com isso, houve uma explosão de alegria. Ademais, devido ao bom empenho de Vakthângov, este foi convidado por Nemiróvitch-Dântchenko a ingressar no TAM. Depois disso, Sulerjítski presenteou Deikun com um cartão assinado onde se lia “Para a boa e gloriosa Lídia Deikun em memória de ‘O porto’, para onde nós fomos juntos e de onde a senhora fez uma longa viagem. Deus dê alegria” (SULERÍTSKI, 1970, p. 595).

No que diz respeito ao segundo episódio, refiro-me à história de Deikun quase ter abandonado o Estúdio e ter sido salva por Sulerjítski. Nesse caso, deu-se resumidamente o seguinte: um dia após a primeira apresentação pública da peça *O naufrágio do Esperança*, de Herman Heijermans, Lídia Deikun leu a crítica num jornal elogiando o todo da peça, mas dizendo que ela deveria largar o teatro e se dedicar a atividades domésticas. Ela passou o resto do dia chorando e repensando sua vida, e estava decidida a largar o teatro, mas não o fez graças a Súlerjítski. Seu mestre inicialmente deu-lhe uma bronca e depois, com carinho, convenceu-a sobre o seu lugar, dizendo: “Você exagerou tanto que até me encolerizei. Então, a vida é assim. Como seria se por cada infortúnio você caísse em desânimo? Você acreditou em um homem, mas nós, os seus professores e educadores, os velhos amigos, você deixou de lado” (SULERÍTSKI, 1970, p. 598).

Se trago esses dois episódios a meu texto não é para dizer que necessariamente os professores da ELT estabelecem o mesmo tipo de relação com seus atores, mas somente para ressaltar que as relações humanas e a pedagogia teatral estavam inseridas como algo muito relevante dentro do Primeiro Estúdio e que, do mesmo modo, são ponto chave para a ELT desde o início, quando os responsáveis pelos atores deixam de possuir o título de “professores de teatro” para serem incluídos como “artistas-orientadores”, por exemplo. Na ELT, desde o seu projeto, busca-se deixar de lado o conceito de um ator que deve apenas ter talento e que, portanto, não precisa de uma formação – uma ideia muito em voga no século XIX. Além disso, numa espécie de procedimento bastante stanislavskiano, todos dentro da ELT – atores e professores – encontram-se nesses ambientes teatrais para ensinar e aprender, estabelecendo-se com isso uma troca profícua.

Para finalizar este tópico, saliento a importância de entendermos essa escola não como um espelho dos estúdios russos, mas como

um espaço que apenas possui certas relações com eles – o que muito provavelmente, é preciso dizer, se deu em grande medida por influência da própria professora Maria Thais Lima Santos, pesquisadora do teatro russo, mais especificamente de Meierhold. Mesmo assim, acredito ser importante destacar esse ponto da não filiação ao teatro russo como um todo, já que, conforme nos lembra Leite em sua tese:

A pretensão não é filiar a ELT a uma técnica específica de formação do ator a partir de nomes mundialmente caros ao teatro do século XX, mas ao reconhecer ‘um modo de vida’ operar o vínculo a partir dessa ‘reformulação radical do teatro’. A rigor, há uma finalização dos estúdios russos na década de trinta enquanto movimento, mas a semente, enquanto núcleo de artistas que investiga, ecoa em criadores como Copeau, Grotowski, Eugênio Barba e Peter Brook, entre outros. (LEITE, 2010, p. 16-17)

### **Michael Chekhov Brasil**

Localizada no Rio de Janeiro, a Michael Chekhov Brasil foi fundada em 2012 após uma parceria realizada entre os artistas Hugo Moss e Thais Loureiro<sup>14</sup>. Partindo do interesse de ambos pela prática do improviso, e mais especificamente de inspirações em artistas como Mike Leigh e Pina Bausch, houve a intenção de erguer um espaço onde fosse possível praticar, experimentar, criar.

Em entrevista concedida a mim por meio da plataforma Zoom em novembro de 2020, Hugo Moss falou acerca de todo o projeto, enfatizou o fato de Thais Loureiro ter sido uma figura fundamental para a sua realização e contou como a Michael Chekhov Brasil surgiu de uma paixão imensa pela técnica elaborada pelo próprio

14. Naturalizado brasileiro, o inglês Hugo Moss mora em nosso país há mais de 30 anos. Obteve treinamento de ator e professor pela MICHA (*Michael Chekhov Association* nos EUA). Trabalha como professor da técnica desde 2010, é membro do corpo docente da Michael Chekhov Acting Studio, Nova York (EUA) e Chekhov Training and Performance Ireland (Irlanda). Thais Loureiro (falecida em setembro de 2019) foi uma atriz e professora formada pela *Michael Chekhov School* e pela MICHA – *Michael Chekhov Association* (EUA). Estudou Letras/Literatura Inglesa e cursou filosofia na escola de filosofia à maneira clássica Nova Acrópole.

ator Mikhail Tchekhov<sup>15</sup>. Tal paixão teve grandes desdobramentos após a participação de Hugo Moss em uma oficina organizada pela MICHA (*The Michael Chekhov Association, NY*) com as atrizes Fern Sloan<sup>16</sup> e Joanna Merlin<sup>17</sup> na Irlanda em janeiro de 2010. A forma de abordagem de Mikhail Tchekhov naquela oficina foi um divisor de águas na vida de Hugo Moss, fazendo com que ele se decidisse a seguir este caminho da técnica como forma de suprir de algum modo a lacuna da falta de pesquisas sobre o ator russo no Brasil e na América Latina como um todo.

Se por um lado Hugo Moss revelou durante a entrevista que o surgimento da Michael Chekhov Brasil não teve uma inspiração direta na ideia dos estúdios russos, por outro, é relevante destacar que o próprio projeto partiu diretamente dos trabalhos realizados por Mikhail Tchekhov que, como já ressaltai neste artigo, foi um grande experimentador, considerado uma das figuras mais importantes do Primeiro Estúdio. Nesse sentido, aproveito para recordar aqui algo de que fala Márkov em seu texto, isto é, que “assim como Sulerjítiski e Vakhângov se tornaram um marco no estúdio no campo da direção, M. A. Tchekhov se tornou um marco no campo da atuação. [...] Fora de Tchekhov é impossível compreender os caminhos do ator no estúdio” (MÁRKOV, 1974, p. 397). Não é à toa que Hugo Moss fez questão de marcar em sua entrevista o quanto ele sempre tem em mente uma frase de Mikhail Tchekhov que lhe serve de guia em suas aulas, a saber: “o ator é o mais importante”.

Outros dois pontos abordados na entrevista e que merecem destaque por se conectarem com o conceito de “mundo” e “forma de ser” dos estúdios teatrais russos são: em primeiro lugar, a especificidade de um espaço para treinamento, sem fases, degraus, diplomas, trabalhos de conclusão, mostras teatrais etc. Ao falar sobre isso, o entrevistado salientou que, à maneira de Tchekhov, não se espera

15. Continuarei seguindo aqui o modo de transcrever o seu nome do russo para o português, embora a escola utilize o americano.
16. Atriz há mais de 30 anos, co-fundadora e co-diretora artística do *The Actors' Ensemble* e co-fundadora da *Michael Chekhov School*, além de membro do corpo docente da MICHA, *The Michael Chekhov Association*.
17. Famosa atriz e diretora de elenco americana, atualmente com 89 anos. Foi aluna de Mikhail Tchekhov e recentemente, em novembro de 2020, concedeu uma entrevista aos alunos da Michael Chekhov Brasil via Zoom, na qual falou sobre o seu contato com o ator russo.

senão que o inscrito nas oficinas deseje treinar, conhecer e experimentar, ou seja, a política de prática de ingresso na instituição é “nenhum outro motivo a não ser conhecer Mikhail Tchekhov”. O que já nos encaminha para o segundo ponto que desejo enfatizar aqui: ainda que a política seja essa, não significa que a instituição nunca tenha tido interesse em dar aquele salto do experimento para o teatro de que fala Márkov em seu texto. Tanto é que o próprio diretor da Michael Chekhov Brasil fez questão de recordar a peça *Boa noite, mãe* – encenada em 2015 com atuação de Fabiana de Mello e Souza e Thais Loureiro, e direção sua – como sendo um verdadeiro marco para os envolvidos, sobretudo por contar com momentos bastante tchekhovianos. Além desse, outros momentos importantes apontados na entrevista foram o monólogo *Giz 9*, com a direção de Thais Loureiro, e o Intercâmbio de Artes cênicas com o SESC Paraty em outubro de 2018, sobre o que há um vídeo disponível no Youtube e apontamentos no site da própria instituição.

Por fim, menciono que os elementos destacados por Hugo Moss como fundamentais ao longo dos processos e oficinas foram a imaginação, a concentração, o esperar/ receber e a independência, não sendo delegada a aprendizagem apenas ao professor.

### **Escola Atemporal de Artes**

Localizado em Ribeirão Pires, eis mais um espaço – tal como o anterior – onde não houve influência direta do Primeiro Estúdio ou do Sistema de Stanislávski, mas que, de alguma maneira, apresenta diversas similaridades conceituais com o que se falou na primeira seção deste artigo – algumas delas até maiores do que as já citadas até o presente momento. A começar pelo fato de a Escola Atemporal haver surgido como um local paralelo ao Pequeno Teatro de Torneado, trazendo com isso um pouco daquela mesma relação estabelecida no passado entre o Primeiro Estúdio e o Teatro de Arte de Moscou, isto é, abrindo espaço para as experimentações enquanto o grupo teatral permanece mais focado em apresentar resultados e levar encenações ao público<sup>18</sup>. Assim, como nos lem-

18. O Pequeno Teatro de Torneado provém de um projeto de educação nascido oficialmente em 2008. No site da Escola Atemporal de Artes – já citado

bra Márkov em seu texto, se “Sulerjítски dizia: ‘Um estúdio não é um teatro. Nós não encenamos peças, apenas cultivamos um material cênico. A maior parte do material cultivado não é vista pelo público’” (MÁRKOV, 1974, p. 366), o mesmo tipo de processo se dá aqui com a Escola Atemporal de Artes, onde o foco está inteiramente no processo, sendo um espaço de descobertas e experimentações, havendo aulas com improvisos, ênfase na união entre corpo e mente e exercícios como as “7 imagens para se contar uma história” e a prática de escrita “Navio de partida”, que possuem a fábula como base. Esse aspecto, aliás, é ressaltado no site da Escola, onde podemos ler que “a fábula é o fio condutor capaz de aproximar os espetáculos do público, criando um caráter de verossimilhança”. Além disso, existe aqui a busca por promover uma volta à ideia de teatro enquanto mito, a arte como uma forma de educar ator e plateia através da fábula.

Ao definir a Escola Atemporal de Artes – cuja primeira abertura de processo se deu em 2017 – o pedagogo William Costa Lima<sup>19</sup> diz em vídeo disponível no site que se trata de “[...] uma escola democrática de formação de teatro, uma escola de livre acesso, uma escola com uma grade fragmentada, onde a experiência do aprendiz é contemplada em seu próprio processo de formação”. Tal fala reflete muito bem a ideia dos estúdios teatrais russos onde todos eram aprendizes e se complementavam, sempre buscando trabalhar sobre si mesmos para aperfeiçoar-se enquanto artistas e seres humanos. Não à toa no site está disponível a informação de que se trata de um projeto criado após mais de uma década de experimentações em arte-educação, todas elas através do teatro por todo o território paulistano e metropolitano e que “aqui, os artistas da Trupe, agora nos papéis de Orientadores e Oficineiros, conduzem processos pedagógicos para

em nota de rodapé deste artigo – informa-se o repertório da trupe, o qual se constitui pelas seguintes nove peças: *Menina de louça* (2006), *Primavera* (2008-2016), *Dias de Campo Belo* (2009), *O Girador* (2012), *Peter em Fúria* (2014), *Celofane* (2015), *Palpitação* (2016), *Do ensaio para o Baile* (2017) e *Incandescente* (2019).

19. William Costa Lima é um dramaturgo, roteirista e pedagogo teatral mineiro formado pela faculdade de pedagogia da USP. É fundador e coordenador artístico da Escola Atemporal de Artes, bem como Gestor Cultural do Sítio Cultural Alsácia em Ribeirão Pires desde julho de 2014. Ganhou diversos prêmios e concursos de dramaturgia e roteiro, tal como o Concurso Nacional de Roteiros Filma Brasil 2013.

a formação de artistas profissionais e conscientes de seu papel na sociedade”.

Por fim, dois aspectos que não podem deixar de ser mencionados neste artigo são a relação que a Escola Atemporal de Artes busca estabelecer com a natureza e a busca por um modo de vida especificamente voltado para um organismo coletivo onde há certos ideais.

No que diz respeito ao contato com a natureza, o mesmo se dá através de aulas realizadas no Sítio Cultural Alsácia (“um espaço comunitário com gestão democrática com cerca de 80 mil metros quadrados” de acordo com informações disponíveis no site), cedido à Escola pelos familiares do professor universitário, produtor e artista do Pequeno Teatro de Torneado Marc Strasser<sup>20</sup> a partir de 2014. É preciso ressaltar aqui essa relação com a natureza, já que Leopold Sulerjítiski esteve por muito tempo dividido entre sua paixão pelo teatro e pelo trabalho com a terra, e apenas quando obteve a *datcha* de Evpatória, colocada à disposição do Estúdio, foi que ele conseguiu encontrar uma união perfeita entre os dois. Naquela *datcha*, chamada por todos de “Robinson” por ficar na estepe, junto ao mar e longe de outras pessoas, os atores passavam os verões se despindo de tudo aquilo que tivesse relação com a cidade, caminhavam, plantavam, conviviam com os animais, olhavam para o céu estrelado, brincavam de viver como se fossem índios e, em suma, viviam uma vida diferente, muito distante daquela a que estavam acostumados em Moscou. Nas recordações deixadas pela atriz Serafima Birman, lemos que: “Leopold Antônovitch fundia-se todo com a natureza. Ele nos ensinou a chamar os ventos que sopravam sobre o mar pelo nome. Parecia que a nossa *datcha* estava a centenas de vertsas da cidade e com relação ao tempo, a muitas centenas de anos do século XX” (SULERJÍTSKI, 1970, p. 620).

Todo esse contato com a natureza acabava por promover automaticamente um modo de vida diferente, uma relação nova entre a arte e a vida com foco sobre o trabalho em conjunto, o respeito

20. Para além de suas atividades acadêmicas relacionadas à sua formação em Farmácia e Bioquímica pela USP, Marc Strasser integra o Pequeno Teatro de Torneado desde 2014, realizando atividades de assistência, de produção, de atuação e de direção em várias das peças da trupe. Sua presença no grupo foi fundamental para que todo o projeto da Escola tivesse prosseguimento e pudesse se concretizar.



e a coletividade. E é justamente isso o que a Escola Atemporal de Artes vem buscando trabalhar com seus artistas ao longo dos últimos anos. Ao incluir seus atores em imersões e oficinas realizadas no Sítio Cultural Alsácia, bem como ao disponibilizar o espaço do Teatro a céu aberto para encenações, utilizando a natureza como o cenário para as peças, consegue-se automaticamente alcançar uma nova relação com a arte teatral, muito distante da realidade citadina e dos palcos italianos. Processos de criação, improvisos e investigações teatrais tem seu lugar dentro do Sítio Cultural Alsácia e sempre houve empenho dos pedagogos teatrais em alertar para que tudo funcionasse de maneira coletiva, com base no respeito pelo outro.

### **Primeiro Centro Latino-Americano de Estudos em Stanislávski (CLAPS)**

Inaugurado em 19 de outubro de 2018 em parceria com o Teatro Escola Macunaíma, o CLAPS é o Primeiro Centro Latino-Americano com foco sobre a pesquisa de Konstantin Stanislávski. Aqui, diferentemente dos outros quatro espaços investigados, não se trata de um lugar onde atores estejam sempre experimentando ou praticando a arte teatral; muito pelo contrário, é um espaço mais teórico do que prático. Mesmo assim, não podemos deixar de mencioná-lo por ser um importante apoio no que diz respeito aos estudos teatrais russos no Brasil e, principalmente, por tudo o que já conseguiu fazer em menos de dois anos.

Sua inauguração se deu através do Chá com Stanislávski, onde a professora Elena Vássina falou acerca dos *Mitos e verdades de Stanislávski*, estando agora essa sua participação registrada em entrevista do *Caderno de Registros Macu*, número 15.<sup>21</sup> Lembremos ainda que, após esse primeiro Chá, outros três foram realizados para o lançamento dos três volumes da já referida coleção de livros CLAPS. Além disso, graças ao Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski foi realizado em outubro de 2019 o *1º Colóquio CLAPS – Um dia entre Grotowski e Stanislávski*, o qual contou não apenas com uma tarde de palestras, como também obteve a participação dos professores e

21. Entrevista disponível em: <[https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno\\_15/caderno15\\_dossie08.pdf](https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_15/caderno15_dossie08.pdf)>. Acesso em 14 nov. 2020.

artistas Camilo Scandolaro e Tatiana Motta Lima em aulas práticas na parte da manhã.<sup>22</sup>

## Considerações finais

Mesmo em seus últimos trabalhos, realizados mais tarde dentro do Estúdio de Ópera e Arte Dramática entre 1935 a 1938, Stanislávski dizia a seus atores frases como “nós estamos em busca, em pesquisa. Eu não sou um profeta. Eu apenas pressinto que vocês devem seguir tais e tais pistas”, ou “não tenham medo de mudar. Confundam-se, percam-se, isso é a criação, isso é a busca. Devemos sentir-nos em solidão pública de forma que caminhamos, caminhamos e de repente vemos que podemos criar” (MOSCHKOVICH, 2019, p. 17). Ao longo desse último século, essa ideia de espaços experimentais se difundiu e até se dissolveu de algum modo mundo afora, o que faz com que hoje muitas vezes os atores sequer pensem sobre a origem disso tudo. No Brasil, a ponte com a Rússia é por vezes intencional, outras não. O mais importante é que temos experimentado e já avançamos muito. O que se espera é que continuemos nesse processo, experimentando e avançando cada vez mais.

## Referências

- AIKHENVALD, I. *Отрицание театра (Публичная лекция, прочитанная, под заглавием «Литература и театр», в Москве 16 марта 1913 г.)*. (“Negação do teatro. Palestra pública lida sob o título de ‘literatura e teatro’ em Moscou, 16 de março de 1913”). In: *В спорах о театре: Сборник статей*. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914.
- CAVALIERE & VÁSSINA. *A Herança de Stanislávski no Teatro Norte-Americano: Caminhos e Descaminhos*. 2010. p.307-322. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4601662/>>
22. A programação completa encontra-se em: <<https://www.macunaima.com.br/blog/10-coloquio-claps-um-dia-entre-grotowski-e-stanislavski/>>. Acesso em 14 nov. 2020.

- mod\_resource/content/1/A%20HERAN%C3%87A%20DE%20STANISLAVSKI%20NOS%20E.U.pdf >. Acesso em 15 out. 2020.
- CASTIEL, N. *Nissim Castiel: do teatro da vida para o teatro da escola*. Organização de Luciano Castiel e Débora Hummel. São Paulo: Perspectiva/Teatro Escola Macunaíma, 2014.
- LEITE, V. C. S. *Estações e trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000* - Dissertação de mestrado. Uberlândia, 2010.
- LEITE, V. C. S. Um olhar sobre a formação artística: a Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André. *O Teatro transcende*, v. 15, 2009.
- MÁRKOV, P. A. ПЕРВАЯ СТУДИЯ МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) (“O Primeiro Estúdio do TAM – Sulerjítiski, Vakhtângov, Tchekhov”). In: *O meampe*: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. Из истории русского и советского театра. 542 с. Disponível em: <[http://teatr-lib.ru/Library/Markov/Theatr\\_1/](http://teatr-lib.ru/Library/Markov/Theatr_1/)>. Acesso em 16 out. 2020>.
- MOSCHKOVICH, D. *O último Stanislávski em ação: análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: 2019.
- SILVA, A. E. B. *Vakhtângov em busca da teatralidade*. Dissertação de mestrado. Campinas, 2008.
- STANISLÁVSKI, K. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- SULERJÍTSKI, L. A. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. (“Novelas e Contos. Artigos e Observações Sobre Teatro. Correspondência. Recordações de L.A. Sulerjítiski.”) Москва: Искусство, 1970.
- TAKEDA, C. L. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.
- TCHERKÁSSKI, S. *Stanislávski e o yoga*. Trad. Diego Moshchovich. São Paulo: É Realizações, 2019.

## Um jornalista no exílio: a Imprensa Livre Russa de A. Herzen

Giuliana Teixeira de Almeida (USP)<sup>1</sup>

### Introdução

O período londrino da biografia de Aleksandr Herzen foi apontado por muitos estudiosos como um divisor de águas na carreira do revolucionário russo. Herzen, um *intelligent* da geração de 1840, inimigo da autocracia russa e do tsar Nicolau I (que o perseguiu implacavelmente), deixou a Rússia definitivamente em 1847 e foi viver na Europa Ocidental. Na Europa, Herzen passou por diversos países, até se mudar para a Inglaterra no ano de 1852, dando início ao célebre período londrino da sua biografia. De fato, a importância desse período é inegável, uma vez que foi em Londres que Herzen iniciou o empreendimento que o transformou em uma das figuras mais poderosas e influentes da política e da intelectualidade russa, mesmo sem jamais ter retornado à terra natal – a Imprensa Livre Russa –, e foi onde ele encontrou motivação para escrever *Passado e Pensamentos*, sua obra prima.

O caráter “irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico” (SAID, 2003, p. 47) do exílio (e cabem parênteses no sentido de apontar que essa talvez seja a principal força histórica que moldou a vida de Herzen) gerou a ânsia de produzir a fim de não perecer, que é um dos efeitos colaterais também indissociáveis dessa experiência traumática. Segundo Edward Said, “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora” (SAID, 2003, p. 54), e a maneira como Herzen agiu quando conseguiu finalmente se estabilizar em Londres foi exatamente no sentido de construir um legado consistente na Rússia e na história do pensamento revolucionário. O ônus do deslocamento, cujo efeito é a “insegurança produtiva” (TIHANOV, 2004, p. 68) de criar algo relevante em condições adversas, foi o que impulsionou Herzen a agir e produzir.

O fato é que Herzen optou por não retornar à Rússia, e a Inglaterra foi o país onde ele encontrou liberdade para publicar e atuar

1. Graduada em História (USP), Mestre em Literatura e Cultura Russa (USP), Doutora em Literatura e Cultura Russa (USP).

politicamente. É da sua pena a afirmação que a Inglaterra era o único país onde a vida era possível, tendo em vista seus objetivos, nada modestos, como constam nas memórias de Mawilda Von Meysenbug: “dali ele iria abertamente retornar à sua terra natal para se tornar o vingador dos oprimidos, o arauto das luzes e do iluminismo e o mensageiro de um futuro promissor” (KUNKA, 2011, p. 8). Excessos “herzenianos” à parte, do que Herzen começa a se dar conta é que “a perspectiva da revolução e da realização do sonho socialista tinham-no distraído dos piores aspectos do *status quo* na Rússia” (KUNKA, 2011, p. 94), sendo que a transformação desse *status quo* era o que, na sua visão, permitiria a pavimentação do caminho para o futuro socialista. O regresso às questões urgentes da pátria, por meio da atividade jornalística, foi uma forma de romper o estado de paralisia causado pelas tragédias pessoais e recuperar a verve revolucionária. A fase londrina da vida de Herzen foi também a sua fase mais “russa”, ou o período da vida em que Herzen se preocupou menos com o socialismo e as revoluções europeias e mais com o seu próprio quintal.

Após desembarcar em Londres, Herzen começou a conceber a sua campanha pela emancipação dos servos. Em 1852, quatro meses depois da sua chegada, ele mencionou pela primeira vez o projeto em carta a Maria Reichel: “um projeto incrível está habitando a minha mente – de me dedicar à agitação pela liberação dos servos” (KUNKA, 2011, p. 95). O ambiente que ele encontrou em Londres o ajudou a amadurecer essa ideia: a cidade encontrava-se sob o efeito da campanha pela abolição da escravidão negra nos Estados Unidos, e a classe letrada, assim como a imprensa radical, estava escrevendo e lendo com interesse tudo o que saía sobre o assunto.

Entre as atividades em prol da causa abolicionista nos EUA deve ser mencionada a passagem por Londres de Harriet Beecher Stowe, autora de *A Cabana do Pai Tomás*, um poderoso relato sobre o tema. A palestra que a autora proferiu na cidade, em 1853, foi muito comentada pela Londres esclarecida, e isso influenciou consideravelmente Herzen na elaboração da sua causa, à qual ele se referia como “escravidão branca” na Rússia. Nesse mesmo ano (1853), Herzen começou a coletar e produzir material sobre a causa da servidão, que, no entanto, ele não dissociava do objetivo maior da libertação da Rússia das mazelas da autocracia. Esse material foi publicado pela Imprensa Livre Russa, fundada por ele já no ano de 1853.

Numa carta escrita em 4 de novembro de 1852 por Théophile Thóre a Herzen, há uma passagem que afirma que uma “gráfica forneceria” (VUILLEUMIER, 1972, p. 86) o espaço necessário para os revolucionários daquela época debaterem suas ideias. Tal sugestão veio de encontro ao maturado plano de Herzen de criar uma Imprensa Livre. Esse plano torna-se bastante compreensível à luz de uma das mais importantes tradições da cultura russa: a das revistas grossas e dos periódicos, que surgem no século XVIII e se multiplicam no XIX, transformando-se em um fenômeno único da cultura letrada daquele país.

### **As revistas grossas**

O que caracteriza um periódico (*jurnál*, em russo) comum da Rússia oitocentista? Como estudiosos já apontaram, esse é um fenômeno difícil de definir, mas que consiste basicamente em uma “publicação periódica que ocupa um lugar intermediário entre o jornal, com a sua autoria coletiva e preocupação com os eventos cotidianos, e o livro, que é geralmente um fenômeno único fruto do trabalho de uma só pessoa” (MAGUIRE, 1997 p. I). As “revistas grossas” (*tólstyjurnál*), por sua vez, eram publicações com as características apontadas acima, mas cujo eixo central era a preocupação com a literatura, uma vez que a ficção e a crítica literária estavam no cerne desses periódicos, e literalmente as “engrossavam”.

É importante não perder de vista que essas publicações ocupavam um lugar central na cultura da Rússia oitocentista, pois consistiam, entre outras coisas, no principal norte para escritores e leitores compreenderem o foco e a temperatura dos debates de ideias do momento. Do ponto de vista prático, eram esses jornais que forneciam aos escritores um meio de sobrevivência material, pois esses veículos remuneravam esses escritores e garantiam a sobrevivência daqueles que não tinham outra fonte de renda, como é o caso de Dostoiévski. No entanto, esses jornais

faziam mais do que prover sustento, uma plataforma de publicação e um modelo estilístico para escritores. Eles eram também a principal fonte de informação e atitudes, uma arena onde escritores e outras pessoas letradas podiam aprender e absorver mais

cultura do que em qualquer outra parte do sistema formal russo de educação. (BELKNAP, 1997, p. 92)

Assim, consistindo em um gênero em si mesmo, as “revistas grossas” eram uma instituição incontornável da cultura russa oitocentista. Lado a lado com os periódicos regulares, uma vez que era muito difícil definir o limite entre os jornais literários e não-literários numa tradição como a russa, na qual a literatura era praticamente onipresente, estas se tornaram o centro da comunidade letrada já na década de 1840, e palavras como “degelo”, no sentido de um clamor pelo fim da censura institucional, começaram a pipocar nessas publicações a despeito da ferocidade dos anos do reinado de Nicolau I. Na década de 1850, após o falecimento do imperador tirano, as publicações cresceram em número e em força, e algo que apenas se esboçou na década anterior ganhou mais e mais terreno: “a palavra censura começou a aparecer, e degelo novamente se tornou uma palavra de ordem na imprensa” (BELKNAP, 1997, p. 103).

Diante desse contexto, a ideia de Herzen de criar uma imprensa russa livre da censura se torna bastante compreensível e até elementar, uma vez que seu objetivo de influenciar o curso dos acontecimentos na Rússia demandaria o meio de maior alcance e eficiência possível, e este, sem dúvida, era o periódico. Esse plano foi então colocado em prática no ano de 1853, com a ajuda da comunidade polonesa em Londres.

## **O início da Imprensa Livre Russa**

Em 21 de fevereiro de 1853, Herzen lançou o panfleto que apresentou a sua iniciativa e que ao mesmo tempo significou um apelo para que seus “irmãos na Rússia” colaborassem com a sua Imprensa:

Em casa não há espaço para a palavra russa livre [...]. Parece-nos que chegou o tempo de publicar textos em russo fora da Rússia [...]. A partir de primeiro de maio de 1853, a imprensa estará aberta. Enquanto aguardo esperançoso receber algo de vocês, eu irei publicar meus manuscritos. (HERZEN, 1954, p. 62)

A proposta de fundação de uma imprensa colaborativa é muito clara, e o apelo aos “irmãos russos” é tão intenso que se configura

em uma condição para o prosseguimento da empreitada. Mas mesmo com esse discurso incisivo, os primeiros meses da Imprensa Livre Russa experimentaram o silêncio total da parte de seus conterrâneos, e a tipografia na prática consistiu, nos seus primórdios, em uma plataforma para Herzen publicar os seus próprios textos.

Herzen sentia-se bastante frustrado e desmotivado com o silêncio dos seus compatriotas e o descaso dos amigos com a sua iniciativa. É anedótica a passagem que consta em *Passado e Pensamentos* na qual Herzen, surpreendido com a primeira receita advinda da Imprensa Livre Russa (10 *shillings*), deu um *shilling* para o garoto de recados (que trouxe as novas do livreiro), e com “alegria burguesa” guardou o restante do dinheiro em um lugar especial. Se, por um lado, os feitos da Imprensa Livre Russa eram muito modestos, por outro lado o impacto causado pela publicação do primeiro extrato das suas memórias foi algo notável. *Prisão e Exílio (Tiurmá i Ssýlka)* saiu no ano de 1854, e no ano seguinte a obra foi traduzida para o alemão e o inglês, e um pouco depois para o francês e o dinamarquês. Segundo Elsberg, “o sucesso se tornou um estímulo para o prosseguimento do trabalho em *Passado e Pensamentos* e para a publicação das partes já escritas” (ELSBERG, 1951, p. 327). Isso demonstra o quanto a Imprensa Livre Russa é indissociável do projeto de escrita de *Passado e Pensamentos*. A aventura jornalística deu base concreta para o eterno anseio revolucionário de Herzen. Isso o impulsionou com fervor para criar a sua autobiografia, uma vez que esta era na essência uma grande (auto)propaganda revolucionária. Ao mesmo tempo, as páginas da autobiografia nutriam a Imprensa Livre Russa.

Porém, nos primeiros anos, o sucesso ficou restrito aos textos autobiográficos, e a Imprensa Livre Russa engatinhou por falta de material. O cenário pouco animador, entretanto, não fez Herzen desistir da sua missão. Ele persistiu por mais alguns anos, até que finalmente a notícia da morte de Nicolau I, o imperador tirano, soou como música para seus ouvidos e se colocou diante dele como uma oportunidade única para o avanço da sua empreitada. Em grande medida, o silêncio da parte dos contemporâneos se explicava pelo receio da repressão impiedosa das autoridades imperiais, direcionada a quem ousasse emitir opiniões livres e furar o bloqueio da censura. Enviar textos, ou mesmo ler as publicações de Herzen sob Nicolau, era uma atividade muito arriscada. A morte do imperador coincidiu com a abolição, em solo inglês, do *Stamp Duty*, uma



espécie de imposto que recaía sobre as publicações da imprensa. A guerra da Criméia também chegava ao fim. A feliz coincidência desses três eventos fez com que Herzen desse um passo adiante, e dessa vez lançasse uma revista de caráter mensal denominada *Estrela Polar* (*Poliárnaia zvezdá*).

## A Estrela Polar

A declaração sobre a criação dessa nova revista veio à luz pela Imprensa Livre Russa, em 25 de março de 1855. O anúncio da nova revista consistiu em uma comemoração do fim do reinado do tsar tirano e esbanjava otimismo com a “Rússia do futuro” que finalmente ganharia um órgão livre. O manifesto também destacou sua missão de publicar livremente manuscritos que seriam alvo da censura imperial. O título, emprestado de uma publicação criada pelos dezembristas que circulou na Rússia entre os anos 1823 e 1825, assim como a iconografia, que apresentava na primeira página retratos dos dezembristas executados, são evidências do caminho escolhido por Herzen de vincular a sua publicação à tradição revolucionária russa<sup>2</sup>. O primeiro número saiu em agosto de 1855 e trouxe poemas de Púchkin, a célebre carta de Bielínski a Gógol, textos de V. Enguelsen e N. Sazónov, amigos de Herzen, e mais uma parte de *Passado e Pensamentos*, entre outros.

Dessa vez, para júbilo de Herzen, seus leitores russos responderam. Os companheiros de geração (de 1840), como era esperado por Herzen, passaram a ler a *Estrela Polar*, e não apenas eles, mas também um público mais jovem. Por exemplo, o revolucionário Dobroliúbov (geração de 1860), que mais tarde entraria em conflito com Herzen acusando-o de não ser suficientemente revolucionário, escreveu sobre a *Estrela Polar*: “às 10 horas eu começava a leitura e só parava às 5 da manhã”, e “admirava o tempo todo o retrato de Iskander” (ELSBERG, 1951, p. 347).

Já na *Estrela Polar*, Herzen (ou Iskander, como assinava seu

2. A Revolta Dezembrista ocorreu em 1825 em São Petersburgo. Foi um movimento capitaneado por membros da alta nobreza inspirados por ideias liberais. O levante foi prontamente reprimido pelo tsar, e os participantes foram executados ou exilados.

material publicístico) começou sua campanha pela abolição da servidão e abertura da autocracia, utilizando-se do método que seria desprezado pela geração de Dobroliúbov: a apelação direta ao tsar por meio de cartas; para Lênin, cartas que não poderiam ser lidas sem um profundo sentimento de “repulsa”.

De qualquer forma, na primeira edição da *Estrela Polar*, Herzen insere sua primeira carta ao imperador Alexandre II. Ele deixa claro as diferenças significativas existentes entre ele e Alexandre (ele socialista, o imperador um autocrata), mas mesmo assim apela ao bom senso e ao amor pelo povo russo, numa tentativa de envolver o imperador na sua luta: “logicamente minha bandeira não é a mesma que a sua, eu sou um socialista incorrigível, você um imperador autocrata” (HERZEN, 1954, p. 11). Ele então se diz disposto a dar uma trégua nos seus ataques à autocracia se o imperador aceitar colaborar com o seu programa mínimo: “Soberano, dê liberdade à palavra russa [...]. Dê terra aos camponeses [...]” (HERZEN, 1954, p. 12). Ele conclui com uma espécie de provocação, chamando atenção para o seu feito da criação de uma Imprensa Livre: “Não é sempre que o senhor escuta a voz sincera de um russo livre” (HERZEN, 1954, p. 14). A essa primeira carta se seguiram outras publicadas em *O Sino*, nova empreitada jornalística de Herzen.

## O Sino

O interesse crescente dos leitores pela *Estrela Polar*, juntamente com a chegada do grande amigo e companheiro de Herzen, Ogarióv, em Londres, foram cruciais para que ele se aventurasse em uma publicação de maior impacto na realidade russa, seguindo a sugestão de Ogarióv. A *Estrela Polar*, que mais se assemelhava a um livro por ser uma “revista grossa” e que era publicada mensalmente, não consistia em um órgão apropriado para debater os acontecimentos do momento. A opção por um jornal muito menor, de poucas páginas e baseado na colaboração dos leitores foi anunciada já nas páginas da *Estrela Polar* do ano de 1857.

*O Sino* saiu pela primeira vez como parte da *Estrela Polar* em julho de 1857. O objetivo da publicação era abrir espaço para a livre circulação das ideias dos editores e leitores, sem que fosse fixado um programa político muito rígido. O que norteava o *Sino* era o tripé:

abolição da servidão (com terra para os camponeses), abolição da censura e abolição dos castigos corporais. Para além desse programa básico, o objetivo era servir como um meio para o estabelecimento do livre debate de ideais da sociedade civil russa.

Em *Passado e Pensamentos*, Herzen mencionou a “avalanche” de cartas que recebeu da Rússia por causa de *O Sino*. A publicação circulou por mais de uma década, a casa de Herzen em Londres se transformou em um centro de “peregrinação” dos russos em viagem pela ilha (a ponto do endereço de Herzen constar em uma espécie de “guia turístico” para viajantes russos) e a circulação da publicação foi de fato muito significativa. Como afirmou a estudiosa Helen Williams, uma atividade clandestina como a publicação da Imprensa Livre Russa, que propositalmente escondia seus números do alcance das autoridades, é difícil de quantificar. Já a estudiosa François Kunka fala em edições com mais de três mil cópias: “de 1857 até 1861, as vendas tanto da *Estrela Polar* quanto do *Sino* foram imensas. As edições chegavam até 3.000 cópias e segundas edições eram com frequência solicitadas dessas e de outras publicações lançadas pela Imprensa Livre” (KUNKA, 2011, p. 107).

A circulação da publicação foi de fato muito significativa, e o sucesso do *Sino* se explica em grande medida em função dessa colaboração dos leitores, o que permitiu que, mesmo a muitos quilômetros de distância da Rússia, a publicação influenciasse o curso dos acontecimentos políticos e sociais. Uma sessão do jornal dedicava-se a denunciar abusos cotidianos da vida russa relatados pelos leitores. Como estudiosos apontaram, esse espaço para a denúncia criado pela Imprensa Livre Russa teve efeitos práticos, pois os abusos eram muitas vezes investigados e coibidos após terem sido descritos nas páginas do jornal. Como afirmou Ulam, “um atento burocrata petersburguês teria que seguir o jornal com a intenção de não só saber mais sobre a situação da opinião pública na Rússia, mas às vezes para descobrir o que estava acontecendo no seu próprio ministério” (ULAM, 1977, p. 118). Portanto, esse profícuo diálogo com os leitores, que pressionou as autoridades e garantiu certas mudanças de comportamento, foi um dos fatores responsáveis pelo estrondoso sucesso do *Sino*. Outro fator a ser apontado é o talento inegável de Herzen como publicista e escritor.

## Publicística

Sob a pena de Iskander, Herzen redigiu artigos, editoriais, ensaios e cartas para os leitores com o seu estilo único e inimitável – o “tom herzeniano”, ao qual se referiu Elsberg. Ainda segundo Elsberg, “precisamente esta publicística que se apresentava como ideológica e literária que estava no âmago do *Sino*, permanentemente viva, apaixonante, pungente, cheia de furiosos e irônicos comentários sobre eventos da vida russa” (ELSBERG, 1951, p. 364-365).

A publicística é um fenômeno muito significativo da vida russa, que consiste na atividade que ergue uma ponte entre a vida social e política e a produção literária ficcional – fundamental para a consciência nacional. A definição de publicística, em poucas palavras, é a discussão em meios impressos dos problemas pungentes da vida russa. É um discurso crítico dirigido à opinião pública, discurso esse que é “acessível para o cidadão médio educado, não tem limites preconcebidos que a restringem a certos assuntos ou visões de mundo, e tem o objetivo de criar uma consciência nacional, de moldar a opinião pública e, de preferência, exercer influência na política” (WHITEHEAD, 2012, p. 233).

Como muitos comentadores assinalaram, Herzen é um mestre da publicística. Sua maneira inimitável de abordar os assuntos nos seus textos causava um grande efeito sobre os leitores, e a autoridade que ele adquiriu em meio à opinião pública russa se deveu em grande medida à sua habilidade como escritor. Por exemplo, em um artigo do *Sino*, com o objetivo de criticar a existência de castigos corporais na sociedade russa, Herzen escreveu: “fustigar ou não fustigar o mujique? That is the question” (HERZEN, 1954, p. 45). O uso do mais que célebre anglicanismo somado à organização da frase que abre o artigo gera um efeito cômico que dificilmente passa despercebido pelo leitor, ao mesmo tempo em que trata de um tema gravíssimo e uma das principais bandeiras de Herzen. A destreza de Herzen residia na sua sensibilidade em abordar certos temas de forma inusitada para provocar um grande efeito literário e incentivar a reflexão do leitor.

Outro exemplo que pode ser fornecido é a maneira como Herzen se dirige aos leitores em cartas publicadas no jornal. Por exemplo, em resposta a uma dama russa, Herzen escreve: “erroneamente no final você desobriga a minha resposta, pensando que eu não vou

e nem posso responder sinceramente. Muito pelo contrário, eu mesmo quero responder e muito abertamente. Eu geralmente não omito minhas razões” (HERZEN, 1954, p. 291). A maneira franca e direta de se dirigir à leitora, somada à afirmação pessoal muito incisiva que estará presente em toda a história da Imprensa Livre Russa (pois não são poucos os artigos nos quais constam opiniões, vivências pessoais etc.), assim como o fato de muitos trechos e capítulos de *Passado e Pensamentos* terem sido publicados na Imprensa Livre por Herzen, fortalecem o seu protagonismo na sua empreitada publicística e a centralidade da sua personalidade como uma marca estilística. Portanto, o mesmo homem que escreve a sua autobiografia e publica trechos dela por meio da Imprensa Livre Russa é aquele que assina os artigos e editoriais com uma marca pessoal muito distinta, o que prova o quanto essas duas atividades – *Passado e Pensamentos* e Imprensa Livre Russa – foram indissociáveis na frente de atuação de Herzen durante seus anos em Londres.

Para alguns autores, como Zimmerman, essa marca pessoal foi o fator determinante para o sucesso da Imprensa Livre Russa, pois nas suas palavras “eram menos as suas ideias que conquistavam seus seguidores do que a sua personalidade – os fogos de artifício do seu espírito e a energia com a qual ele se comprometia com os seus objetivos” (ZIMMERMAN, 2007, p. 93). Acreditamos que o sucesso se deu devido a uma combinação de fatores, mas é inegável que o Herzen personalista deixou sua marca em todas as suas atividades revolucionárias. Mas outro fator que garantiu a proeminência de Herzen na época da publicação do *Sino* foi o sucesso da sua campanha pela abolição da servidão.

### **A campanha pela emancipação dos servos**

No *Sino*, Herzen continuou o seu trabalho incansável pela causa da abolição. É importante ressaltar que a campanha de Herzen visava promover a emancipação acompanhada pelo direito incondicional à terra, e qualquer coisa diferente disso era, do seu ponto de vista, traição à causa. Mas isso não o impediu de comemorar o manifesto de emancipação da servidão, emitido em 19 de fevereiro de 1861, no *Sino* de março daquele mesmo ano. À celebração do acontecimento se seguiu uma campanha cada vez mais enfática com o objetivo

de influenciar o tsar e uma crítica cada vez mais contundente ao governo. Isso se deveu ao fato da emancipação não ter atendido às expectativas de Herzen, já que os servos foram obrigados a comprar as terras, ao mesmo tempo em que os aristocratas receberam generosas compensações pelas suas propriedades muito acima do valor do mercado<sup>3</sup>.

No artigo “Manifesto”, de 1º de abril de 1861, ele reconhece os méritos do tsar “libertador”, pois, nas suas palavras, “Alexandre fez muito, muito mesmo, e seu nome agora já está ao lado dos de seus predecessores. Isso nem nós nem o povo russo jamais esquecerá” (HERZEN, 1954, p. 203). Porém, como ele deixa claro nesse mesmo manifesto, isso é só o começo: “o primeiro passo foi dado [...]. Depressa, depressa ao segundo passo! Comece a degelar!” (HERZEN, 1954, p. 203). O degelo para Herzen significava, a curto prazo, o fim da censura e, a longo prazo, o fim da autocracia. O endurecimento do regime, no entanto, conjuntamente com a atitude imperialista de Alexandre II com relação à Polônia, fez Herzen assumir a postura de franca oposição

Porém, mesmo assim Herzen não abandonou sua tentativa de influenciar o tsar, e dirigiu outra carta ao imperador em 1865: “sim, soberano, agora chegou o momento em que o senhor precisa decidir qual será o caminho que irá seguir” (HERZEN, 1954, p. 338). Para Herzen, ainda havia tempo para o tsar escolher o caminho mais progressista e democrático, afastando-se do obscurantismo e do autoritarismo. A derradeira tentativa de diálogo deu-se através da carta publicada no *Sino* em 1º de junho de 1866, como ele mesmo anuncia: “Pelo que parece esta é minha última carta para o senhor, soberano. Leia-a” (HERZEN, 1954, p. 441). Essa carta foi escrita quando a popularidade do *Sino* já havia despencado consideravelmente, e pouco antes do jornal encerrar as suas atividades. No início da carta ele diz: “Soberano, havia uma época na qual o senhor lia o *Sino* – agora o senhor não o lê mais” (HERZEN, 1954, p. 337), sendo que isso era algo que se aplicava não só ao tsar, mas à sociedade russa como um todo, que abandonara o *Sino* e voltara as costas para Herzen.

O *Sino* de 1866 estava muito distante do *Sino* de 1861, ano do auge

3. Daniel Aarão Reis, em seu artigo “Revolução e Liberdade: a trajetória de Alexandre Herzen” publicado em *Verve: revista semestral autogestionária do Nu-Sol*, n. 3, 2003, p 50-74, discutiu mais demoradamente a questão.

da Imprensa Livre Russa. Para Herzen e para muitos estudiosos, a semente do declínio foi plantada no próprio ano de 1861, quando Herzen criticou o avanço do império russo sobre a Polônia. O fato é que Herzen se viu num fogo cruzado que vai muito além da questão do seu apoio à independência polonesa. Até a emancipação havia uma espécie de frente única em favor da causa na qual Herzen se destacava como “uma grande força, um poder dentro do estado” (ULAM, 1977, p. 125), como alguns seguidores se referiam a ele. Nesse momento, inclusive, “os dois Alexandres estavam se confrontando praticamente nos mesmos termos” (ULAM, 1977, p. 123). Nas palavras de Daniel Aarão Reis, até a emancipação ocorrer de fato, ao tentar combinar

referências do socialismo libertário e do reformismo liberal, Herzen imaginou, em certo momento, que uma síntese poderia ser construída a partir do reformismo pelo alto de Alexandre II, reunindo, em torno de objetivos comuns, um amplo espectro, dos nobres liberais, passando pelos intelectocratas reformistas aos revolucionários socialistas. Estas expectativas frustraram-se. (FILHO, 2003, p. 67)

### **O célebre conflito de geração na Rússia oitocentista**

Um dos mais célebres fenômenos da história intelectual russa oitocentista é o conflito de gerações, que causou uma cisão no grupo da *intelligentsia* progressista. Já foi mencionado que Herzen era um representante da geração de 1840. As pessoas da geração de 1840 eram aristocratas que viveram sob Nicolau I e que, por sua vez, eram inimigos da autocracia e almejavam transformar a sociedade russa. Entretanto, o ambiente repressivo da Rússia de Nicolau I sufocava as ações dessas pessoas. Um bom exemplo das estratégias de ação imaginadas por essa geração é a campanha pela abolição da servidão de Herzen descrita linhas acima, a qual se baseou no diálogo e no convencimento dos opositores. A geração de 1840 prezava o debate de ideias, a alta literatura e as artes.

As pessoas da geração de 1860 eram jovens de extratos sociais diversos (muitos não provinham da nobreza) que cresceram numa Rússia menos repressora (governo de Alexandre II). Esse grupo defendia a ação direta com o objetivo de derrubar o tsarismo e

abrir o caminho para a revolução. Assim, esse grupo desprezava os métodos da geração anterior, e após a decepção generalizada com a emancipação dos servos a geração de 1860 decidiu se dissociar completamente da geração de 1840. É importante ressaltar que a geração de 1860 tinha uma visão muito mais utilitarista das artes e da literatura, o que desagradava profundamente a geração de 1840.

O conflito de gerações marcou a literatura, a crítica literária e o debate público de ideias na Rússia da segunda metade do século XIX. A Imprensa Livre Russa de Herzen se tornou uma plataforma para a geração de 1840 (na pessoa de Herzen) se defender dos ataques dos jovens de 1860. Assim, nas páginas da Imprensa Livre Russa o desentendimento com os radicais logo se deu por meio da publicação dos artigos “*Very Dangerous*” e “Homens supérfluos e homens biliosos”, nos quais não faltam reprovações da parte de Herzen aos homens que perderam a “jovialidade” da juventude e que tinham uma vaidade “distorcida”, além, evidentemente, da crítica à suposta falta de sensibilidade artística dos representantes daquela geração. Entretanto, o cerne do desentendimento não residiu nessas questões “acessórias”, mas sim na questão central do posicionamento de Herzen a respeito da postura a ser tomada com relação ao regime de Alexandre II quando este deu sinais de que não levaria a cabo as outras reformas fundamentais para a sociedade russa. Os radicais eram a favor da revolução iminente e esperavam que Herzen os apoiasse nesse caminho. Mas Herzen se mostrou muito hesitante, o que provocou a ira dos jovens.

Herzen se manteve crítico aos jovens da geração de 1860 e permaneceu no “caminho do meio”, o que custou sua popularidade e sua autoridade perante a opinião pública russa. Dessa forma, Herzen criticou Alexandre II sem piedade, mas ao mesmo tempo continuou tentando influenciá-lo, como as três cartas endereçadas ao imperador comprovam. Também criticou a escalada da violência e repudiou o atentado contra Alexandre II em um artigo do *Sino* de 1º de maio de 1866: “O tiro de 4 de abril calou fundo na nossa alma. [...] tiros não são necessários... nós, com toda força, vamos por um caminho mais amplo” (HERZEN, 1954, p. 58).

Assim, se a nova geração aguardava uma palavra de ordem vinda de Herzen em prol da ação revolucionária imediata, este por sua vez recuou e recusou esse posto de liderança, definindo o papel do seu jornalismo no famoso artigo intitulado “1865”:



O *Sino* permanece o que sempre foi – o órgão do desenvolvimento social na Rússia. Ele será, como antes, contra tudo que dificulta tal desenvolvimento e a favor de tudo que o auxilia. A propaganda deve ser claramente dividida em duas. De um lado a palavra, o conselho, a análise, a acusação, a teoria. De outro lado a formação de círculos [revolucionários], o estabelecimento de contatos internos e externos. Ao primeiro nós dedicaremos toda a nossa autoridade, toda a nossa habilidade. O segundo não pode ser feito do exterior. Este assunto nós deixamos esperançosamente para um futuro próximo. (HERZEN, 1954, p. 313)

Muitos dos revolucionários radicais leram nesse posicionamento um sinal claro da hesitação e da covardia de Herzen; mais ainda, como uma evidência de que ele já se encontrava superado. A dura carta aberta a Herzen, escrita por um antigo aliado, é um exemplo claro do desprezo que Herzen granjeou da nova geração de revolucionários:

Sim, a nova geração compreendeu você. Tendo compreendido, virou as costas para você com desprezo; e você ainda sonha que é o guia da nova geração, que é ‘um poder e uma força dentro do Estado russo’, que você é um líder que representa a juventude. Você nosso líder? Ha! Ha! Ha! [...] Você é um poeta, um pintor, um artista, um contista, um romancista – tudo o que você quiser, mas não um líder político e ainda menos um pensador político, o fundador de uma escola ou doutrina... [...] Você, o complemento de Tchernichévski? Não, Senhor Herzen. É muito tarde para se esconder atrás de Tchernichévski. Olhe com mais atenção ao que está acontecendo à sua volta e então você irá finalmente entender que folhas secas e maços de papel não interessam a ninguém. Que você, Sr. Herzen, é um homem morto! (LAMPERT, 1957, p. 72)

Herzen leu essa carta, mas se absteve de respondê-la. Ele preferiu desapontar a nova geração afoita por ação imediata do que trair as suas mais profundas convicções. Ao reiterar que o *Sino* permaneceria o que sempre fora – um órgão plural de debate de ideias e não um programa revolucionário fechado –, Herzen selou o destino do jornal. Consciente da cilada na qual se encontrava, ele optou por se manter fiel a si mesmo. Em 1865 ele se mudou com suas publicações para Genebra, após ver as vendas dos seus órgãos da Imprensa Livre Russa despencarem. Mesmo assim ele não conseguiu salvar

a sua Imprensa. Herzen morreu cinco anos depois em Paris, no ostracismo.

### Considerações finais

Assim terminou uma das mais bem sucedidas aventuras da história da imprensa livre na Rússia (e no mundo). Como afirmou Helen Willians:

O *Sino* publicou regularmente por 11 anos, quando menos de 1/4 de todos os jornais publicados por emigrados nos 50 anos que antecederam à revolução de 1905 não duraram nem mesmo cinco anos. Poucos sequer alcançaram algo parecido com a regularidade e frequência do *Sino*. (WILLIANS, 2001, p. 126)

Edward Carr, na mesma linha, afirmou que “foi uma época na qual o jornalismo como força política era desconhecido na Rússia e pouco relevante até mesmo no restante da Europa, e a história do *Sino* é um episódio único, não só na vida de Herzen, mas na história moderna” (CARR, 1981, p. 204).

A ascensão e queda da Imprensa Livre Russa é um fenômeno muito interessante da história cultural da Rússia oitocentista, que ilustra o célebre embate de gerações que chacoalhou a *intelligentsia*. O fenômeno também ganha interesse se for focalizado pelas lentes da literatura. Na Rússia, a atividade literária tinha uma relação muito próxima com a sociedade e exprimia uma perspectiva histórica muito peculiar. As questões de fundo dos livros eram os problemas intrinsecamente russos, que não podiam ser discutidos em outras instâncias, e os autores se utilizavam da linguagem esópica e de outras artimanhas do talento para driblar a censura implacável e apresentar as questões urgentes do tempo nas muitas camadas do texto de ficção.

Assim, o caso da Imprensa Livre Russa de Herzen é quase uma encarnação, no mundo dos fatos históricos, do conflito apresentado no romance *Pais e Filhos* de Ivan Turguêniev, publicado em 1862, que foi a primeira experiência literária que ficcionalizou o conflito de gerações, e inclusive renomeou o fenômeno ao sugerir o embate entre “pais” (geração de 1840) e “filhos” (geração de 1860). O seguinte trecho, no qual consta um diálogo entre Pável Petróvitch (um representante

da geração de 1840) e Bazárov (um representante da geração de 1860), ilustra como esse mesmo tema é retratado na ficção:

– Sei muito bem, por exemplo, que o senhor julga ridículos os meus hábitos, os meus trajes, enfim, o meu refinamento, mas tudo isso decorre de um sentimento de respeito próprio, de um sentimento de dever; sim, senhor, sim, senhor: de dever. Vivo no campo, aqui neste fim de mundo, mas não me rebaixo, respeito a pessoa humana que há em mim.

– Perdoe, Pável Petróvitch – disse Bazárov –, mas o senhor respeita a si mesmo e no entanto fica de braços cruzados: que proveito isso traz para o bien public? Era melhor não respeitar a si mesmo e fazer algum coisa. (TURGUÊNIEV, 2006, p. 83)

Depois de ler essas linhas, como não pensar em Herzen e na aventura da Imprensa Livre Russa?

## Referências

- BELKNAP, Robert L. *Survey of Russian journals, 1840-1889*. In: MARTINSEN, Deborah A. (ed.). *Literary Journals in Imperial Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- CARR, Edward Hallet. *The Romantic Exiles – A nineteenth century portrait gallery*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1981.
- ELLSBERG, Iakov. *Herzen - Jizn i tvórtchestvo*. Moscou: Khudójestvennaia literatura, 1951.
- FILHO, Daniel Aarão Reis. Revolução e Liberdade: a trajetória de Alexandre Herzen. *Verve - revista semestral autogestionária do Nu-Sol*. nº3, 2003. p. 50-74.
- HERZEN, A. I. *Sobránie sotchiniénii v 30 tomakh*. Moscou: Akad. Nauk SSSR.
- KUNKA, Françoise. *Alexander Herzen and the Free Russian Press in London 1852-1866*. London: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.
- LAMPERT, E. *Studies in Rebellion*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1957.
- MAGUIRE, Robert. *Introduction*. In: MARTINSEN, Deborah A. (ed.). *Literary Journals in Imperial Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- TIHANOV, Galin. *Why did modern literary theory originate in Central and East Europe?* In: *The disregardable Second World*. Duke University Press, 2004.
- TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e Filhos*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- ULAM, Adam. *Prophets and Conspirators in Prerevolutionary Russia*. Londres: Routledge, 1977.
- VUILLEUMIER, M. et al. *Autur d'Alexandre Herzen – Documents inédits*. Genebra: Librairie Droz, 1972.
- WHITEHEAD, Claire. *Debating detectives: The influence of Publitsistika on nineteenth-century Russian crime fiction*. *The Modern Language Review*, v. 107, n. 1, 2012. p. 230-258.
- WILLIAMS, Helen. *Ringling the Bell: editor-reader dialogue in Alexander Herzen's Kolokol*. *Book History*, v. 4, 2001. p. 115-132.
- ZIMMERMAN, Judith. *Tom Stoppard's Russian Thinkers*. *New England Review: Middlebury Series*, v. 28, n. 3, 2007. p. 80-94.

**Desafios da formação leitora do tradutor de literatura:  
experiências com os contos *Las medias de los flamencos*,  
de Horacio Quiroga, e *Não se esqueçam da rosa*,  
de Giselda Laporta Nicolelis**

Lucie Josephe de Lannoy (UnB)<sup>1</sup>

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva (GELBC/UnB)<sup>2</sup>

## **Introdução**

Este trabalho tem como objetivo refletirmos sobre a relação da tradução literária com a formação leitora do tradutor em formação, a partir da versão ao português do conto *Las medias de los flamencos* (1918 [2011]), do autor uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937) que foi realizada em sala de aula no curso de Letras Tradução Espanhol, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, da Universidade de Brasília, ao longo de dois semestres, e a versão, do português ao inglês, do conto *Não se esqueçam da rosa* (1985), da escritora brasileira Giselda Laporta Nicolelis (1938- ), o qual se constituiu no Trabalho de Conclusão de Curso da tradutora em formação Jessica Oliveira Carvalho.

Essas obras já fazem parte de acervos de obras literárias de programas de políticas públicas de incentivo à leitura, como o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD Literário) 2018, do Ministério de Educação e Cultura (MEC) e do Programa Nacional Sala de Leitura (PNSL) –1984-1987, também do MEC.

## **Educando para a tradução por um dos *Cuentos de la selva***

*Las medias de los flamencos* é um dos relatos que fazem parte do livro *Cuentos de la selva* (1918) de Horacio Quiroga, o qual contou com uma

1. Doutora em Literatura (UnB). Docente do Curso de Letras Tradução Espanhol, da Universidade de Brasília (UnB).
2. Doutora em Literatura (UnB). Professora aposentada da SEDF. Integrante do Grupo de Estudos em Literatura Contemporânea (GELBC/UnB) e do Grupo de Estudos Semióticos (UEA).

ampla divulgação e importância significativa na formação de tantos leitores brasileiros. Se por uma parte, nos remetemos a obras que são leitura obrigatória e, portanto, falam da formação literária dos estudantes de tradução, neste artigo, acompanhamos um processo inverso, no sentido de que observamos a prática da tradução como fomento à leitura e desenvolvimento de novas possibilidades de abrangência desse processo.

As reflexões acerca dessas experiências (de leitura, como tradução e a tradução literária, como uma das leituras possíveis do texto) remetem, por um lado, às estratégias utilizadas na leitura prévia à tradução e, por outro, ao acompanhamento do processo tradutório, compartilhados. Estas práticas nos ensinam que aquilo que fazemos com a linguagem é o que ela nos mostra melhor, pois “a linguagem fala da linguagem” (MESCHONNIC, 2006, p. 4).

A busca de caminhos para a formação do tradutor literário implica, por vezes, inserir na disciplina breves leituras de autores hispano-americanos, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Horacio Quiroga, do qual escolhemos o conto acima referido, pois dos estudantes da Tradução Espanhol não se exige o cumprimento de matérias obrigatórias de literatura e nem de teoria literária ao longo do curso.

Ler é praticar a escuta do texto. O conto *Las medias de los flamencos* apresenta o relato de uma festa, oferecida pelas cobras à beira do rio. Elas convidaram sapos, rãs, flamingos, peixes e jacarés. Os convidados se apresentam, a qual melhor arrumado que o outro, para a ocasião. Apenas os flamingos, não têm ideia de como se enfeitar. Mas, ao ver os tules coloridos com os quais as cobras se enfeitaram, de fazer inveja de tão bonitos, eles resolveram ir atrás de meias coloridas. Foram voando ao povoado mas, ao bater à porta dos armazéns, são enxotados e vistos como doidos. Um tatu quis zombar deles e lhes disse que a sua cunhada, a coruja, sabia onde eles arranjariam as meias. Foram atrás da coruja e, de fato, conseguiram as meias. Mas, sob uma condição: eles não podiam parar de dançar. Assim, voaram felizes para a festa. Mas, as cobras, com o passar do evento, desconfiam e, acabam por descobrir que essas meias foram feitas com peles de cobras corais. Então, elas enfurecidas acreditam matar os flamingos com as suas mordidas venenosas. Contudo, os flamingos não morrem, mas, em compensação, as suas pernas ficam para sempre vermelhas e, para aliviar a dor, precisam do frescor da água.

O conto começa com a frase: “Certa vez”. Poderia se tratar de um conto infantil? Então, os estudantes leram artigos que tratam de manipulações que sofrem esses contos ao serem traduzidos: a questão ideológica, a do paternalismo na tradução ou a do didatismo. Entretanto, apesar de o relato falar de uma festa de animais e, no final, explicar por que os flamingos têm as pernas vermelhas – o que nem sempre foi assim, elas já foram brancas e os flamingos sentem muita dor por isso –, percebemos, como diz Berman, que “a tradução de um livro infantil não obedece às ‘leis’ de um livro para adultos” (BERMAN, 2009, p. 342). Uma leitura emotiva e cheia de diálogos confere uma escrita literária que se pretende ser oral e surge a motivação de se ler em voz alta. Quanto à oralidade, segundo Meschonnic,

trata-se, justamente, de uma estratégia, não de uma verdade científica ou de uma simples inércia cultural, pois o que está em jogo é um modelo de linguagem, que é, ao mesmo tempo, uma lógica do social – o dualismo linguístico, filosófico, antropológico, teológico e político. O esquema do signo (significante e significado) não tem a inocência de um modelo científico. Como dois e dois são quatro. Ora, é esse esquema que rege as idéias estabelecidas e o ensino (2006, p. 15).

Dessa forma, esse dualismo de significante e significado foi tendo a sua insuficiência comprovada na leitura e na reflexão, a qual impulsionou os leitores a fazerem a travessia para entrar em contato com camadas mais profundas do texto e se familiarizarem com as potencialidades de uma *oratura* complexa.

Acontece que o público leitor de Quiroga é mais sugerido do que evidente; é mais juvenil, e adulto, do que infantil. Começamos a perceber isso por meio de imagens densas, que implicam gestos, entoações, ritmos que *per se* levam o leitor a pensar para além do simples signo e da narrativa. Cada detalhe leva a pensar nas relações sociais, na cultura, na política. Por exemplo, no início da festa há um jacaré que fuma um cigarro; mais adiante, vai ser nesse cigarro “paraguaio” que tropeça um flamingo; o que obriga o leitor a situar-se histórica e culturalmente. E a pensar a tradução a partir do vínculo a esse espaço da língua e da cultura rioplatenses. Deste modo, quando o autor descreve uma cor da roupa, por exemplo, e utiliza o termo *colorado* em vez de *rojo*, que em espanhol são sinônimos (sendo mais comum o uso de *rojo* para a cor vermelha), chegamos a nos perguntar

se haveria alguma relação com os partidos políticos tradicionais da região, os *blancos* e os *colorados*? Desse modo, história, política, ética, poética se fundem no estilo do autor, e uma pré-análise do enredo faz com que o tradutor em formação perceba a necessidade de trabalhar aspectos como os de contextualizar, descontextualizar, recontextualizar, ou seja, se ater à micro e à macroestrutura do texto.

Então, verificamos que o tradutor em formação inicia uma leitura do conto com dois olhares: um já como quem vai traduzi-lo, apontando possibilidades de projetos tradutórios, ora comercial, ora mais lírico, ora filosófico; e sob um outro olhar, ele se questiona sobre o estilo literário e possibilidades interpretativas mais amplas. Tais possibilidades, inclusive, são sugeridas pelas peculiaridades das expressões de uso na região de Misiones, na Argentina, um século atrás, num misto de coloquialidade e de traços de cultura erudita.

Segundo o *Dicionário de termos literários*, de Moisés Massaud e, também, conforme o *Decálogo do bom contista*, do próprio Horacio Quiroga, “a narrativa leva a um desfecho inesperado, mas coerente com o relato. O começo determina o desenlace final, de onde, a pedra de toque do bom contista não reside no epílogo, mas, na introdução” (MASSAUD, 1974, p. 89).

Passando ao exercício da tradução, algumas escolhas dos estudantes para: “*Cierta vez las víboras dieron un gran baile*” foram: “as cobras ofereceram uma grande festa”, “as serpentes deram um baile”. Como intuir se isso afetaria o sentido do texto, deixando ou não de cumprir a função decisiva que tem a frase inicial, que inclusive figura toda em maiúsculas, de criar expectativas no leitor e um bom desenlace da narrativa?

Na região do Sul, onde são comuns as *cruzeiras*, o termo *víboras* tem a ver com uma pessoa perigosa ou com algum veneno na língua. Por exemplo, é comum a expressão “*mi suegra es una víbora*”, mas os estudantes insistiram em traduzi-la por *cobra*, sobretudo porque no conto aparecem as cobras coral. Não se trata, portanto, de resultados em termos da qualidade do texto traduzido, mas da oportunidade de conhecer diferentes conotações e usos da língua, bem como de adquirir o hábito de fazer escolhas tradutórias as mais conscientes possíveis.

A intertextualidade perpassa o conto. As víboras convidam a muitos animais, mas estes são escolhidos entre os répteis, os peixes e as aves, exatamente como no livro de Jó, na Bíblia Sagrada: “Mas,



pergunte às aves do céu para que te instruem, os répteis da terra te ensinarão e os peixes do mar farão com que o conheças” (JOB, 12:7-10, in: LA BIBLIA, 1974)<sup>3</sup>. São exatamente esses os participantes do conto: os principais são répteis e aves, e depois há peixes. Como diz Ricoeur (2011, p. 25), existe aí uma “intertextualidade que significa, às vezes, retomada, transformação, refutação de empregos anteriores por autores vindos da mesma tradição de pensamento ou de tradições adversas”. Horacio Quiroga seguiu uma tradição um tanto quanto a contrapelo da herança colonial e católica. Pois, ele não só era ateu, como, também, soube usar a tradição para inovar, dando vos, por exemplo, às peculiaridades da selva argentina.

Acompanhamos o processo tradutório do conto, comentando repetições, as quais facilitam a compreensão das emoções dos personagens, em linguagem coloquial, como, por exemplo, ao ler: “aplaudían como locos/se reían como locos/locos de alegría/locos de dolor o, morirse de la risa/morirse de rabia/morirse de envidia” (QUIROGA, 2011, p. 13-15). Foi a ocasião, então, para lembrar que Horacio Quiroga escreveu o livro *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917). E, não é tão simples substituir *loco* ou *muerto* por um simples superlativo, como *contentíssimo*, *dolorosíssimo*, pois o autor se serve de uma série de repetições que têm uma função enfática, não apenas para afirmar a oralidade. Por mais de três vezes, se repete, por exemplo, em um diálogo: “– Toc-Toc! Vocês têm tal coisa? – Não, não temos, vão a outro armazém. – Toc-Toc!” Esse é um jogo simples, que remete a uma brincadeira infantil à época em que o conto foi escrito. Essa brincadeira é perpassada por conteúdos que insinuam, por exemplo, como todos os que respondem à pergunta têm os mesmos preconceitos que esses aí que batem à porta – são burros, dignos de serem enxotados, insensatos –, o que servirá para ir responsabilizando-os, também, pelo desfecho da história.

Dentro das dificuldades do leitor para compreender o uso, por parte do escritor, de termos como *pescado*, para peixe vivo, o que é algo usual, na linguagem coloquial da região, foi traduzido por *peixe*, apenas. Afinal, não há tradução perfeita, como diz Ricoeur (2011, p. 24): “Mas, um fantasma de tradução perfeita substitui esse sonho

3. Trecho original: “Pero pregunta a las aves del cielo para que te instruyan, los réptiles de la tierra te enseñarán y los peces del mar te lo darán a conocer” (JOB, 12:7-8, tradução nossa).

banal que seria o original redobrado”. Há, geralmente, a necessidade de inovar, ao traduzir, pois cada um lê de modo diferente. E, essa imperfeição ou incompletude faz com que se acabe sentindo desejo de retraduzir. O conto sugere posturas de crítica social, descreve os comportamentos dos convidados à festa, o que demanda uma percepção de alcance ético. E, ainda, um tom de suspense que vai conduzindo ao clímax do conto, com humor ácido e ironia. Muitos desafios para um tradutor literário em formação.

Mas, ele sente, principalmente, a necessidade de ir em busca de reflexão, esta vai se tornando uma disciplina mais do que uma técnica, pois, de fato, não há receitas. Podemos exercitar a leitura uma e outra vez do original, seguida de uma leitura pensando na tradução, depois, ler a tradução pela tradução, e depois ainda, comparar o texto de partida com o de chegada. Mas, o estudante se apropria deste e de outros esquemas de educação para a tradução sem certeza de atingir resultados efetivos para o momento. Ele se aventura na prática tradutológica a qual vai lhe revelando a sua própria postura perante o texto, qual o horizonte tradutório que pode vislumbrar, e, se, de fato, ele tem um projeto. Como, por exemplo, quando Berman diz que uma das tarefas da Tradutologia consiste “em explorar, se é que podemos dizer assim, as fronteiras da tradução, e isso, segundo dois eixos. No eixo horizontal, a área da tradução toca outras áreas: a da leitura, a das interpretações, a das transferências e mudanças em todas as gêneros” (BERMAN, 2009, p. 350). Essas outras áreas tornam sempre mais vasto o campo da formação, a qual deve ir acompanhada por sempre mais práticas de tradução.

A troca de experiências em sala de aula revela diferentes visões de mundo, de compreensões do texto e do fazer tradutório. Observa-se um processo que parte de uma relação de dependência libertadora em direção à autonomia da escrita, à necessidade de ampliar conceitos no transcurso do semestre. No início, os estudantes têm essa postura não muito afeita a discursar sobre o trabalho. Como nos lembra Berman, no discurso tradicional sobre a tradução, “a tradução pertence a um mundo no qual a tradução é considerada como um dos pilares do próprio caráter da tradição, ou seja, do modo de ser dos homens” (BERMAN, 2009, p. 341).

A reflexão nos ajuda a encarar de forma mais sólida as escolhas tradutórias, a situar o objeto de estudo sob uma ótica menos prescritiva, a desenvolver um pensamento crítico. Todas essas são operações

necessárias para uma tradução que abrange tantos aspectos, e cuja prática tem como objetivo, encontrar uma forma adequada, entre o autor e o leitor, em meio a tantos tópicos. Desenvolver uma reflexão em grupo colaborou, de certa forma, para experimentar que os discursos podem fazer parte da descrição de estratégias, de processos, e expressar, sobretudo, a relação entre texto, tradutor, obra, autor, literatura, cultura, crítica, entre outros elementos.

Quando Otto Maria Carpeaux nos diz que “a literatura não deixa de refletir um ritmo dialético – refletir, mas não acompanhar” (CARPEAUX *apud* BOSI, 2002, p. 7), poderíamos acrescentar que a tradução é que precisa acompanhar, sim, essa dialética do ritmo ao longo do tempo e do espaço de uma obra como a de Horacio Quiroga. Isso porque, escrita cem anos atrás, a tradução fica à mercê de ser utilizada, não poucas vezes, como documento das transições sociais pelas quais passa uma obra.

O escritor uruguaio Horacio Quiroga, radicado na Argentina, é considerado um dos mais importantes contistas latino-americanos de todos os tempos. Quiroga exhibe a luta do ser humano contra a morte e a implacabilidade do destino, o que pode estar ligado à sua vida, marcada por tragédias. O seu conhecimento acerca da selva de Misiones, Argentina, e os problemas ocorridos nela – hoje existem 35% do que já foi a totalidade de selva da Província de Misiones – também provocam no autor uma preocupação com os problemas sociais do início do século XX. Como forma de exteriorizar a repulsa social, exprime o estado de rivalidade que existe entre o ser humano e a natureza, na tentativa do homem de submetê-la a seu domínio e vencê-la. Trazendo à tona a não conformidade, a sua obra nos mostra os transtornos e as questões sociais que o homem do início do século XX passava e com os quais nos deparamos ainda hoje. São problemas não só dessa primeira metade do século XX, repetimos, mas também da segunda metade, como podemos ver a seguir com a obra de Giselda Laporta Nicolelis (1985).

### **Vertendo do português ao inglês o conto *Não se esqueçam da rosa***

A segunda experiência que envolve tradução e sua relação com a formação leitora do tradutor de textos literários se deu com a versão

da língua portuguesa para a língua inglesa de dois capítulos da obra *Não se esqueçam da rosa* (1985), da escritora brasileira Giselda Laporta Nicolelis, e do poema *Rosa de Hiroshima*, de Vinicius de Moraes, citado ao final do livro de Nicolelis. O objetivo da tradução foi compor a monografia intitulada *A tradução de contos infantojuvenis e seus aspectos textuais: uma proposta de versão de Não se esqueçam da rosa*, de autoria da tradutora em formação Jessica Oliveira Carvalho, defendida e aprovada em 31 de agosto de 2020, como seu trabalho final do curso de bacharelado em Tradução pela Universidade de Brasília. Esta análise da experiência tradutória se concentra nos desafios, potencialidades e fragilidades da tradução realizada, aspectos esses constatados a partir de nossa leitura da monografia, bem como da observação e análise da tradução.

A narrativa traduzida, *Não se esqueçam da rosa* (1985), é contada pela menina Hanako, de 13 anos, que sofre de uma degeneração progressiva dos ossos, a osteopatia. A origem de sua doença é genética, pois as células reprodutoras de seu pai foram afetadas pela radioatividade a que ele esteve exposto durante a explosão da bomba atômica em Hiroshima, no Japão. Hanako registra em seu diário reflexões sobre as guerras e suas vítimas. A obra levanta questões sobre família, apoio, amor, amizade e, concomitantemente, trata de conflitos e guerra, recontando um evento histórico trágico ocorrido no fim da Segunda Guerra Mundial.

O livro fez parte do acervo do Programa Nacional Sala de Leitura (PNSL) -1984-1987, do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Trata-se, assim, de obra literária infantojuvenil que teve ampla divulgação e importância significativa na formação de tantos leitores brasileiros, como também o teve para a tradutora em formação. Chama atenção o impacto que a obra exerceu sobre a formação e a personalidade da leitora, bastante jovem então, a ponto de ela não mais esquecê-la. Por isso, no momento de elaboração de seu trabalho final de graduação, foi buscar aquela narrativa para sobre ela se debruçar como corpus de seu estudo e realizar sua versão da língua portuguesa para a língua inglesa: “Não se esqueçam da rosa foi um livro que marcou a minha percepção em relação à questão do outro, das dificuldades que surgem quando tentamos entender uma cultura que não é a nossa; tema tão caro ao tradutor” (CARVALHO, 2020, p. 10). Desse modo, fica clara nessa perspectiva a importância da leitura para a formação do leitor crítico. O desenvolvimento

de uma consciência crítica por meio da leitura leva a leitora a uma identificação das fronteiras identitárias e a percepção da diferença como prática de aprendizagem contínua, pois como diz Gomes (2010, p. 33), “o lugar da leitura é um espaço para a formação de cidadãos conscientes da diferença como uma possibilidade cultural de relacionamento”.

Como reconhece a tradutora em formação, a necessidade de mergulhar na cultura que envolve o texto de origem faz do tradutor literário um leitor cuidadoso com detalhes linguísticos que expressam as vivências de autores, personagens, grupos sociais, a fim de transpor com competência a cultura do outro para a língua de chegada. De tal modo, completando um ciclo de experiência e formação leitora, a obra, que foi uma leitura escolar da 5<sup>a</sup>. série, e que agora aparece, por uma escolha sua, no ápice de sua formação acadêmica de graduanda, permitiu-lhe aprender acerca de “fatos históricos sobre a Segunda Guerra Mundial, como também sobre interculturalidade, empatia e solidariedade” (CARVALHO, 2020, p. 10).

*Não se esqueçam da rosa* é uma obra caracterizada por intensa carga cultural, com muitos desafios tradutórios. Seu enredo, embora seja repleto de aspectos culturais, sociais e históricos que têm sua base em acontecimentos reais, traz em si um caráter poético importante para prender a atenção do público infantojuvenil. É uma obra que diverte, ensina e leva a reflexões.

Em meio aos desafios das práticas de tradução arroladas pela tradutora em formação, muitos deles são solucionados por sua experiência anterior com a leitura de textos literários, o que mostra a importância da formação leitora no enfrentamento de problemas no caminho do ofício tradutório. De início, é importante para o trabalho do tradutor literário que se veja o texto em sua totalidade, para o que também concorrem seus conhecimentos extralinguísticos. Sem esse olhar mais amplo, corre-se o risco de realizar uma tradução que se desenvolve em partes separadas, sem a necessária atenção à conexão entre todos os elementos. Embora ainda haja quem advogue que a tradução deva se concentrar nos aspectos linguísticos, ignorar o pano de fundo da cultura pode ocasionar sérios problemas que geram mal entendimentos e equívocos. Isso porque o tradutor atua concomitantemente como leitor e intérprete. Assim, há uma complexidade de fatores linguísticos, literários e culturais que precisam ser considerados quando se trabalha com tradução. Esses fatores

exigem do tradutor uma prática reflexiva em relação à contextualização histórica do enredo e à análise de aspectos textuais, incluindo aqui as questões do gênero infantojuvenil e dos aspectos pedagógicos e da imaginação criativa relacionados aos jovens leitores.

As formas de traduzir o signo verbal podem ocorrer, segundo Jakobson (1991), mediante a tradução intersemiótica, a tradução intralingual e a tradução interlingual. A tradução intersemiótica utiliza signos não verbais para traduzir signos verbais. Já a tradução intralingual se dá com o uso de outros signos dentro da mesma língua para realizar a tradução. Por sua vez, a forma interlingual, que ocorre com o emprego de signos de outra língua, é a mais conhecida. No caso da tradução de “Não se esqueçam da rosa”, todas as três modalidades de tradução se associam, direta e indiretamente, devido à construção da narrativa, bem como às escolhas tradutórias na passagem do texto para a língua inglesa.

A tradução intersemiótica está presente no romance de Nicolelis por meio do poema “Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes, assim como as ilustrações, as quais traduzem, pelo conjunto de imagens, várias informações verbais presentes na narrativa. No caso do poema de Vinícius, um de seus versos dá título à obra ficcional. Já as figuras têm o sentido de despertar a atenção do leitor, ainda mais quando se considera que o apelo visual pode despertar a atenção e o interesse do público infantojuvenil. Trata-se de imagens bastante significativas, uma vez que buscam traduzir, como a da capa, elementos da vida da protagonista Hanako.

Por estabelecer uma relação cultural entre brasileiros e japoneses, e ter sido inspirada pela cultura japonesa, a obra de Nicolelis (1985) mostra um empenho da autora em transmitir conhecimentos aos leitores. E esse compromisso se dá mediante o uso de palavras e expressões em romaji e de nomes próprios japoneses, os quais são traduzidos ou explicados no texto, de modo que o público-alvo da obra possa compreendê-lo sem maior esforço.

A tradução apresentada abordou diversas questões identitárias próprias das trocas culturais, como nos ensina Homi Bhabha (2011). A versão em inglês procurou valorizar a hibridez cultural da obra brasileira, produzida como uma homenagem ao povo japonês e na formação de jovens que respeite as diferenças identitárias de pessoas com necessidades especiais.

A identificação da graduanda com os ensinamentos propostos

nessa obra também foi bem destacada no processo tradutório, visto que a rasura identitária, proposta por Stuart Hall (2006) foi bem articulada no resultado final. Estamos falando da rasura identitária nos dois movimentos que esse trabalho nos proporciona: a rasura entre as culturas nipo-brasileira e a rasura do texto traduzido, respeitando as especificidades de obra que prima pelo respeito à diferença. Assim, tanto o respeito pela rasura identitária das identidades brasileira e japonesa foram bem efetuadas, como a confecção de uma tradução que prima pelo reconhecimento que o texto literário também nos proporciona aprendizagens afetivas e importantes para a construção de nossa identidade. A tradução respeitou as diferenças do outro propostas no texto brasileiro.

A rasura entre as culturas se aproxima da reflexão de Bhabha (2011) de que nenhuma cultura é homogênea, reforçando o quanto o trabalho do tradutor é atravessado pela hibridez dessas culturas. No exemplo analisado neste *corpus*, a complexidade da tradução de um texto brasileiro com uma referência explícita à cultura japonesa foi bem articulada no resultado final do trabalho, pois tanto as questões de respeito à identidade da pessoa com necessidade especial como aos valores do povo japonês que sofreu com as mortes causadas pela Bomba sensibilizam o leitor. A conexão Brasil-Japão foi respeitada na versão em inglês.

Esteticamente, o diálogo explícito entre a narrativa de Hanako com o poema de Vinícius de Moraes ratificou as trocas culturais proposta na versão em inglês, articulando as duas culturas dentro das estruturas semânticas da nova língua para o texto. Essa especificidade do processo tradutório levou em conta a aproximação afetiva da tradutora com o texto em português e com a temática do cuidar do outro. Esse cuidado com os sentidos do texto original e com o tema central da obra brasileira revelou-se em um duplo movimento de tradução, bem articulados por se tratar de uma versão cuidadosa com a cultura do outro, ressaltando o respeito da alteridade proposta na obra original.

Vale lembrar que o romaji consiste na forma de escrever em japonês no sistema ocidental de escrita. Como nota Carvalho (2020, p. 34), “a maioria das palavras japonesas aparece em diálogos, o que sugere o desejo de ensinar a língua, pois ao colocar uma palavra em língua estrangeira, logo a seguir, a explica”, utilizando-se, ao mesmo tempo, a tradução intralingual e interlingual, como no exemplo a

seguir: “– Guerra em japonês termina como a palavra esperança, note bem: *sensou* é guerra, esperança é *kibou*. Não existe nada mais sem esperança que uma guerra... e nós japoneses sabemos bem disso!”. Essa passagem foi assim traduzida: “In Japanese, ‘war’ ends just like the word ‘hope’, you see: *sensou* is ‘war’, ‘hope’ is *kibou*, there is nothing more hopeless than war... and we, Japanese, know that well!”. A fim de manter o objetivo didático da autora, Carvalho (2020) tomou como opção tradutória a decisão em deixar, na versão em inglês, as palavras em romaji, ainda mais que o inglês também utiliza o sistema Hepburn de romanização dos ideogramas japoneses.

Do mesmo modo, diante da dúvida sobre traduzir ou não os nomes dos personagens brasileiros, a opção da tradutora foi por manter esses nomes, uma vez que o enredo transcorre no espaço ficcional do Brasil. E justifica sua opção com base em Bastin, citado por ela, lembrando que embora pudesse ter feito uma adaptação – que é “um conjunto de operações tradutórias que resultam em um texto que não é aceito como uma tradução, mesmo assim é reconhecido como representante do texto original” (BASTIN, 1998, p. 5) –, levou em conta que a história se passa integralmente no Brasil.

Assim sendo, os desafios impostos pelas práticas de tradução nos dizem da complexidade de fatores implicados nessa prática, já apontados, entre os quais se mostra a dificuldade, pode-se dizer mesmo, a impossibilidade de representar o outro pelo que ele é, senão por meio do processo que acabamos realizando, que é o de adaptação desse outro à nossa realidade. É nesse sentido que

o Outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contra-imagem de um esclarecimento serial. A narrativa e a política cultural da diferença tornam-se o círculo fechado da interpretação. O Outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional (BHABHA, 2011, p. 59).

Bem por isso, Carvalho (2020, p. 27) indaga: “se pensarmos sobre a tradução que a cultura ocidental faz da língua japonesa, um sistema linguístico diferente, realmente entendemos a língua japonesa pelo o que ela é ou a adaptamos e a moldamos com nossas características?”.

O subtítulo em língua japonesa – *Bara o wasurenaide* – corresponde



à interculturalidade Brasil-Japão, de modo que pelo menos três línguas, três culturas, estão implicadas nesse trabalho que envolve aspectos de tradução não apenas linguística, mas também cultural. A situação se mostra ainda mais multifacetada quando se reflete sobre como a obra *Não se esqueçam da rosa* articula culturas e etnias brasileiras e japonesas, junto a citações sobre norte-americanos, alemães, judeus. Com isso, vislumbra-se um pouco da representação do processo de interação global. Nesse sentido, um destaque da narrativa é a relação entre o diário de Hanako e o *Diário de Anne Frank*, que narra a vida da autora judaica durante o período nazista na Alemanha. Essa referência já envolve um outro contexto, o da Alemanha nazista, que se entrecruza com as outras nacionalidades envolvidas nos textos e contextos em cena.

Carvalho (2020) relata que o aspecto mais desafiante no processo tradutório foi a tradução do diário de Hanako em uma linguagem que estivesse em consonância com a dicção dos relatos de uma jovem culta, leitora assídua, com a idade de 13 anos, nos anos 1970. Assim, a tradutora se indaga: “Será que ela usaria *contractions* ou não? Principalmente em palavras como *because* e locuções verbais como *going to*, *want to*. Seria uma boa escolha traduzir como *cause'*, *gonna*, *wanna* para Hanako?” (2020, p. 37). Esses autoquestionamentos, dúvidas e finalmente a necessidade de tomada de decisão faz parte do ofício do tradutor, que se vê, constantemente e inevitavelmente, diante de dilemas que pedem por respostas rápidas e eficientes. Nesse sentido, Carvalho (2020) alternou entre manter alguma formalidade na expressão da personagem, contudo, usando de certa flexibilidade a depender da situação ficcional quanto ao uso cotidiano da língua falada em inglês. Ela também considerou que a expressão de uma garota com 13 anos nos anos 1970 seria diferente daquele neste momento em que acontece a tradução.

Segundo acredita a tradutora, o que, em nosso ver, faz todo sentido, a narrativa de Nicolelis teria sido criada a partir do poema “Rosa de Hiroshima”, de Vinicius de Moraes, com base na explosão causada na cidade pelo lançamento da bomba atômica de urânio em 6 de agosto de 1945, realizado pelos Estados Unidos. Trata-se de um poema que busca representar, de forma crítica, a dor e o sofrimento das vítimas dessa tragédia. Em relação à tradução do poema, a tradutora enuncia o desafio que é trabalhar com tradução de poemas

tendo em vista a necessidade de se ater a tantos elementos, como à estética, à forma, os efeitos sonoros.

As expressões idiomáticas expressam peculiaridades dos modos de falar, costumes e crenças dos povos e “acompanham naturalmente a evolução social e linguística, ou elas podem ser atualizadas ou podem cair em desuso e serem consideradas ‘antiquadas’ para os falantes” (CARVALHO, 2020, p. 41). No caso da obra de Nicolelis, elas estão presentes em grande quantidade e muitas delas são pouco, ou não mais, usadas. Como essas expressões refletem e diferenciam as características das culturas, elas variam de um lugar para outro e seu funcionamento depende de situações específicas, razão pela qual sua tradução exige o conhecimento do sentido e do contexto da expressão usada na cultura que receberá a obra traduzida. Carvalho (2020) mostra que a tradução precisa se ater mais ao sentido e fugir da transposição literal, a qual pode causar estranheza ou não ter nenhum sentido. Exemplifica isso com a solução que deu para a expressão “Tá na hora da onça beber água”, que traduziu como “It’s crunch time” (CARVALHO, 2020, p. 42), a qual expressa o sentido, mas perde em riqueza de imagem. O fato é que a busca de palavras ou expressões que aproximem o sentido pode acabar resultando em perdas e negociações.

A personagem Hanako é uma leitora que reflete sobre suas leituras e expõe tais reflexões e críticas no tecido textual de seu diário. Especialmente no capítulo IV, no qual fala do momento em que muito sofre com a doença que herdou do pai, ela exprime sua revolta com injustiças e guerras. Ao fazer isso, menciona citações de pensadores que escreveram ou falaram sobre esses temas, como Gandhi, Bertrand Russel, Albert Camus. Diante disso, Carvalho (2020) relata que achou por bem pesquisar na internet as citações originais, ou seja, na língua dos autores, mesmo nos casos de paráfrases, para mantê-las no original ou, no caso da língua francesa, trazer para sua tradução, tradução em inglês já utilizada e consolidada.

Outro aspecto que chamou atenção da tradutora em formação é o recorrente uso de termos médicos na narração. Isso se explica pelo fato de o pai da protagonista Hanako ser médico e utilizar, algumas vezes, tais termos. Quando se fala do nascimento da menina e mais tarde, quando sua doença é descoberta, aparecem expressões especializadas no texto. Termos mais conhecidos, como “placenta”

e “parto”, não trouxeram, evidentemente, problema para a tradução, contudo, um problema específico foi em relação à palavra *osteopatia*. O termo é usado para designar *doença nos ossos*, devido à formação *osteo* e *patia*, ou seja *osso* e *doença*, respectivamente. Mas, em suas pesquisas, Carvalho (2020) conta que detectou que o significado corrente do termo aponta para um tipo de tratamento para dores no corpo, realizado por “osteopatas”, como indica, da mesma forma, o termo em inglês *osteopathy*. Com isso,

essa incompatibilidade de sentido resultou na tradução mais geral do termo para “*bone disease*”, uma vez que também pesquisei outros termos técnicos em inglês que tivessem a mesma definição dada pela autora na história – como osteoporose ou artrite-, mas não encontrei um que fosse correspondente (CARVALHO, 2020, p. 46).

Muitos momentos da tradução mostram decisões bem-sucedidas, três dos quais estão comentados a seguir. Um deles, na página 40, diz respeito à tradução do poema Rosa de Hiroshima, de Vinícius de Moraes, o verso “A rosa hereditária” foi traduzido para “The inherited rose”. Esta expressão literalmente quer dizer “a rosa herdada”. Se tomarmos a rosa no sentido da bomba, temos que a doença de Hanako é algo herdado, para além de hereditária, por ser fruto dos efeitos da bomba atômica. Sendo assim, a rosa herdada acaba por fazer bastante sentido, de forma que a tradução está, de certo modo, interpretando e explicando o poema.

Adiante, os versos “Sem cor, sem perfume / Sem rosa, sem nada” foram traduzidos para “*No color, no smell / No rose, no spell*” – *smell-spell* – a rosa perde o encanto por causa da tragédia. A fim de criar uma rima para os versos, combinando *smell* e *spell*, a tradutora fez uma mudança no sentido literal – “sem nada” –, que passa a ser “sem encanto”, “sem magia” (“*no spell*”). Magia, encanto perdidos diante da tragédia da explosão da bomba.

Também bem-sucedida foi o uso da palavra *rosa* em lugar de *flor*, na página 66. Quando o pai diz: “– Pare de chorar, flor, que eu resolvo isso!” (p. 66), o trecho é traduzido para: “– *Stop crying, my rose, I’ll deal with it!*”. O termo *rosa* se mostrou aqui pertinente, uma vez que mesmo que o primeiro remeta ao significado do nome da protagonista, “Hanako”, que significa *a filha da flor*. Isso porque o termo *rosa* relaciona a personagem, aquela que *herdou* a doença, à

bomba atômica, como em *rosa de Hiroshima*, *rosa hereditária*, *rosa radioativa*.

Olhando sob um outro ângulo, sob o viés de fragilidades tradutórias, três expressões a seguir comentadas poderiam ser substituídas a fim de garantir, pontualmente, uma tradução ainda mais adequada. Um desses problemas notados na tradução diz respeito ao uso da expressão *slant-eyes*, que aparece quatro vezes, para traduzir a expressão em português: “Casado com brasileira, agora a alegria da primeira filha, delicada como uma rosa, frágil, os *olhos levemente puxados*, denotando a paternidade”, vertido para “Married to a Brazilian woman, now he has the joy of his first daughter, as delicate as a rose, fragile, with slightly slant eyes like his own, proving the paternity” (CARVALHO, p. 54); “Em algum canto da casa, escondida, lendo, lendo, lendo... os olhos puxados e escuros brilhando de emoção”, em inglês se tornou “Hidden in some corner of the house, reading, reading, reading... her dark slant-eyes shining with excitement” (CARVALHO, p. 55); “Você moreninha de olhos puxados e o Lúcio”, vertido para “-You, a slant-eyed dark-haired little girl, and Lúcio” (CARVALHO, p. 59); e, finalmente na construção “Meu pai é muito bonito. Tem *olhos puxados*, como amêndoas, é alto e magro”, em inglês “My dad is really handsome. He has slant eyes, like almonds; he’s tall and thin” (CARVALHO, p. 72).

Nesse caso, o uso da expressão *slant-eyes* mostra-se desaconselhável, uma vez que ele traz uma carga depreciativa. Tanto isso é problemático que nos Estados Unidos, há uma banda de *dance-rock* composta por asiáticos-americanos, que está sendo processada por ter escolhido como seu nome *The Slants* e estar tentando que ele seja registrado comercialmente. Como informa o site Consultor Jurídico,

“Slant” é um termo usado pejorativamente pelos americanos para depreciar as pessoas de origem oriental, zombando de uma de suas características físicas. O termo deriva da expressão “slanted eyes”, que significa “olhos puxados” — uma expressão que, em português, não carrega a carga cultural que lhe foi imprimida nos EUA. Mas seria o mesmo que, no Brasil, uma banda se atribuísse o nome de “Os Mongolóides”<sup>4</sup>.

4. Cf. em <https://www.conjur.com.br/2016-out-04/eua-examinam-legislacao-proibe-terminos-depreciativos-marcas>. Acesso em: 12 set. 2020.

Sendo assim, o uso de uma outra expressão, como *almond-shaped* poderia oferecer uma solução satisfatória por conter um tom poético e remete também à cor marrom, da amêndoa, dos olhos da menina e de seu pai.

Um segundo equívoco diz respeito à tradução da expressão *Acenderam* para *Turn on* em “Acenderam os fogareiros para a primeira refeição: arroz branco, picles, chá e uma sopa rala – a *misoshiru* - feita com massa de soja” para “They turned on the fire to prepare their first meal: white rice, pickles, tea and a light soup – the *misoshiru* – prepared with soybean paste” (CARVALHO, 2020, p. 53). Nesse caso, o verbo *lit* mostra-se mais apropriado, uma vez que *Turn on* geralmente é utilizado para ligar no sentido de acionar um dispositivo elétrico), como em *acender a luz* (“*turn on the light*”).

Finalmente, o terceiro caso em que se observa uma tradução inadequada está na página 42. A irmã da protagonista assim reage quando esta diz: “Amizade... – a Mieko fez um *muxoxo*. – E ele leva doce para você todo dia. No outro dia levou uma flor, eu vi, na hora do intervalo”. O período foi assim traduzido: “Friends... Mieko did a ‘yeah-right’ face. And he takes candy to you every day. The other day he took a flower, I saw it, at recess” (CARVALHO, 2020, p. 42).

A forma verbal em terceira pessoa – *takes* – indica que o jovem *leva* o doce e a flor para a irmã de Mieko, Hanako, o que faz sentido, a depender da posição em que está o enunciador da frase. Como Mieko está em casa, e é lá que o jovem chega com os presentes, o ideal seria trocar *takes* por *brings*, o que pode ser entendido que Mieko diz que ele *traz* em lugar de ele *leva*, pois *take* está mais relacionado ao fato de ele sair com o doce e a flor, enquanto *brings* mostra que ele chega com os agradados. Trata-se de uma sutileza perceptível pelo leitor atento.

Diante dos tantos aspectos positivos desse trabalho de tradução, o que se nota é que essas fragilidades apontadas só vêm reafirmar a importância da formação de leitor, e especialmente de leitor literário, para o tradutor, do conhecimento não apenas da língua, mas especialmente da cultura. Quanto mais o tradutor apreende da cultura da língua para a qual vai traduzir o texto literário, com mais segurança poderá responder aos desafios que inevitavelmente se apresentam em seu ofício tradutório. Assim, aprender a sentir em sua segunda língua requer contatos intensivos do tradutor em

formação com essa língua, tanto na convivência e prática com falantes nativos quanto sua imersão e conhecimento profundo da cultura.

### **Considerações finais**

As experiências ao longo do Curso de Tradução, como podemos ver, apontam para um longo processo de capacitação leitora, sobretudo, para aqueles estudantes que cursam as disciplinas de tradução literária e escolhem a literatura como matéria para os seus projetos finais.

Por um lado, abordamos a experiência da tradução de um conto latino-americano, com todo o que ela tem de estranhamentos quanto ao tipo de obra, se foi bem empregada dentro desse marco da Educação Básica, com todo o que ela representa de camadas do potencial de conhecimento e cultura latino-americana e que pode ter desdobramentos sem fim. Por outro lado, a versão para o inglês de uma obra de autora brasileira a qual, aparentemente, apresentaria maiores possibilidades de compreensão leitora para o estudante brasileiro, mas, que resultou em exigências de pesquisas em várias áreas do saber e que deu lugar a muitas preocupações de índole cultural e de registros.

Todas estas práticas de leitura e tradução foram propiciando uma formação de tradutores que se debruça tanto com os limites da língua que conhece como com as possibilidades infinitas da linguagem e da compreensão da necessidade de exercitar com humildade a leitura do mundo e do texto para não esquecer que o seu ponto de vista apenas lhe permitirá realizar uma parte da tradução. Ao lembrar da chance de trabalhar em rede ou em equipe, a tradução não será para eles apenas a soma das traduções de todos os envolvidos, mas a multiplicação das contribuições de cada um, dentro de uma dimensão sempre mais aberta ao que podem remeter sentido e letra, uma vez que assim foi a sua experiência.

### **Referências**

BASTIN, Georges L. *¿Traducir o adaptar?: estudio de la adaptación puntual y global de obras didácticas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela; Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1998.

- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. 2. ed. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET-UFSC, 2013.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- LA BIBLIA. Madrid: Ediciones Paulinas, 1974.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARVALHO, Jéssica Oliveira. *A tradução de contos infantojuvenis e seus aspectos textuais: uma proposta de versão de Não se esqueçam da rosa*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Tradução Inglês) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- GOMES, Carlos Magno Santos. Leitura e estudos culturais. *Revista ABRALIC*. Curitiba:
- ABRALIC, v. 16, p. 25–44, jan.-jun. 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006
- NICOLELIS, Giselda Laporta. *Não se esqueçam da rosa*. São Paulo: Saraiva, 1985.
- QUIROGA, Horacio. *Las medias de los flamencos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación IIPE-Unesco, 2011. Disponível em: <https://pt.caleameo.com/read/001422443efe7c4be17a2>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- RICOUER, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

## Leituras críticas do feminicídio no Brasil e Argentina

Carlos Magno Gomes (UFS)<sup>1</sup>

### Introdução

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a recepção crítica dos textos jornalísticos na construção literária de obras que retomam casos de feminicídios reais no Brasil e Argentina, dois países marcados por um histórico de crimes contra mulheres. Como *corpus*, vamos analisar os roteiros feministas de *Garotas mortas* (2018), de Selva Amada, um relato construído a partir da memória da autora acerca de feminicídios que aconteceram na sua juventude, e *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, narrativa ficcional sobre os bastidores de um mutirão de julgamentos de feminicídios no Estado do Acre, na região Norte do país<sup>2</sup>. Nosso recorte valoriza os roteiros estéticos dessas obras que rompem as fronteiras entre ficção e realidade para denunciar a violência recorrente nas duas sociedades.

Em comum, as autoras partem de dados processuais, entrevistas com familiares das vítimas e representantes do judiciário, priorizando experiências-limite de aniquilamento do corpo feminino. Para Almada, uma mulher corre riscos por ser mulher em qualquer espaço da sociedade machista, inclusive no familiar: “Minha casa, a casa de qualquer adolescente, não era o lugar mais seguro do mundo. O horror podia viver sob o mesmo teto” (ALMADA, 2018a, p. 12). Para Melo, os assassinatos de mulheres acontecem de forma repetitiva e recorrente e são banalizados como crimes de bagatelas: “Os feminicidas têm um *modus operandi*. Eles caçam suas presas, as isolam, e as torturam, física e psicologicamente, por um longo tempo, antes de matá-las. O que me embrulha o estômago é ver como a sociedade naturaliza essas mortes” (MELO, *in*: BRANT, 2019).

1. Professor de Teoria Literária da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutor em Literatura pela UnB (2004) com pós-doutorado pela UFMG (2013). Pesquisador CNPq. E-mail: magno11@uol.com.br
2. Esta pesquisa é financiada pelo CNPq e engloba obras da literatura latino-americana que retratam a questão do feminicídio, traduzidas e publicadas no Brasil.



Quanto às questões da leitura literária, articulamos uma abordagem de um leitor colaborador no processo de construção de um horizonte cultural de revisão da desigualdade de gênero. Esse leitor faz movimentos cooperativos a partir das pistas deixadas no roteiro do texto literário. Assim, partimos da premissa de que tais movimentos interpretativos acontecem por meio da integração do texto ao contexto de produção, pois o modelo cultural de leitura leva em conta as perspectivas ideológicas das construções literárias tanto das representadas no texto como as do leitor implicados com as questões identitárias, segundo Gomes (2012).

Assim, nesta proposta, estamos interessados em identificar códigos culturais questionados esteticamente no texto literário, levando em conta a ruptura dos limites entre ficção e realidade. Tal ênfase está atravessada pela dinâmica literária conforme ressalta Derrida: “o dizer tudo do literário tem a ver com o advento da democracia moderna, ou seja, um dizer tudo que tanto significa dizer qualquer coisa que se pense quanto dizer tudo o que se deseja” (2014, p. 21). A articulação entre essas fronteiras textuais torna-se um valioso roteiro de leitura para destacar o engajamento das autoras na luta pelos direitos da mulher.

Com esse propósito, exploramos tanto conhecimentos estéticos, ao identificarmos a ruptura das fronteiras entre o ficcional e real, quanto ideológicos, ao priorizarmos o olhar feminista de cada autora. Além disso, esse modelo de leitura é atravessado por uma perspectiva interdisciplinar que prioriza a desterritorialização e o questionamento das normatizações de gênero (GOMES, 2012, p. 19). Para tanto, propomos o descolamento dos valores morais que ainda dão sustentação aos feminicídios no imaginário popular. No processo comparativo, é necessária a criação de um duplo movimento pelas engrenagens do texto e pelos posicionamentos ideológicos das narradoras. A identificação dos extratos textuais coletados funciona como uma “zona de articulação” imprescindível para a ampliação do horizonte interpretativo de cada obra literária (GENS, 2016, p. 175).

Em muitas passagens, as vozes das narradoras se confundem com as das vítimas, reforçando o compromisso literário de explicitar os mecanismos sociais em torno desse crime. Essas opções estéticas reafirmam a necessidade urgente de as mulheres se libertarem dos fantasmas da opressão patriarcal que perdura por muitas gerações. Ao contextualizar casos de feminicídios a partir de inquéritos reais,

as duas obras reforçam uma estrutura narrativa que explicita a perversa estrutura patriarcal de violência de gênero, aproximando-se das reflexões de Derrida, ao ressaltar que a literatura é atravessada por um “abrir-se ao mundo, dialogando com outras produções artísticas e culturais, bem como a própria história” (2014, p. 14).

Assim, ao analisarmos as interfaces estruturais dessas obras, além de atualizar os sentidos do texto, estamos preocupados em valorizar o precioso trabalho de incorporação dos suplementos culturais machistas ao tecido literário. Portanto, ao propormos uma prática interdisciplinar de leitura reforçamos a perspectiva crítica das autoras. Com tais estratégias, suas obras convidam o leitor a fazer um movimento cooperativo que se concretiza por meio da integração do texto literário à série social, pois “interpretar é uma atividade de esfera social e implica a busca de uma significação senão universal ao menos consensual na comunidade cultural onde foi produzida a obra” (ROUXEL, 2013, p. 152).

Nesse sentido, nos movimentos do texto que se abrem para os intertextos jornalísticos, familiares e jurídicos, pretendemos explorar os intertextos da violência como um roteiro de leitura crítica. Ao propor a ruptura das fronteiras textuais, tanto Almada quanto Melo priorizam a voz das mulheres silenciadas: seja na proposta do caderno de mulheres empilhadas da protagonista de Melo, seja na estratégia da narradora de Almada, que se projeta como uma caçadora de ossos. Com tais recursos estéticos, as duas narrativas sul-americanas se aproximam não só pelo formato híbrido de suas escritas, mas sobretudo por questionarem a naturalização do feminicídio como um crime relacionado à manutenção de padrões culturais patriarcais.

### **Roteiros feministas de leitura**

*Garotas mortas*<sup>3</sup> e *Mulheres empilhadas* ecoam gritos feministas pelos direitos das mulheres que foram silenciadas por violações, prostituições e feminicídios, na Argentina e no Brasil. A obra de Almada rememora informações sobre três feminicídios que marcaram sua

3. *Chicas muertas* foi lançada em 2014 na Argentina e tem sido identificada como uma narrativa híbrida que articula dados autobiográficos de Almada com casos reais, seguindo o estilo literário de Truman Capote.

juventude, expondo os perigos a que qualquer mulher está sujeita em uma sociedade machista. Já o romance de Melo narra, de forma ficcional, a trajetória de uma advogada paulista, sem nome, que vai acompanhar julgamentos coletivos de casos de violência doméstica e feminicídios no interior do Acre. As duas protagonistas pedem justiça ao se depararem com diversos casos de impunidades.

Para a criação desse roteiro feminista, metodologicamente, pensamos no corpo feminino como um arquivo patriarcal, marcado pela identidade de gênero. Esse corpo generificado por tais normas, muitas vezes, é também condicionado ao medo, pois “o temor e o medo das mulheres, ou o sentimento de culpa das mulheres foram construídos reciprocamente pela legitimação do poder de gênero instaurado legalmente” (MACHADO, 2014, p. 108). Pelos contratos sociais, os homens podem castigar e controlar suas companheiras para manter respeito entre seus pares. A partir dessa lógica patriarcal, as mulheres são culpadas por se arrisarem em relacionamentos com homens violentos, que impõem relacionamentos abusivos. Essa banalização do aniquilamento é explicitada pelas imagens centrais de cada romance: a caçadora de ossos de Almada, e o caderno de mulheres empilhadas de Melo. Com essas imagens, cada narrativa explicita o elo da literatura com o contexto social machista, pois remete o tecido artístico para “fora de si” e convoca o leitor a articular as pistas deixadas nos espaços vazios das narrativas que podem ser vistos como “provocação e convite à leitura” (ECO, 2003, p. 218).

As duas obras questionam estratégias de divulgação desses crimes pela imprensa de seus países, proporcionando uma reflexão de como a mídia impressa e digital ainda repete valores misóginos. Assim, para melhor articular os valores morais presentes na divulgação dos feminicídios, partimos dos estudos de Lourdes Bandeira e Maria José Magalhães sobre a forma como as vítimas de feminicídio são descritas e tratadas pela imprensa. Essas pesquisadoras reconhecem que a mídia ainda divulga dados desse tipo de crime de forma equivocada quando expõe questionamentos das atitudes das vítimas, pois acabam repetindo “valores dominantes da condição de gênero e os diferentes padrões socioculturais que informam as relações violentas entre homens e mulheres, presentes e disseminadas nestas duas sociedades” (BANDEIRA; MAGALHÃES, 2019, p. 37).

Seguindo as abordagens conceituais propostas por este estudo, passaremos a analisar como os valores machistas são questionados

por Almada e Melo, explicitando as diferentes formas de desvalorização e punição da mulher. Entre os casos de feminicídios divulgados pela imprensa e citados nas obras, vamos encontrar as seguintes formas de desvalorização da mulher: a) “aniquilamento simbólico”, quando as vítimas são descritas por julgamentos morais negativos; b) “propriedade sexual ou pertencimento”, quando se prioriza a versão de que o homem não abria mão de perder a esposa/namora/amante, reforçando a posse do corpo feminino como um território masculino; e c) “terrorismo patriarcal”, quando se destaca a dependência econômica da mulher que é morta por um homem que se considera proprietário da companheira por mantê-la economicamente. Essa dependência é usada como um rebaixamento da mulher, descrita como aquela que se sujeitou porque quis, relativizando mais uma vez o trágico fim da vítima (BANDEIRA; MAGALHÃES, 2019, p. 31).

Com a perspectiva de revisão desses valores, passaremos a detalhar as estratégias narrativas usadas por Selva Amada e Patrícia Melo para expor as tensões culturais próprias da estrutura hegemônica de violência contra a mulher.

### **Questionando a banalização do feminicídio**

Em *Garotas mortas*, Selva Almada retoma os feminicídios que lhe impressionaram na juventude, os casos de Andrea Danne, María Luisa e Sarita. Por meio de uma escavação dos inquéritos policiais que não foram solucionados, a autora busca ressaltar a importância desse resgate de vozes vítimas de crimes hediondos. Em suas entrevistas, ela deixa claro que a violência hegemônica é comum a todas as classes sociais: “os micromachismos existem em cidades pequenas e grandes... O machismo é uma questão cultural e, como tal, nos atravessa, está instalado em todas as regiões do país e em todas as classes sociais” (2018b).

Além dos casos centrais, Almada descreve suas experiências nas caronas que tomou nos anos em que fez faculdade: “tínhamos pouco dinheiro, morávamos numa pensão e controlávamos muito as despesas. Para economizar, começamos a viajar de carona nos finais de semana, quando queríamos visitar a família” (ALMADA, 2018a, p. 19). Essa aproximação de fatos entre a narradora e as vítimas rasura as fronteiras textuais, dando relevância aos casos investigados.

Assim, a delicada forma como a autora reconstrói as cenas dos crimes reforça seu engajamento com a causa das mulheres assassinadas, sem perder o horizonte estético de sua produção.

Entre os feminicídios centrais, Almada descreve com detalhes como entrou em contato com o caso de Andrea Danne, assassinada em novembro de 1986, em seu quarto, enquanto dormia, na cidade de San José. A autora destaca particularmente o quanto a morte dessa jovem a acompanhou como um fantasma pedindo para falar: “voltava de quando em quando com a notícia de outra mulher morta. iam se acumulando os nomes que apareciam a conta-gotas nas manchetes de jornais de circulação nacional” (ALMADA, 2018a, p. 12).

Ao ficar impressionada com a morte de uma mulher em seu próprio quarto, a autora passou a se interessar pelas peculiaridades que atravessaram o processo de investigação de María Luisa e Sarita, destacando que a impunidade paira como uma segunda morte para a mulher. Duplamente vítima de uma sociedade misógina, por serem os casos, consequentemente, arquivados e esquecidos: “Três mortes impunes ocorridas quando em nosso país ainda se ignorava o termo *feminicídio*” (ALMADA, 2018a, p. 13).

Na investigação sobre esses casos, além da intenção de denunciar a impunidade, a autora ressalta a naturalização da violência, constatada em diversos episódios de juventude: “tinha escutado histórias que, com o tempo, fui interligando umas às outras. Casos que não terminavam com a morte da mulher, mas em que ela era objeto da misoginia, do abuso, do desprezo” (ALMADA, 2018a, p. 13). Esse reconhecimento da autora é muito importante para sua postura crítica diante dos feminicídios, que estão relacionados a valores morais e contratos sociais regulados pelo culto da masculinidade, uma vez que, “para que un sujeto adquiriera su estatus masculino, como un título, como un grado, es necesario que otro sujeto no lo tenga” (SEGATO, 2013, p. 24).

María Luisa desapareceu em um domingo quando saiu para uma festa com duas amigas sem avisar a família, aos 15 anos, em dezembro de 1983. Dias depois, ela foi encontrada estrangulada com seu próprio cinto na cidade Presidencia Roque Sáenz Peña. No inquérito se constatou que ela foi estuprada antes, mas nenhum culpado foi identificado. Para a família, houve negligência policial na investigação. Por sua vez, na imprensa, houve diversas insinuações, reforçando o aniquilamento simbólico da vítima: “estrangulada, mas não

violentada”; “a jogaram viva na represa e morreu afogada”; “não foi violentada, mas que já tinha vida sexual ativa”; e que ela “saía com um homem casado” (ALMADA, 2018a, p. 103). Ao expor uma imprensa aniquiladora, Almada questiona a postura descompromissada dos veículos de comunicação, que instigam julgamentos que culpabilizavam a vítima.

Tais relativizações fazem parte do ritual de aniquilamento estrutural. Assim como María Luisa, as vítimas de estupro seguido de feminicídio têm comumente esse tipo de rebaixamento simbólico quando se questiona a idoneidade delas, uma vez que são descritas pela imprensa e pelo senso comum como mentirosas, festeiras, drogadas ou prostitutas. Para Rita Laura Segato, essa postura de rebaixamento da mulher funciona como uma estratégia para justificar o injusto fim das vítimas, apoiando-se “en todo aquello que pueda liberarnos de la responsabilidad y la amargura que nos inculca depararnos con su suerte injusta” (2013, p. 35).

O terceiro caso investigado por Almada é o de Sarita, que acontece em dezembro de 1988. Trata-se de uma jovem que foi prostituída pelo marido por ser muito bonita, mas que depois de separada, passa a ser protegida economicamente por um empresário do ramo dos frigoríficos. Sarita vivencia o “terrorismo patriarcal”, pois, sem condições financeiras de manter o filho, a mãe e a irmã, submete-se ao um relacionamento de dependência econômica. Nos últimos meses do relacionamento, ela evitava ficar só com seu protetor, todavia não tinha sucesso, pois ele sempre planejava algo para ficar a sós com ela. No dia em que desapareceu, Sarita foi vista, por sua irmã, na companhia desse protetor. Para sua mãe, ela foi vendida como escrava sexual: “Eu acho que o Oliveira vendeu a minha filha para uma rede de tráfico de mulheres, para se livrar dela” (ALMADA, 2018a, p. 85).

Os depoimentos coletados por Almada acerca do crime contra Sarita nos colocam frente a frente com uma frágil investigação, na qual a polícia não recolhe provas adequadamente e o judiciário relativiza os depoimentos da mãe e da irmã que apontavam para o acusado. No inquérito, Oliveira teve o álibi confirmado por sua esposa, que afirmou que ele estava com ela no dia do desaparecimento da vítima. Essa falta de punição dos criminosos demonstra a desvalorização do corpo feminino, como afirma a autora: “o que prevalece hoje é que esses casos não recebem a verdadeira importância que têm, estão sempre procurando algo na vida privada da vítima que

justifique sua morte, estão sempre procurando uma causa, um atenuante ao feminicídio, isso faz parte da lógica misógina” (ALMADA, 2018b).

Tal lógica reforça a prática do sacrifício da mulher como uma estratégia de valorização das atitudes masculinas. Na maioria dos casos relatados por Almada, as mulheres são assassinadas por motivos fúteis: ser livres, se separar, se divertir ou recusar um relacionamento. Essas prerrogativas da normatização de gênero vão se repetir em diversos crimes narrados por Patrícia Melo, como veremos na sequência.

### **Um caderno de feminicídios**

O segundo roteiro de leitura que propomos é estruturado a partir da experiência da narrativa de *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, que retoma a proposta dos mutirões de julgamentos de casos de violência contra a mulher que foram propostos pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ), em parceria com os Tribunais de Justiça (TJ) dos Estados, para julgar 10 mil casos de violência contra a mulher em agosto de 2018. Para a coleta de dados e audição de membros do judiciário, a construção ficcional de Melo contou com a colaboração da jornalista Emily Sasson Cohen, que entrevistou juízes e membros de ONGs envolvidos na luta contra a violência no Acre.

A revisão dos valores morais que dão suportes para os feminicídios é fundamental para uma agenda de valorização dos direitos da mulher. No Brasil, houve aumento de homicídios femininos nos últimos cinco anos, apesar de o Estado brasileiro agir de forma coordenada entre os poderes para reverter esse quadro a partir da criação da Lei do Feminicídio (2015). Infelizmente, uma mulher, em média, é assassinada a cada hora no país. A desembargadora do Acre, Eva Evangelista, ressalta a importância dos julgamentos contras esses crimes: “Cada Júri, cada audiência ou sentença realizadas jamais atenuarão a dor das vítimas nem de suas famílias, mas consistirão em resposta da Justiça à sociedade” (2018)<sup>4</sup>.

4. Essa desembargadora é citada como uma das entrevistadas para a composição da obra *Mulheres empilhadas*. Esse depoimento de Eva Evangelista faz parte da matéria divulgada pelo site CONJUR. Disponível em: <https://www.conjur.br>

O contexto dos crimes contra a mulher é abordado por Patrícia Melo de forma híbrida, ora se refere a casos citados em jornais brasileiros, ora descreve a trajetória de personagens ficcionais da área jurídica que denunciam a impunidade dos feminicídios. Sua trama ficcional, que relata os desafios de promotoras e advogadas envolvidas no mutirão do Acre, é entrecortada por manchetes de diversos feminicídios de outros Estados brasileiros, confundindo as fronteiras entre ficção e realidade. Apesar de não ser autoficcional, o romance de Melo se aproxima da proposta estética de Almada, ao inserir uma narradora que transita por três planos narrativos: notícias de jornais, mutirão de julgamentos no Acre, e rituais de mulheres indígenas. Essas partes são separadas no início da obra, mas à medida que a narrativa vai ganhando mais tensão em torno das mortes das personagens envolvidas no mutirão, essas fronteiras são diluídas como acontece na narrativa argentina.

O primeiro plano narrado é identificado por números arábicos e descreve 11 casos de feminicídios publicados na imprensa brasileira em diversos Estados que foram registrados pela narradora em seu caderno de anotações de mulheres; no segundo, temos a trama ficcional, identificada pela sequência de capítulos nomeados pelas letras do alfabeto português. Esse plano tem o ponto de vista da narradora, uma advogada paulista que se desloca para o Acre, após terminar um relacionamento com um homem violento; e, no terceiro, nomeados pelas letras do alfabeto grego, há experiências da narradora em contato com índias guerreiras dessa região. Esse plano funciona como um desejo pulsante de vingança das mulheres que é relatado após experiências com os chás alucinógenos da região. Nesse plano, a narradora consegue resgatar lembranças de sua infância e montar o quebra-cabeça em torno do feminicídio da própria mãe.

A cena de violência, vivenciada pela narradora, que desencadeia a memória da morte da mãe nos serve de guia para percorrer o roteiro feminista de *Mulheres empilhadas*: “E aquele meu sorriso tenso, meio atrofiado, fez com que seus olhos ganhassem um brilho selvagem, como o de certos cães antes do ataque, Paf. Até então, nunca tinha levado um tapa na minha vida. No rosto. - Vadia – me



disse ele antes de deixar o banheiro” (MELO, 2019, p. 11-12). A ser nomeada de “vadia”, a advogada fica chocada com o comportamento do parceiro também advogado. Depois dessa agressão, por ciúmes, visto que ela tinha sido vista conversando com outro advogado em uma festa de confraternização de profissionais da área, a advogada não aceita nenhum dos pedidos de perdão e, como vingança, tem sua intimidade exposta pelo ex-parceiro nas redes sociais e sites pornográficos.

O feminicídio por pertencimento é muito explorado nessa obra, descrevendo diversos casos bárbaros praticados por brasileiros, sobretudo quando a mulher pede a separação. Muitos destes casos estão relacionados ao terrorismo patriarcal. Isso é, a relacionamentos em que o cárcere privado e o assédio moral e psicológico dão sustentação a relacionamentos abusivos, nos quais a mulher é prisioneira da desigualdade econômica e de gênero. Quando a esposa/amante rompe com essa perversa estrutura, é vítima daquele que se julga seu dono, prevalecendo a perversa ordem hegemônica do pai (BANDEIRA; MAGALHÃES, 2019, p. 31).

Dos casos divulgados pela imprensa brasileira, no segundo semestre de 2018, e destacados por Melo, vamos nos deter em dois. No primeiro, há um feminicídio marcado pela ideia de posse da esposa: “Morta pelo marido/Elaine Figueiredo Lacerda/Sessenta e um anos/Foi abatida a tiros/Na porta de sua casa./Num final de tarde de domingo” (2019a, p. 9). Esse crime aconteceu na cidade de Montes Claros, Minas Gerais, e teve como justificativa o fato de o marido não aceitar o fim do casamento. A dinâmica desse feminicídio reforça o “pertencimento corporal” da esposa por maridos que acreditam ter propriedade do corpo daquela que ele escolheu conforme os contratos simbólicos de sociedades patriarcais (BANDEIRA; MAGALHÃES, 2019). Na sexta notícia, Melo repete dados divulgados pelos jornais do Paraná ao destacar a brutalidade das agressões sofridas pela advogada paranaense, na cidade de Guaruapuava, Tatiane Spitzner, reforçando que ela “não cometeu suicídio, mas foi jogada do quarto andar pelo marido, Luís Felipe Manvailier (MELO, 2019, p. 56)<sup>5</sup>. No primeiro momento, o marido havia dito

5. Esse crime foi manchete de diversos jornais do país e chocou pela forma traiçoeira como o marido foi flagrado pelas câmeras do prédio onde moravam, em 22 de julho de 2018. Ele foi acusado por homicídio qualificado,

que a esposa tinha se jogado, todavia o inquérito releva um relacionamento abusivo provocado por um marido agressivo e impiedoso.

Essa intertextualidade com o texto jornalístico é um dos pontos-chave para entendermos a estrutura narrativa de Melo, que explora essas notícias como um elo entre casos reais e ficcionais. Tal constatação só é possível quando nos deparamos com a 12<sup>a</sup> manchete, que destaca um crime da trama ficcional, detalhando a forma como a promotora que participa do mutirão de julgamentos foi assassinada. A ruptura das fronteiras narrativas reforça que o intertexto da violência é tratado como uma herança social e vai além de casos isolados de assassinatos de mulheres. Essa peculiaridade de narrar inquieta o leitor no primeiro momento, visto que os crimes retirados de notícias de jornal parecem soltos. Todavia, com a continuidade da obra, eles vão se complementando com os casos ficcionais e vice-versa, sugerindo que todos pertencem à mesma pilha de mulheres assassinadas.

A diluição das fronteiras narrativas também acontece nas pistas deixadas pela protagonista, no processo de resgate da memória do feminicídio de sua mãe. Esse movimento da narrativa que passa pelo olhar da advogada, colecionadora de notícias de feminicídios, está relacionado aos traumas dessa mulher que perdeu a mãe ainda criança. Ao descobrir as pistas que conectam os planos narrados, o leitor passa a relacionar o caderno de mulheres empilhadas aos casos divulgados pela imprensa, reforçando o quanto esse tipo de literatura está ancorado em fatos reais.

Dos casos julgados no mutirão do qual a narradora faz parte, destacaremos o crime da adolescente indígena Txupira, estuprada por jovens universitários de famílias empoderadas da região. Eles agiram brutalmente, como descreve a narradora: “rosto desfigurado. Duas costelas quebradas. A boca amordaçada. Equimoses nas costas, ventre, garganta e tórax. As mãos amarradas. Dentes frontais destruídos” (MELO, 2019, p. 46). A relativização da forma como a imprensa divulga esse crime é assinalada pela advogada que descreve a foto da manchete do jornal no dia do julgamento dos três

cárcere privado e fraude processual, conforme notícia divulgada em 2 de agosto de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/campos-gerais-sul/noticia/2018/08/02/o-que-se-sabe-do-caso-de-tatiane-spitzner-que-caiu-do-40-andar-de-predio-em-guaparuava.ghtml>. Acesso em: 10 de dez. 2020.

réus: “A foto mostrava três rapazes sorridentes... Figuras másculas... Meninos sortudos, era a conclusão óbvia. Nada a li antecipava a psicopatia do trio que estuprou, torturou e matou uma adolescente da aldeia Kuratawa” (MELO, 2019, p. 32). Esse crime atravessa toda a trama ficcional, pois os réus foram absolvidos por um júri suspeito de ter sido comprado, entrelaçando os destinos de diversas personagens dessa narrativa.

Vale lembrar que o crime contra Txupira pertence à mesma violência hegemônica presente nos crimes conjugais. Ele está vinculado a uma ordem simbólica de exibição do corpo feminino como uma estratégia de imposição do medo à mulher. Isto é, no imaginário social, exibir o castigo dado àquela que desrespeitou a ordem masculina passa a ser um modelo de controle e terror imposto às mulheres. Nessa linha de argumentação, o sacrifício dessa jovem é interpretado como um ato disciplinador, pois “o corpo de mulher é o índice por excelência da posição de quem rende tributo, de vítima cujo sacrifício e consumição poderão mais facilmente ser absorvidos e naturalizados pela comunidade” (SEGATO, 2005, p. 278).

A estratégia de dar voz às assassinadas é traduzida pela narradora sem nome, uma advogada, que não tem nome, justamente para ressaltar que qualquer uma está sujeita à brutalidade do feminicídio. Essa aproximação das vozes narradas está destacada nas lembranças da perda da mãe:

Enquanto eu caminhava para o fórum, lembrei das fotos de minha mãe espalhadas pela nossa casa na minha infância... Nelas, sua morte futura era quase tão evidente que parecia uma segunda presença. Dona Morte e minha mãe, lado a lado. Juntas. Nem adulta consegui isolar, na minha tabela periódica emocional, o elemento “morte” do elemento “minha mãe” (MELO, 2019, p. 32).

Os fatos reais e a narrativa ficcional aos poucos vão sendo aproximados, dando mais corpo ao grito por justiça de todas as vítimas. Os detalhes do feminicídio da mãe da narradora, que tinham sido apagados de suas lembranças, foram despertados com o uso dos chás alucinógenos. Nos rituais com as índias, no contexto místico da floresta amazônica, os dados pessoais da narradora se confundem com os casos divulgados pelos jornais, reforçando que os espaços em branco desses deslocamentos convidam o leitor a fazer conexões que dão corpo às tramas do romance.

A enumeração dos crimes e criminosos é retomada em várias passagens da obra de Melo, reforçando a ideia de que as mulheres são mortas como moscas e seus algozes julgados por seus comportamentos sociais por meio de uma jurisprudência dos atenuantes. No mutirão do qual a protagonista participa, há casos de décadas, mas que não demoraram sequer três horas para serem concluídos, favorecendo a liberdade de muitos réus. Entre as dezenas de casos julgados, a narradora destaca dois exemplos de impunidade de homens ricos: “réus brancos, defesa paga. Estes foram absolvidos. Dalton e Reinaldo se safaram. Um era comerciante, outro dentista. Um rico, outro milionário. Livres” (MELO, 2019, p. 73). Esses julgamentos que acabam não punindo criminosos reforçam as “relações desiguais de gênero”, pois significam socialmente o culto da masculinidade e a culpabilização da vítima por ter sido morta (MACHADO, 2014, p. 124).

Ao explorar, na última manchete do caderno de mulheres empilhadas, um crime que aconteceu com uma personagem do plano ficcional, esse romance mais uma vez rompe com as fronteiras entre ficção e realidade para ressaltar a gravidade como os feminicídios são banalizados no Brasil. Esse crime é descrito com o título de “DA SIMPLES ARTE DE MATAR UMA MULHER 2” e está relacionado com a morte da promotora do caso de feminicídio de Txupira, que foi abatida “pela mesma arma de fogo que matou Crisântemo & Aberlardo & Francisco” (MELO, 2019, p. 194), os estupradores da jovem índia.

O coro de vozes de mulheres assassinadas ecoa no choro da protagonista quando consegue se lembrar dos detalhes que envolveram a morte de sua mãe, abatida por seu pai, que forçou um acidente com o automóvel da família para camuflar seu crime. Mais uma vez, nesse momento, há um entrecruzamento de casos de feminicídios, pois tanto os noticiados nos jornais brasileiros como os fabulados no campo ficcional vão ser sobrepostos ao corpo da mãe que a narradora tenta resgatar da pilha de corpos femininos destroçados:

Lanço-me ribanceira abaixo, aflita, meu coração querendo sair pela boca. Mas eis que, ao chegar ao vale, vejo que não há mais carro nenhum. No lugar do automóvel temos uma pilha de mulheres mortas. Algumas de saia, outras nuas, umas sem cabeça, outras sem sapatos, esta magra, aquela velha, esta ricamente ves-

tida, aquela fatiada, esta de Roraima, aquela de Fortaleza, esta casada, aquela solteira... e bem no cume, como a cereja do bolo, está Carla./& Rita está logo abaixo/& Engel também está ali... & Txupira./A pilha é imensa./A pilha é monstruosa./A pilha é ultrajante./Já estou aos prantos/ Quando vejo/Soterrada,/Embaixo da montanha de mulheres/ Assassinadas,/ A minha/Mãe./& dela só vejo o braço parcialmente coberto pela manga do vestido preto, de bolas brancas. O anel de pedra verde, as unhas vermelhas. O resto do seu corpo está aterrado pelo monte de cadáveres (MELO, 2019, p. 208-209).

O pranto da narradora e seu pavor diante de tantas mulheres mortas reforçam o quanto o feminicídio é um crime recorrente e estruturado socialmente como parte da cultura patriarcal. No plano estético, ao romper as fronteiras narrativas, o romance de Patrícia Melo deixa transparecer o projeto feminista de questionamento da banalização dos assassinatos de mulheres. Seu intuito é justamente abrir o espaço literário para dar voz aos casos verídicos divulgados pela imprensa. Essa rasura é bastante significativa, pois questiona a violência hegemônica presente em todas as regiões do Brasil. A postura contestadora dessa obra é reafirmada por Melo em suas entrevistas, ao reconhecer que qualquer mulher está sujeita a esse crime, independente de cor e classe social, visto que “o feminicídio é democrático” (2019b).

### **Considerações finais**

Nas duas obras analisadas neste trabalho, *Garotas mortas* e *Mulheres empilhadas*, o roteiro feminista se destaca e há um questionamento da forma como o corpo feminino é aniquilado tanto pelo(s) algoz(es) como pela imprensa, pela polícia, pelo judiciário, entre tantos segmentos sociais que relativizam a morte de mulheres. Amada e Melo expõem a lógica da punição como uma estratégia de manutenção da dominação masculina ao descreverem mulheres que denunciam o *modus operandi* desse crime e apontam para as falhas de diversos setores sociais que perpetuam valores morais hegemônicos ao considerarem esses crimes como crimes menores.

Com estruturas narrativas que se aproximam, as duas obras identificam no corpo das vítimas as digitais de uma estrutura que

cultiva a vingança masculina como o resgate social de uma autoridade/autoestima perdida. Outro ponto em comum entre elas está relacionado às estratégias como questionam a suspeição moral da vítima. Almada e Melo desconstroem a lógica misógina que relativiza a culpa dos criminosos ao considerar que a vítima teve parte no seu próprio homicídio, como destacam os estudos de Bandeira e Magalhães (2019, p. 31).

Por esse ângulo, consideramos que as autoras reconhecem a exposição social do corpo punido como uma estratégia de controle da liberdade da mulher, pois se “el acto violento es entendido como mensaje y los crímenes se perciben orquestados en claro estilo responsorial, nos encontramos con una escena donde los actos de violencia se comportan como una lengua capaz de funcionar eficazmente para los entendidos” (SEGATO, 2013, p. 31). Ao registrar inúmeros casos de estupros e feminicídios, essas narrativas expõem uma ferida que tem um sangramento profundo e ainda impossível de ser controlado nas duas sociedades.

Esteticamente, essas obras são construídas por um roteiro feminista que busca dar mais visibilidade a esses crimes por meio de personagens que se confundem à imagem da escritora engajada na defesa dos direitos das mulheres. Para isso, Almada traz à tona a metáfora da catadora de ossos como lhe afirma uma vidente consultada durante a produção do livro: “Talvez seja esta a sua missão: recolher os ossos das garotas, armá-las dar-lhes voz e depois deixá-las correr livremente para onde tiverem que ir” (ALMADA, 2018a, p. 34).

No caso de Patrícia Melo, dar visibilidade aos casos de feminicídio é uma forma de questionar os atenuantes desses crimes, pautados por questões morais relacionadas ao culto da honra masculina. Por essa perspectiva, consideramos que ao colecionar casos de feminicídios, a narradora de Melo também destaca o papel da escritora contemporânea na luta pelos direitos da mulher e metaforicamente se projeta vomitando a morte, pois “empilhar não é muito diferente de vomitar, num certo aspecto” (MELO, 2019, p. 76).

Portanto, no roteiro crítico proposto neste trabalho, tanto a imagem da catadora de ossos como a da colecionadora de corpos empilhados reforçam o engajamento dessas escritoras, ao denunciarem a dinâmica de uma sociedade que executa suas mulheres com a incidência própria de um genocídio.

## Referências

- ALMADA, Selva. *Garotas mortas*. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2018a.
- AMADA, Selva. Crimes sem castigo. Entrevista dada a Paulo Lima. *Balaio de notícias*, n. 218, agosto de 2018b. Disponível em: <http://www.balaiodenoticias.com.br/artigos-e-noticias-ler.php?codNoticia=528&codSecao=76&q=Crimes+sem+castigo>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- BANDEIRA, Lourdes Maria; MAGALHÃES, Maria José. A transversalidade dos crimes de feminicídio/femicídio no Brasil e em Portugal. *Revista da Defensoria Pública do Distrito Federal*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 29-56, 2019.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura* – uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. 2. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GENS, Armando. Literatura e ensino: Quem sabe ler enxerga melhor... *Pontos de Interrogação*, Alagoinhas, Uneb, v. 6, n. 2, jul.-dez., p. 161-178, 2016.
- GOMES, Carlos Magno. O modelo cultural de leitura. *Revista Nonada*, Porto Alegre, UniRitter, v. 1, n. 18, p. 167-183, 2012.
- MACHADO, Lia Zanotta. O medo urbano e a violência de gênero. In: MACHADO, Lia Zanotta *et al.* (Orgs.). *A cidade e o medo*. Brasília: Verbena/Francis, 2014. p. 103-125.
- MACHADO, Lia Zanotta. Violência contra as mulheres: diálogos entre feminismo e ciência social. In: DIAS, Alfrancio *et al.* (Orgs.). *A transversalidade de gênero na produção do conhecimento e nas políticas públicas*. Aracaju: Editora IFS, 2017. p. 37-54.
- MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: leYa, 2019.
- BRANT, Ana Clara. Patrícia Melo lança em BH “Mulheres empilhadas”. *Portal UAI*. 06/11/2019. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2019/11/06/noticias-artes-e-livros,252981/patricia-melo-lanca-em-bh-mulheres-empilhadas-sobre-femicidio.shtml>. Acesso em: 15 set. 2020.
- ROUXEL, Anne *et al.* (Orgs.). *Leitura subjetiva e ensino de Literatura*. São Paulo: Alameda, 2013.
- SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo

Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juárez. *Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, v. 13, n. 2, p. 265-285, 2005.

SEGATO, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.



---

**Reescritas de Machado de Assis na América Hispânica:  
a função dos paratextos em duas traduções da Biblioteca  
Ayacucho, *Cuentos e Quincas Borba*.**

Débora Garcia Restom (UERJ)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Fundada em 1974, com o objetivo de ser um repositório de textos clássicos latino-americanos, a Biblioteca Ayacucho foi um empreendimento editorial patrocinado pelo governo venezuelano e do qual participaram vários intelectuais da América Latina. Destinando um espaço considerável à cultura brasileira, a Biblioteca Ayacucho publica, entre outras traduções, *Cuentos e Quincas Borba*, de Machado de Assis, em 1978 e em 1979, respectivamente. Neste trabalho, analisaremos os elementos visuais e textuais que acompanham o texto literário nessas duas edições, com vistas a um maior entendimento da recepção das obras do escritor brasileiro nos países de fala hispânica do nosso continente.

O teórico da literatura francês Gérard Genette, em *Seuils* (1987), denomina esses elementos que estão ao redor do texto *paratextos*. Segundo ele, paratextos são todos os elementos de diversa natureza que transformam um texto em livro e, em conjunto, orientam a sua recepção. Dentre esses elementos, Genette denomina ainda *peritextos* os que estão no livro, que incluem, por exemplo, a capa, a quarta capa, as orelhas, o prefácio, e *epitextos* os que não estão inseridos materialmente no livro, como as entrevistas, resenhas, dados factuais sobre o escritor e a obra.

Neste trabalho analisaremos os peritextos, uma vez que consideramos que esses elementos podem trazer informações importantes sobre a postura do tradutor em relação ao texto traduzido, bem como sobre o nicho editorial ocupado pelo autor no sistema literário de chegada. Além disso, a seleção dos peritextos torna o editor um verdadeiro reescritor do texto, na medida em que esses

1. Graduada em Letras (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ).

componentes do livro criam uma imagem do autor e do texto capaz de influenciar a recepção e a canonização de obras literárias.

A atuação desses agentes intermediários que não escrevem mas reescrevem o texto foi estudada sistematicamente pelo teórico da tradução, André Lefevere. Em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), Lefevere destaca o importante papel da reescrita na recepção e na sobrevivência de uma obra literária junto a um público mais amplo. Dentre as reescritas, Lefevere inclui “a tradução, a edição, a antologização de textos, a compilação de histórias da literatura e obras de referência, a produção do tipo de crítica que ainda alcança para além do círculo privilegiado, principalmente na forma de biografias e resenhas de livros” (LEFEVERE, 2007, p. 17).

Outro ponto enfatizado por André Lefevere relaciona-se à observação dos fatores coercitivos que recaem sobre essas reescritas. Ele identifica dois tipos de restrição que atuam na reescrita: a poetológica e a ideológica. A restrição poetológica diz respeito aos profissionais que atuam dentro do sistema literário, o tradutor, o crítico, o resenhista, o professor. Esses profissionais podem escolher adaptar-se ao sistema e ao que nele é percebido como grande literatura, ou podem escolher opor-se a ele escrevendo de modo a diferir daquele prescrito ou aceito na cultura em que atuam, sem se conformar à poética ou à ideologia dominante. Por sua vez, a restrição ideológica refere-se mais comumente ao mecenato ou patronagem (*patronage*), o poder exercido por pessoas ou instituições que, geralmente situadas fora do sistema literário, tentam regular a relação entre ele e os outros sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura (LEFEVERE, 2007, p. 23).

Com base, portanto, nos estudos de Genette e Lefevere acima citados, buscamos refletir sobre em que medida o editor, o *designer* da capa, os prologuistas e os tradutores podem ser percebidos como mediadores e indicadores de uma possibilidade de leitura. Ao final, traremos o registro de uma leitura de *Cuentos*, por parte de alunos hispanofalantes, influenciada pela imagem criada por esses reescritores.

### **A orelha da capa: paratexto e contexto**

Para fins deste trabalho, utilizaremos o termo *paratexto* para designar o peritexto de Gérard Genette. Primeiro paratexto a ser

analisado, a orelha da capa<sup>2</sup> é a mesma em todos os volumes que saíram pela Biblioteca Ayacucho. Grafado em um *design* clássico, em alinhamento centralizado num fundo negro e contornado por um retângulo de arestas arredondadas, o texto apresentado, num tom grandiloquente, valoriza a ação de patronagem do governo venezuelano e busca situar o leitor diante da história e importância do projeto editorial que tem nas mãos:

LA BIBLIOTECA AYACUCHO fue instituida por decreto ejecutivo N°. 407 (del 10 de septiembre de 1974) dictado por el Presidente de la República de Venezuela, señor CARLOS ANDRÉS PÉREZ, para celebrar el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho (Perú, 1824) cuando las tropas patriotas, bajo la conducción del Gran Mariscal venezolano Antonio José de Sucre, sellaron la independencia de la América del Sur<sup>3</sup>. (ASSIS, 1979, orelha da capa)

Criada para celebrar e, conseqüentemente, ser uma espécie de dimensão literário-cultural da independência da América do Sul, caberá a Biblioteca Ayacucho, segundo o texto da orelha, a defesa, difusão e comunicação do pensamento latino-americano e a formação de uma área supranacional de circulação de ideias no continente:

Por eso, a través de esta colección se busca poner en práctica un dispositivo que se oriente a mantener la vigencia del legado civilizador y colectivo de América y que sirva a manera de aglutinación dinámica de los intelectuales del Continente, como estímulo para la defensa, difusión y comunicación del pensamiento y la formación de un área común para la circulación de las ideas y de los libros<sup>4</sup>. (ASSIS, 1979, orelha da capa)

2. Disponível em: <<https://images.app.goo.gl/QnMp3kvs96Sh6ZRw7>>. Acesso em: 7 dez. 2020.
3. “A BIBLIOTECA AYACUCHO foi instituída por decreto executivo N°. 407 (de 10 de setembro de 1974) expedido pelo Presidente da República da Venezuela, senhor CARLOS ANDRÉS PÉREZ, para celebrar o sesquicentário da batalha de Ayacucho (Perú, 1824) quando as tropas patriotas, sob a condução do Grande Marechal venezuelano Antonio José de Sucre, selaram a independência da América do Sul” (ASSIS, 1979, orelha da capa, tradução nossa).
4. “Por isso, através desta coleção se busca pôr em prática um dispositivo que se oriente a manter a vigência do legado civilizador e coletivo da América e que sirva à semelhança de aglutinação dinâmica dos intelectuais do

De fato, uma “aglutinação dinâmica de intelectuais do Continente” inspirou a criação da Biblioteca Ayacucho. Em 1974, a Venezuela vivia um regime democrático enquanto os regimes autoritários dominavam no resto do continente. Para lá afluíram vários intelectuais que tinham sido exilados pelas ditaduras de seus países. Dentre eles, destacava-se o crítico literário uruguaio, Ángel Rama, que foi um dos principais idealizadores e executores do projeto. Entretanto, a presidência da “Fundación Biblioteca Ayacucho” coube a José Ramon Medina, poeta e editor venezuelano, que ocupava o cargo de Fiscal Geral da Nação, o que mostra o caráter oficial do empreendimento (CROCE, 2020, p. 9). Do lado brasileiro, nessa empreitada, em constante interlocução com Rama, estiveram o crítico Antonio Candido:

Em “Uma visão latino-americana”, Antonio Candido, tendo participado ativamente da “Biblioteca Ayacucho”, declara que “foi uma das mais notáveis empresas de conhecimento e fraternidade continental da literatura e do pensamento. Inclusive porque foi a primeira vez que o Brasil apareceu num projeto desse tipo em proporção adequada”. (COELHO, 2009, p. 87)

e o antropólogo Darcy Ribeiro:

Darcy Ribeiro, por exemplo, um dos importantes interlocutores de Ángel Rama, antes de participar de atividades culturais (“Biblioteca Ayacucho”) e universitárias na Venezuela, depois de seu retorno do exílio uruguaio, foi preso no Brasil em 1968. (COELHO, 2009, p. 90)

A patronagem do governo de Carlos Andrés Pérez parece ter tido como propósito atuar no sentido de aumentar o capital simbólico dentro do campo da produção cultural global devido à perda de prestígio sofrida pela América Latina, que já vinha tendo sua imagem ligada à de “continente dos golpes militares” desde meados dos anos 60.

Com efeito, o texto da orelha da capa empenha-se em tentar compensar a imagem de desvalorização e subalternidade que parecia se associar ao continente de forma definitiva:

Continente, como estímulo para a defesa, difusão e comunicação do pensamento e para a formação de uma área comum para a circulação das ideias e dos livros” (ASSIS, 1979, orelha da capa, tradução nossa).

El decreto expresaba que la celebración de este hecho histórico debía formar parte de un proceso general de la política de los pueblos latinoamericanos para reafirmar su independencia y su progreso en la presente etapa de la vida del Continente; añadiendo que entre los propósitos conmemorativos no podían quedar al margen las manifestaciones que señalan el grado, madurez y desarrollo de la cultura de los pueblos latinoamericanos, como factores de la unidad integral que debe regir las relaciones entre ellos, vinculados estrechamente por la historia y la geografía<sup>5</sup>. (ASSIS, 1979, orelha da capa)

Entretanto, o principal propósito da ação de mecenato do Estado venezuelano parece ter sido o de combater a influência da ideologia norte-americana no continente (um dos primeiros livros publicados pela Biblioteca é *Ariel*, de José Henrique Rodó, em que se postula Ariel como símbolo da cultura espiritual da América Latina e Calibã como símbolo da cultura material dos EUA). Para fazer frente a essa ideologia, e sua imensa máquina de difusão de entretenimento no continente, a Biblioteca propunha-se ser uma espécie de memória viva da tradição latino-americana a serviço da plena autonomia literária.

La Biblioteca Ayacucho es, en síntesis, un homenaje permanente de Venezuela a la cultura de nuestra América, a la vez que pretende constituirse en el repositorio de su rica tradición literaria, subrayando lo que tiene de lección viva y presente para las generaciones actuales y lo que en ella convoca a una plena autonomía intelectual y a una amplia unidad continental<sup>6</sup>. (ASSIS, 1979, orelha da capa)

5. “O decreto expressava que a celebração deste fato histórico devia formar parte de um processo geral da política dos povos latino-americanos para reafirmar sua independência e seu progresso na presente etapa da vida do Continente; acrescentando que entre os propósitos comemorativos não podiam ficar à margem as manifestações que indicam o grau, a maturidade e o desenvolvimento da cultura dos povos latino-americanos, como fatores da unidade integral que deve reger as relações entre eles, vinculados estreitamente pela história e pela geografia” (ASSIS, 1979, orelha da capa, tradução nossa).
6. “A Biblioteca Ayacucho é, em síntese, uma homenagem permanente da Venezuela à cultura de nossa América, ao mesmo tempo que pretende constituir-se no repositório de sua rica tradição literária, sublinhando o que tem de lição viva e presente para as gerações atuais e o que nela convoca a uma plena autonomia intelectual e a uma ampla unidade continental” (ASSIS, 1979, orelha da capa, tradução nossa).

Embora o texto, como um todo, aproxime a ideia de cultura à de militância, o *design* da orelha, seguindo o da capa e quarta capa, assume o estilo clássico, acadêmico, de que fala Pablo Rocca no artigo “Ángel Rama, editor (de la literatura a la cultura: “Enciclopedia Uruguaya” y sus derivaciones)”. Segundo o pesquisador uruguaio, diferentemente do tom fortemente contestador aos governos conservadores que imprimiu, como editor, à Enciclopedia Uruguaya (1968-1969), Ángel Rama conferiu ao projeto editorial da Biblioteca Ayacucho um perfil clássico, devido aos diferentes contextos políticos dos dois países e à proximidade da revolução cubana na primeira experiência:

La continuidad es irrefutable, pero la experiencia uruguaya se desarrolló en las movilizadoras prácticas de la cultura independiente, ajena y aun enemiga del Estado, o en el seno de la Universidad radical que enfrentaba a los gobiernos conservadores. En Venezuela, en cambio, bajo el cobijo de los dólares que brotaban junto al crecimiento de la producción petrolífera, en un clima de franco liberalismo, la biblioteca americanista se pudo gestar como un plan académico sin que se pudiera reeditar, por lo tanto, la sinonimia entre cultura y militancia. Si la noción de América Latina de los años sesenta tenía a Cuba y su revolución como horizonte visible, la Biblioteca Ayacucho consagró una idea de América Latina con una inflexión clásica, despojada de la lucha inmediata; apostó, si acaso, a una redención diferida a partir de la creación de una gran memoria continental de la escritura<sup>7</sup>. (ROCCA, 2012, p. 404)

Esse tom clássico e acadêmico é um efeito dado pelo conjunto dos paratextos do livro e contribuiu para consagrar as obras e os

7. “A continuidade é irrefutável, mas a experiência uruguaia se desenvolveu nas mobilizadoras práticas da cultura independente, alheia e até inimiga do Estado, ou no seio da Universidade radical que enfrentava governos conservadores. Na Venezuela, pelo contrário, sob a proteção dos dólares que brotavam junto ao crescimento da produção de petróleo, em um clima de franco liberalismo, a biblioteca americanista pôde se gestar como um projeto acadêmico sem poder reeditar, portanto, a sinonímia entre cultura e militância. Se a noção de América Latina dos anos sessenta tinha Cuba e sua revolução como horizonte visível, a Biblioteca Ayacucho consagrou uma ideia de América Latina com uma inflexão clássica, despojada da luta imediata; apostou, no máximo, em uma redenção diferida a partir da criação de uma grande memória continental da escritura” (ROCCA, 2012, p. 404, tradução nossa).

autores publicados pela Biblioteca Ayacucho. Segundo Marcela Croce (2020), “la Biblioteca Ayacucho constituye el canon literario que todavía continúa operando en la enseñanza de la literatura latinoamericana, sobre todo en lo que corresponde a los siglos XIX y XX”<sup>8</sup> (CROCE, 2020, p. 11).

### **Contracapa, folha de rosto e cronologia: valorização do intelectual latino-americano**

As edições da Biblioteca Ayacucho deram visibilidade aos tradutores fazendo com que seus nomes constassem tanto da contracapa quanto da quarta capa. Tal procedimento é um índice do *status* do tradutor no sistema cultural de chegada (CARNEIRO, 1999, p. 63). Em *Cuentos*, os dizeres são “*Tradujo del portugués* Santiago Kovadloff”. Já em *Quincas Borba* vem escrito “TRADUCCION JUAN GARCÍA GAYO”.

O fato de os dois tradutores serem argentinos nos remete mais uma vez para o caráter de unidade continental que os editores queriam imprimir ao empreendimento. Nenhum dos dois tradutores são personagens invisíveis no meio cultural argentino. Juan Garcia Gayo (Buenos Aires, 1932 – Buenos Aires, 2013), foi poeta, jornalista e tradutor do português e do inglês, publicou sete livros de poesia, traduziu Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Adélia Prado. Santiago Kovadloff (Buenos Aires, 1942) é um filósofo ligado ao jornal *La Nación*. É membro da Academia Argentina de Letras, da Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas. É poeta e tradutor de português. Traduziu Fernando Pessoa e verteu numerosos poetas argentinos para o português.

Ao lado da página em que figura o nome do tradutor, está a página com o nome do autor, título do livro, nome do prefaciador e da cronologista, logotipo da editora do livro, a folha de rosto<sup>9</sup>. No livro *Cuentos*, há ainda a informação de que o próprio prefaciador

8. “A Biblioteca Ayacucho constitui o cânone literário que ainda continua operando no ensino da literatura latino-americana, sobretudo no que corresponde aos séculos XIX e XX.” (CROCE, 2020, p. 11, tradução nossa).
9. Disponível em : <<https://images.app.goo.gl/FzA6KS85sagr1fNGA>> e <<https://images.app.goo.gl/w3QEgKLDJfcopxkE9>>. Acessos em: 7 dez. 2020.

foi responsável pela seleção dos contos da antologia. Um retângulo com arestas arredondadas desenhado por uma linha da mesma cor do logotipo da editora - de cor vermelha, tirante a marrom, em *Cuentos*, e amarelo-ouro em *Quincas Borba* - emoldura a folha de rosto e separa o nome do autor e o título do livro dos outros dados. Em seu verso encontramos os nomes dos membros da comissão editora.

Neusa Pinsard Caccese foi responsável pela cronologia<sup>10</sup> de vários volumes da Biblioteca Ayacucho. Sobre ela, encontramos apenas dois dados biográficos: fez uma tese de doutorado, defendida na USP, sobre a revista modernista *Festa*, citada por Alfredo Bosi em sua *Historia Concisa da Literatura Brasileira*, e é autora de literatura infantil.

A ideia de fazer constar uma cronologia, com dados políticos, culturais e econômicos que circundam a obra, no final dos volumes da Biblioteca Ayacucho, estava sendo gestada por Ángel Rama desde 1976, quando em carta a Darcy Ribeiro revela seu plano, conforme podemos ler no artigo citado acima de Rocca, “Ángel Rama, editor (de la literatura a la cultura: “Enciclopedia Uruguaya” y sus derivaciones)”:

Tengo el proyecto de componer entre todo una monumental cronología latinoamericana que todavía no existe. Cada volumen lleva una cronología en tres columnas: autor y obra; su país y América Latina, pol[ítica,] econ[omía,] cultura; el mundo circundante e influyente en el mismo período. Hay variantes (algunos comienzan con el nacimiento del autor otros con su primera obra, o sus estudios) y desde luego la recopilación de datos sobre A[mérica] Latina y Mundo externo; toma en cuenta en cada caso la vocación del autor (si es novelista, atendemos literatura; si es un sociólogo, las ciencias humanas, and so on)<sup>11</sup>. (*Apud* ROCCA, 2012, p. 414)

10. Disponível em: <[https://www.clacso.org.ar/biblioteca\\_ayacucho/detalle.php?id\\_libro=1614](https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1614)> e <[https://www.clacso.org.ar/biblioteca\\_ayacucho/detalle.php?id\\_libro=1642](https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1642)>. Acessos em: 7 dez. 2020.
11. “Tenho o projeto de compor uma monumental cronologia latino-americana que ainda não existe. Cada volume leva uma cronologia em três colunas: autor e obra; seu país e América Latina, pol[ítica], econ[omia], cultura; o mundo circundante e influente no mesmo período. Há variantes (algumas começam com o nascimento do autor, outras com sua primeira obra, ou seus estudos) e, certamente, a recompilação de dados sobre a A[mérica] Latina e o Mundo externo; toma em conta em cada caso a vocação do autor (se é romancista, temos em vista literatura; se é sociólogo, ciências humanas, and so on)” [*Apud* ROCCA, 2012, p. 414, tradução nossa].



De fato, consta dos livros, ocupando várias páginas, uma imensa cronologia, que auxilia o leitor a contextualizar a obra. Em *Cuentos*, a cronologia, com dados da vida e obra de Machado de Assis, vai da página 306 à 332. Já em *Quincas Borba*, a cronologia, aproximando-se mais ainda de como foi idealizada por Ángel Rama, vem disposta num gráfico com duas colunas, em que se entremeiam *Vida y obra de Machado de Assis*, *Brasil y América Latina* e *Mundo exterior*, percorrendo um total de 114 páginas (da 210 à 324).

Tal paratexto, por encarecer muito a edição, só poderia estar presente em um livro subsidiado pelo Estado. A alentada cronologia nos dá uma ideia do esforço feito pelos intelectuais latino-americanos, sob a patronagem do Estado da Venezuela, para estimular o mútuo conhecimento entre os países da América Latina e promover uma maior integração regional.

### **Prólogos: falta de proximidade com autores e leitores hispano-americanos**

Os prólogos<sup>12</sup> de *Cuentos* e *Quincas Borba* são alográficos, ou seja, são escritos por outra pessoa que não o autor. Os prefaciadores dos dois livros são intelectuais de grande visibilidade no Brasil. Alfredo Bosi (São Paulo, 1936) é teórico e historiador da literatura, professor emérito da Universidade de São Paulo (USP) e membro da Academia Brasileira de Letras. Roberto Schwarz (Viena, 1938) veio para o Brasil com um ano de idade, cursou Ciências Sociais na USP, fez mestrado em literatura comparada na Universidade de Yale e doutorado na Universidade de Paris III, Sorbonne. Foi professor de teoria literária na USP e Unicamp.

Os prefácios foram escritos pelos dois estudiosos especialmente para acompanhar as traduções de Machado de Assis da Biblioteca Ayacucho. No prefácio de *Quincas Borba* há a indicação da tradutora, Margara Russoto, como costuma ocorrer quando os tradutores gozam de certo *status* no sistema cultural de chegada. De fato,

12. Disponíveis em: <[https://www.clacso.org.ar/biblioteca\\_ayacucho/detalle.php?id\\_libro=1614](https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1614)> e <[https://www.clacso.org.ar/biblioteca\\_ayacucho/detalle.php?id\\_libro=1642](https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1642)>. Acessos em: 7 dez. 2020.

Margara Russoto (Sicília, 1946), além de tradutora, é poeta, crítica literária e professora universitária na Venezuela, para onde se transferiu aos 12 anos de idade.

Assim como a cronologia, os prólogos das duas edições ocupam um espaço considerável do livro: o de *Cuentos*, 39 páginas (de IX a XXXIX), seguidas de uma página, para o *Criterio de esta edición*, também de autoria de Alfredo Bosi (XLI) e o de *Quincas Borba*, 13 páginas (IX a XXII), seguidas de uma nota biográfica de nove páginas, também escrita por Roberto Schwarz (XXII a XXXI). No final da página XXXI, há uma advertência, que informa que o prologuista fará notas no texto literário, que serão marcadas por números, em oposição às do tradutor Juan García Gayo, que serão identificadas por asterisco. As notas de Roberto Schwarz versam sobre história e sociologia, enquanto as de Juan García Gayo se restringem a questões de língua.

Como se vê, os dois ensaístas tiveram um papel maior que o de prologuistas. Alfredo Bosi foi responsável pela seleção dos contos da antologia. O critério utilizado por ele para essa seleção é explicitado de forma indireta numa página reservada para esse fim. No texto que figura nessa página, Bosi traz como um dado factual a relação dos títulos dos livros que Machado viu publicados em vida, mas não esclarece mais nada. Deixa para o leitor o trabalho de verificar se os contos da coletânea foram extraídos dos livros que Machado viu publicados. O leitor se deparará com uma exceção: o último conto da coletânea, “*La bandurria*” (“O machete”), que só havia sido publicado no *Jornal das Famílias* até a morte de Machado de Assis.

Os prólogos de Alfredo Bosi e Roberto Schwarz podem ser analisados sob várias perspectivas, mas nesta investigação nos detivemos em dois aspectos: a ausência de menção ao sistema cultural de chegada, assim como a ênfase na classificação de Machado de Assis como representante do movimento realista.

Ainda que tenham sido escritos especialmente para figurar na edição venezuelana, os prólogos de Bosi e Schwarz são ensaios que poderiam estar em um livro editado no Brasil ou em qualquer outro lugar do mundo. Não há nos textos qualquer referência ao sistema cultural de chegada da tradução, limitando-se o estudo comparativo a escritores brasileiros e europeus. Em “*Situaciones Machadianas*”, de Bosi, há citações a Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Olavo Bilac, Coelho Neto, Homero, Swift, Pirandello, Flaubert. Já em

“*Quién me dice que este personaje no sea Brasil?*”, Schwarz cita ao lado de José de Alencar, Oswald de Andrade, João Cabral, os europeus Balzac, Proust, Nietzsche, Freud, Dostoievski, Kafka, Pirandello e Baudelaire.

Com efeito, ao estudar os prólogos de todos os textos brasileiros publicados pela Biblioteca Ayacucho, a pesquisadora Haydée Ribeiro Coelho constatou que tal ausência é geral: “O comparativismo, construído a partir de sistemas literários do Brasil e da Europa, reiteram como a crítica literária brasileira teria e terá que caminhar bastante para fazer correlações entre obras brasileiras e hispano-americanas” (COELHO, 2009, p. 101).

Quanto à classificação do escritor Machado de Assis como realista, pareceu-nos que, além de negar que sua obra tenha qualquer inovação a trazer para o sistema literário de chegada, contribui para distanciar o escritor de um público mais amplo. Efetivamente, os dois prefaciadores coincidem em apresentar Machado de Assis como o maior escritor realista do Brasil. Alfredo Bosi afirma, no prefácio de *Cuentos*, que “Machado fue el más “realista” de los escritores brasileños de su tiempo; el que más decididamente entendió y exploró el espíritu de la nueva sociedad burguesa y más nitidamente la traspuso en las figuras y tramas ejemplares<sup>13</sup>” (ASSIS, 1978, p. XVII). A mesma classificação é enfatizada por Roberto Schwarz, no prefácio de *Quincas Borba*:

Huyendo de los esquemas del realismo-naturalismo europeo del siglo XIX, pero no de su espíritu inquisidor y filocientífico, que había incorporado profundamente, Machado evitaba mostrarnos un Brasil ya europeizado, ya exótico, logrando así ser en gran medida el mayor realista brasileño<sup>14</sup>. (ASSIS, 1979, p. XX)

13. “Machado foi o mais “realista” dos escritores brasileiros de seu tempo; o que mais decididamente entendeu e explorou o espírito da nova sociedade burguesa e mais nitidamente a transpôs nas figuras e tramas exemplares” (ASSIS, 1978, p. XVII).
14. “Fugindo dos esquemas do realismo-naturalismo europeu do século XIX, mas não de seu espírito inquisidor e filocientífico, que havia incorporado profundamente, Machado evitava mostrar-nos um Brasil quer europeizado, quer exótico, conseguindo assim ser em grande medida o maior realista brasileiro” (ASSIS, 1979, p. XX).

Por si só, apresentar Machado de Assis como o maior realista brasileiro já é um fator que desmotiva bastante o leitor que não conhece o escritor, dado que apresentar uma obra literária como o exemplar de um estilo de época retira dela tudo o que ela tem de vida.

Além disso, teóricos da literatura como Gustavo Bernardo defendem que os textos machadianos não condizem com a classificação a eles academicamente imposta e difundida por todos os livros didáticos e manuais de literatura brasileiros. Segundo Gustavo Bernardo, o uso de adjetivos (“não naturalista”, “fenomenológico”, “enganoso”) para o realismo de Machado de Assis seria um sintoma que aponta para a inadequação dessa classificação. Em seu livro, *O problema do realismo em Machado de Assis*, ele apresenta uma série de argumentos contra essa classificação. Um desses argumentos é a utilização do discurso metaficcional que caracteriza a narrativa machadiana. O diálogo que o narrador constantemente estabelece com o leitor, por exemplo, está permanentemente impedindo que nos iludamos de que o que estamos lendo é realidade, e não texto. Outro argumento utilizado por Bernardo refere-se à presença dos narradores suspeitos na obra machadiana, ou seja, narradores como parte interessada no que relatam. Para completar, traz as próprias críticas de Machado ao realismo, como, por exemplo, a que faz a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós: “porque a nova poética é isto e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”.

### **Capas: correlação com a falta de realismo das obras**

As características gráficas e formais das capas de *Cuentos* e *Quincas Borba*<sup>15</sup>, tais como a tipologia das letras do título e do nome do autor, a proporção entre o espaço ocupado pela imagem e pelos dizeres, a cor e a espessura do contorno etc., fazem com que as percebamos como pertencentes ao mesmo sistema gráfico dos livros da *Colección Clásica* da Biblioteca Ayacucho, independentemente das referências ao conteúdo do livro ou a seu autor.

15. Disponíveis em: <[https://www.clacso.org.ar/biblioteca\\_ayacucho/detalle.php?id\\_libro=1614](https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1614)> e <[https://www.clacso.org.ar/biblioteca\\_ayacucho/detalle.php?id\\_libro=1642](https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1642)>. Acessos em: 7 dez. 2020.

Quanto aos dizeres, figuram na capa apenas o título da obra e o nome do autor, sem o nome do tradutor como acontece mais comumente. Carneiro menciona em sua dissertação uma justificativa para ausência do nome do tradutor na capa: “Pode fazer parte da estratégia editorial omitir o nome do tradutor na capa, de forma que a familiaridade e a empatia do leitor com o projeto visual e o título não fiquem ameaçadas por esse elemento estranho e “estrangeiro” que é o tradutor. (CARNEIRO, 1999, p. 63)

Apesar de Gérard Genette não considerar os signos icônicos como paratextos, analisaremos as ilustrações da capa, de acordo ainda com as observações de Teresa Dias Carneiro:

A questão da substância dos elementos paratextuais é igualmente importante, pois nem todos os elementos são de ordem textual. No paratexto podem existir manifestações icônicas, como ilustrações, fotografias, gravuras, que, apesar de não analisadas por Genette, são cada vez mais importantes nesse momento de valorização do visual, vide todo o empenho de hoje na feitura das capas dos livros. (CARNEIRO, 1999, p. 59)

As capas dos dois livros serão analisadas conjuntamente, uma vez que, além de pertencerem à mesma coleção, foram originadas de uma mesma pintura, “Arrufos”<sup>16</sup>, do pintor, desenhista, escultor, caricaturista e professor brasileiro Belmiro de Almeida (Serro, MG, 1858 - Paris, 1935). A escolha das obras que ilustram as capas dos textos brasileiros coube à estudiosa da arte Aracy Amaral, conforme atestam cartas de Rama a ela:

En carta del 20 de marzo de 1977 Rama le solicita “al menos dos diapositivas de seis por seis para cada uno de los títulos que te enumero, y que están puestos en el orden de aparición” (RAMA, 20 de marzo de 1977). La nómina es bastante semejante a la propuesta por Darcy, aunque la organización varía y hay más precisiones en torno a las obras específicas en cada caso (de Machado se lanzará *Quincas Borba*, y de Lima Barreto *Recordações do Escrivão Isaías Caminha y Triste fim de Policarpo Quaresma*)<sup>17</sup> [CROCE, 2020, p. 12]

16. Disponível em: <<https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/35-arrufos.html>>. Acesso em 7 dez. 2020.
17. “Em carta de 20 de março de 1977 Rama lhe solicita “ao menos duas transparências de seis por seis para cada um dos títulos que te enumero, e que

Tudo indica que a orientação de Rama era de que ela buscasse quadros da época do escritor selecionado, conforme sugere a carta de 17 de março de 1977 a Antonio Candido:

Estamos procesando el Manoel Antônio de Almeida y sólo nos falta una bibliografía sumaria para agregar al final del tomo. [...]. Aracy Amaral está procurándome diapositivas de cuadros de la época para la tapa del volumen<sup>18</sup>. (Apud. ROCCA, 2006, p. 387)

Assim, deve ter ocorrido com as capas de *Cuentos e Quincas Borba*, já que Belmiro de Almeida, contemporâneo de Machado de Assis, pinta “Arrufos” em 1887. Tendo estudado no Liceu de Artes e Ofícios e na Academia de Belas Artes, ambos no Rio de Janeiro, o pintor foi fortemente influenciado pelo realismo europeu, notando-se especialmente “a influência da pintura de Courbet, no que concerne ao interesse pela vida comum” (CORASSA, 2007, p. 1).

Com efeito, o pintor retrata uma prosaica cena doméstica, seguindo as convenções da pintura acadêmica do século XIX. Nela se encontra um jovem casal num ambiente interno, ricamente decorado, sugerindo a sala de uma casa de família burguesa. A figura masculina, que reproduz o poeta e crítico de arte Gonzaga Duque, constitui o eixo vertical do lado direito do quadro, homologado pelas listras do papel de parede que aparecem por atrás da cadeira. Já a figura feminina constitui o eixo diagonal do lado esquerdo da pintura, homologado pelo caimento tanto do tapete que pende da parede quanto do tecido que cobre os almofadões e o divã, quanto pela posição do abano apoiado na parede.

O chapéu da jovem sobre a mesinha no canto direito inferior do quadro, a rosa colhida e o fato de o homem estar ainda com uma

estão postos em ordem de publicação” (RAMA, 20 de março de 1977). A lista é bastante semelhante à proposta por Darcy, ainda que a organização varie e há mais precisão sobre as obras específicas em cada caso (de Machado se lançará *Quincas Borba*, e de Lima Barreto *Recordações do Escrivo Isaias Caminha y Triste fim de Policarpo Quaresma*) [CROCE, 2020, p. 12].

18. Estamos processando o Manoel Antônio de Almeida e só nos falta uma bibliografia sumária para juntar ao final do tomo. [...]. Aracy Amaral está buscando-me transparências de quadros da época para a capa do volume. (Apud ROCCA, 2006, p. 387, tradução nossa)

das mãos coberta por uma luva, de cor bege com listras marrons, sugerem que acabaram de chegar de um passeio e apontam para o privilégio do ócio, próprio aos membros dessa classe social. Da mesma forma, as roupas situam os personagens como bem posicionados socialmente, nos dando como referência temporal o século XIX. Além disso, contribuem para caracterizar o lado esquerdo do quadro como feminino, repetindo as dobras dos tecidos da decoração no vestuário feminino, e o lado direito como masculino ao reiterar as linhas retas e verticais da parede.

Por outro lado, o título da obra, “Arrufos”, minimizando a profundidade da desavença do casal, nos faz perceber, apesar do estilo academicista, um olhar do pintor ligeiramente zombeteiro ou divertido sobre a cena doméstica burguesa, ressaltando o vazio das relações entre os membros daquele grupo social, o que é corroborado pelos luxuosos objetos da decoração, vindos dos mais distantes lugares do mundo, como expressão da importância dada às aparências naquela sociedade.

Passemos agora a analisar o efeito que o capista argentino Juan Fresán (Viedma, 1936 - Buenos Aires, 2004) obteve ao dividir o quadro de Belmiro de Almeida. Juan Fresán foi pioneiro do *design* gráfico em seu país, Em Buenos Aires, aonde chegou aos 18 anos, encontrou-se com vários escritores, como Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, Paco Urondo. Em 1975, exilou-se na Venezuela, onde conviveu com outros argentinos, como o escritor Tomás Eloy Martínez e o jornalista Rodolfo Terragno (FERRER, 2013, p. 1).

O enquadramento que aproxima os jovens do primeiro plano oferece uma relação de intimidade com o leitor, aumentando o seu poder sobre a imagem (ROSE, 202, p. 45) e, conseqüentemente, sobre o assunto do livro. Com essa nova moldura, perde-se a relação entre os jovens namorados constante da pintura original e focaliza-se na solidão e na introspecção dos personagens (GOLDSMITH, 1980, p. 204).

Para a capa de *Quincas Borba*, Juan Fresán selecionou a parte direita do quadro, o lado masculino, seccionando-o à esquerda e na parte inferior, de forma que não aparecesse nenhum vestígio da presença da mulher. Como o que se percebe, ademais dos modos afetados do rapaz, é a indumentária elegante, o corte de cabelo, o bigode e a barba bem feitos, sugere-se que a reflexão do personagem gira em torno dos valores e aspirações típicos da classe burguesa,

regidos pelo interesse econômico, preservação da propriedade e do capital privados e ascensão social. O relógio de ouro que brilha sobre o seu umbigo dá uma pista sobre os caminhos ambiciosos e egocêntricos que tomam as reflexões do jovem capitalista. De fato, tais são os pensamentos de Rubião, o personagem principal do romance, já no primeiro capítulo de *Quincas Borba*:

Rubión contemplaba la enseñada; eran las ocho horas de la mañana. Quien lo viese con los pulgares metidos en el cordón de su bata, en la ventana de una gran casa de Botafogo, pensaría que admiraba aquella extensión de aguas tranquilas; pero, en verdad, meditaba en otra cosa. Comparaba el pasado con el presente. ¿Qué era él, hace un año? Un profesor. ¿Y qué es ahora? Un capitalista. Se observa, mira sus babuchas (unas babuchas de Túnez que le regaló un amigo reciente, Cristián Palha), después contempla la casa, el jardín, la enseñada, las montañas y el cielo; y todo, desde las babuchas hasta el cielo, todo entra en la misma sensación de propiedad.

“Vean como Diós escribe derecho con líneas torcidas”, piensa ele. “Si mi hermana Piedad se hubiera casado con Quincas Borba, unicamente me habría quedado una esperanza de heredar colateralmente. Não se casó; ambos murieron, y he aqui que todo está en mis manos; de manera que lo que parecía una desgracia...”<sup>19</sup> (ASSIS, 1979, p. 5)

Entretanto, se na pintura original o papel aparenta estar novo e com textura bem lisa, estando bem aderido à parede, na capa do livro o papel parece estar envelhecido, com textura bastante enrugada, dando a impressão de estar tapando rachaduras e infiltrações

19. “RUBIÃO FITAVA a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. § — Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...” (ASSIS, 1975, p. 107).



da parede. No espaço focalizado na capa, a luz que provém do abajur, mais forte agora, ilumina e realça a rugosidade e o aspecto envelhecido do papel sugerindo ainda mais a ruína e a debilitação do personagem principal de *Quincas Borba*. De fato, Rubião, herdeiro de grande fortuna, será exposto, no contexto liberal-capitalista da sociedade carioca oitocentista, a oportunistas e arrivistas até sofrer uma total ruína financeira e psicológica. De forma trágica, ele vai servir de instrumento para a ascensão social de outro personagem, Cristiano Palha, bem-adaptado às transformações socioeconômicas por que passava a sociedade brasileira no século XIX.

Outro ganho obtido por Juan Fresán na focalização do canto direito superior do quadro foi o esfumamento do abajur, que, se na pintura de Belmiro de Almeida aparece sobre a mesa, de forma nítida e bem destacada da parede, na capa do livro dá a impressão de estar sob o papel de parede, imprimindo um ar fantasmagórico, ilusório, imaginário, à ilustração e possivelmente remetendo o leitor para prosa carregada de subtexto própria de Machado de Assis. O efeito atingido a partir dessa transfiguração do mundo físico parece ser a quebra do realismo do quadro.

No livro *Cuentos*, o recorte feito por Juan Fresán a partir da pintura de Belmiro de Almeida privilegiou o lado feminino do quadro, cuja profusão de linhas oblíquas pode sugerir a dissimulação própria das personagens femininas da narrativa da segunda fase machadiana. O corte horizontal foi feito um pouco acima das pontas das almofadas do divã, suprimindo parte da decoração suntuosa do ambiente, além de esfumçar e clarear a parede atrás das almofadas. Essa supressão correlaciona mais a ilustração ao texto, já que as personagens femininas de Machado não se caracterizam, em geral, por vir dos estratos mais altos da sociedade.

Destarte, Juan Fresán logrou diminuir o efeito de realismo do quadro de Belmiro de Almeida. Trabalhando a iluminação natural do quadro, produziu um efeito de bruma por trás das almofadas, dando um ar onírico à cena.

Como vimos ao analisar a capa de *Quincas Borba*, também houve uma quebra da ilusão realista por meio do uso de uma fonte luminosa. Nessa perspectiva, Juan Fresán parece estar ilustrando o comentário de Roberto Schwarz no prefácio a *Quincas Borba*, em que reconhece a falta de realismo da narrativa de Machado de Assis:

Tanto el narrador como los personajes no valoran los conflictos por su exigencia objetiva, como lo haría cualquier ciudadano realista y como, desde luego, lo hizo la corriente narrativa del mismo nombre. Constantemente se escapan hacia las fantasías compensatorias donde las dificultades reales resultan equilibradas por grandezas imaginadas. [...].

*Nuestra tesis es que esta “falta de realismo” es un elemento del realismo brasileño.*<sup>20</sup> (ASSIS, 1979, p. XXII)

## Orelhas da quarta capa: em busca da tradição latino-americana

Este paratexto traz a relação dos próximos títulos a serem publicados na coleção encimando a reprodução do quadro de Belmiro de Almeida com a sua referência e indicação da sua localização.

Aqui temos mais informações sobre a coleção em que se insere o texto de Machado de Assis. Autores de Porto Rico, Cuba, Argentina, Peru, além de um volume de literatura maia e um livro de poetas de várias nacionalidades que cantaram a Independência da América Latina. Como se vê, a escolha das obras da coleção corresponde tanto a uma lógica sociocultural quanto estética. Ao lado de Machado de Assis, cujos textos proporcionam grande fruição estética, está José Bonifácio em *Poesía de la Independencia*, bem mais importante como político do que como poeta. Através da listagem das obras, o leitor percebe que a proposta editorial aposta numa tradição literária latino-americana não fundada em bases linguísticas, mas em bases culturais e sociológicas.

A publicação da pintura de Belmiro de Almeida aumenta a visibilidade do ilustrador, mostrando o processo de feitura da capa e valorizando o trabalho artístico do *designer* argentino Juan Fresán.

20. “Tanto o narrador como os personagens não valorizam os conflitos por sua exigência objetiva, como o faria qualquer cidadão realista e como, naturalmente, o fez a corrente narrativa do mesmo nome. Constantemente fogem para as fantasias compensatórias onde as dificuldades reais resultam equilibradas por grandezas imaginadas. [...]. § Nossa tese é que esta “falta de realismo” é um elemento do realismo brasileiro” (ASSIS, 1979, p. XXII, tradução nossa).

### Quartas capas: dirigindo-se ao público acadêmico

Ambas as quartas capas dão visibilidade aos prefaciadores, tradutores e à cronologista. Com o mesmo fundo negro da capa, emoldurada pelo mesmo desenho e cor da folha de rosto, as quartas capas trazem, em disposição centralizada, um texto traduzido de teóricos renomados no sistema literário de origem. A de *Quincas Borba* traz um trecho da *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, publicada no Brasil, em 1970, e a de *Cuentos* traz um trecho do artigo de Antonio Candido, “Esquema de Machado de Assis”, que já havia sido também publicado no Brasil, em 1970, no livro *Vários Escritos*.

Seguindo as características dos prefácios, os textos das quartas capas equiparam Machado de Assis a escritores consagrados europeus:

De la pesquisa bien lograda de las “Memorias póstumas de Brás Cubas”, salieron dos obras maestras que dieron a MACHADO DE ASSIS (Brasil, 1839-1908), un puesto relevante en la historia de la novela, a la altura de sus maestros europeos: “Quincas Borba” y “Dom Casmurro”<sup>21</sup>. (ASSIS, 1979, quarta capa)

Desta vez, entretanto, o escritor argentino Jorge Luis Borges é lembrado por Antonio Candido:

Su actualidad viene del encanto casi intemporal de su estilo y de ese universo oculto que sugiere los abismos apreciados por la literatura del siglo XX y que permite que sus obras tengan significado para las generaciones que han leído a Proust y Kafka, a Faulkner y Camus, a Joyce y Borges<sup>22</sup>. (ASSIS, 1978, quarta capa)

21. “Da pesquisa bem lograda das Memórias saíram duas obras-primas que deram a Machado de Assis um relevo na história do romance à altura de seus mestres europeus, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*” (BOSI, 1975, p. 200).
22. Adaptação feita a partir destes dois trechos: “A sua atualidade vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX” (CANDIDO, 1970, p. 18) e “O fato de sua obra encontrar atualmente certo êxito no exterior parece mostrar a capacidade de sobreviver, isto é, de se adaptar ao espírito do tempo, significando alguma coisa para as gerações que leram Proust e Kafka, Faulkner e Camus, Joyce e Borges” (CANDIDO, 1970, p. 17).

Normalmente as quartas capas trazem um texto leve, quase publicitário, já que vai ser lido rapidamente ainda na livraria, em geral antes da compra do livro. No caso das edições em tela, os textos escolhidos, por terem sido retirados de estudos dirigidos a um público profissional, utilizam uma linguagem acadêmica. Somado a todos os outros elementos, o fato de a quarta capa trazer um nível de língua mais formal nos faz inferir que o projeto editorial não tinha como público-alvo os leitores não profissionais.

### **A recepção da tradução de *Cuentos* na Argentina**

Segundo Lefevere, “a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura” (LEFEVERE, 2007, p. 24). Neste item, vamos tentar entender uma possível imagem que a tradução *Cuentos*, de Santiago Kovadloff, projetou de Machado de Assis na Argentina, a partir do relato de uma professora sobre uma aula de literatura brasileira para alunos hispanofalantes do curso de Literatura Latino-Americana, da Faculdade de Letras da Universidade de Buenos Aires, ocorrida em 2005<sup>23</sup>. De acordo com o relato da professora Graciela Carrielo, publicado no livro *Versiones y Cuestiones*, de 2006, o tema do curso era “Machado de Assis contista” e um dos motivos que a levou a escolher a tradução de Kovadloff foi o fato de o tradutor ser argentino. Dos sete alunos hispanofalantes que ela tinha em classe, quatro eram argentinos, os outros três eram um colombiano, um porto-riquenho e um mexicano. Nenhum deles sabia falar português, já que o domínio desta língua não é requisito para o curso de literatura latino-americana. Portanto, todos eles leram os contos na tradução de Kovadloff. Carrielo, entretanto, percebeu a divisão do grupo em dois tipos de leitores da tradução: “el de los argentinos, que leyeron la traducción de un argentino con toda naturalidad, y el de los otros hispanohablantes que a veces preguntaban sobre el sentido de algún término que en su tierra no se utiliza así, o no podían entender.”<sup>24</sup> (CARRIELO, 2006, p. 1)

23. Disponível em: <<http://ficcionesentraduccion.unr.edu.ar/?p=93>>. Acesso em: 7 dez. 2020.

24. “o dos argentinos, que leram a tradução de um argentino com toda

Em seguida Carrielo comenta que as interpretações feitas pelos alunos que leram a tradução diferiam das dela e das de uma aluna brasileira, as únicas que haviam lido o texto de Machado no original. Dos exemplos que ela cita como interpretações feitas pelos alunos hispano-americanos a partir da tradução, interessa-nos destacar a interpretação dada a um trecho do conto “La iglesia del Diablo”:

En el cuento *La iglesia del diablo* (*A igreja do Diabo*), en que el diablo decide fundar una iglesia, para competir con Dios y vencerlo [...] había sido interpretada, con bastante solidez argumentativa, como una alusión al texto bíblico, la expresión “construiré, pues, una iglesia”. Frase que suena solemne y formal en el texto en español, muy diferente de la que el diablo brasileño profiere cuando dice “Vá, pois, uma igreja”, en tono bastante coloquial, con una fórmula que equivale al “marche un...” de los mozos de restaurante. <sup>25</sup> (CARRIELO, 2006, p. 2)

A frase de Kovadloff – *Construiré, pues, una iglesia*, de tom solene e formal, fez com que ela fosse interpretada como uma paráfrase ao texto bíblico “Pois bem, eu te digo: Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja [...]” (Mt 16,16-18), reproduzindo o discurso do evangelho. Ao contrário a frase de Machado de Assis “– Vá, pois, uma igreja”, através justamente desse tom coloquial, rebaixa o elemento sagrado, transgredindo o discurso religioso e provocando o riso. Esse caráter burlesco, cômico da narrativa machadiana parece ter sido prejudicado pela tendência a uma dicção séria, solene, formal que a professora argentina e os alunos detectaram contos traduzidos por Kovadloff:

naturalidade, e o dos outros hispanofalantes que às vezes perguntavam sobre o sentido de algum termo que em sua terra não se utiliza assim, ou não podiam entender.” (CARRIELO, 2006, p. 1, tradução nossa)

25. “No conto *La iglesia del diablo* (*A igreja do Diabo*), em que o diabo decide fundar uma igreja, para competir com Deus e vencê-lo [...] havia sido interpretada, com bastante solidez argumentativa, como uma alusão ao texto bíblico, a expressão “construirei, pois, uma igreja”. Frase que soa solene e formal no texto em espanhol, muito diferente da que o diabo brasileiro profere quando diz “Vá, pois, uma igreja”, em tom bastante coloquial, com uma fórmula que equivale ao “salta um...” dos garçons de restaurante” (CARRIELO, 2006, p. 2, tradução nossa).

Por cierto que, al explicar yo estas diferencias a los alumnos, fuimos viendo, en este y otros textos, una tendencia hacia la formalidad en los textos argentinos que los brasileños no tenían. Esa fue una de las tendencias, por cierto no verificada estadísticamente, pero que bien podría serlo, y que debería explicarse en relación al sistema de la literatura argentina, y en particular al del escritor-traductor<sup>26</sup>. (CARRIELO, 2006, p. 2)

## Considerações finais

Para o nosso estudo da recepção das traduções de Machado de Assis na Hispano-América, pareceu-nos importante restaurar, através dos paratextos, a reescrita empreendida pela patronagem estatal e pela ação dos editores latino-americanos, porque, com Heilbron e Sapiro (2007, p. 105), entendemos que a tradução, como uma prática social, não pode ser tratada por abordagens puramente textuais, mas sim por abordagens que integrem na análise todos os agentes - indivíduos e instituições - que participam dessa prática. Ao analisar o caso das traduções de Machado de Assis da Biblioteca Ayacucho, nos deparamos com a especificidade desse projeto, já que, estabelecido por uma ligação direta entre agentes hispano-americanos e brasileiros, não passou por uma triangulação com os países dominantes, como costuma acontecer com a circulação de traduções entre países dominados, conforme estudou Gustavo Sorá em *Traducir el Brasil* e Pascale Casanova, em *República Mundial das Letras*. Assim, diante de um quadro desfavorável cultural, econômica e politicamente para o nosso continente, uma rede transnacional de intelectuais se constituiu e deu visibilidade a obras de grande prestígio simbólico.

Entretanto, se o projeto editorial da Biblioteca Ayacucho nos fez entender o papel que editores, *designers*, prefaciadores, tradutores - através de suas atuações - e o poder público - por meio da patronagem - podem ter na reescrita e sobrevida de um texto, pudemos

26. “Por certo que, ao explicar eu estas diferenças aos alunos, fomos vendo, neste e em outros textos, uma tendência para a formalidade nos textos argentinos que os brasileiros não tinham. Essa foi uma das tendências, por certo não verificada estatisticamente, mas que bem poderia sê-lo, e que deveria explicar-se em relação ao sistema da literatura argentina, e em particular ao do escritor-tradutor”. (CARRIELO, 2006, p. 2, tradução nossa)

também perceber uma contradição entre o grande esforço dos agentes em tornar a figura de Machado de Assis mais próxima do público hispano-americano e a materialização desse projeto: a apresentação do autor como realista provavelmente contribuiu para situá-lo no sistema literário de chegada como autor conservador e despojá-lo de interesse perante os leitores e escritores hispano-americanos, a falta de citação de estudos comparativos entre os países latino-americanos não criou uma demanda no país de chegada por um maior conhecimento da obra de Machado de Assis; a tendência do tradutor para uma dicção séria, solene, formal pode ter projetado um Machado despojado do seu ar de bruxo zombeteiro.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1975. (Edições Críticas de Obras de Machado de Assis, v. 14)
- ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1975. (Edições Críticas de Obras de Machado de Assis, v. 5)
- ASSIS, Machado de. *Cuentos*. Tradução de Santiago Kovadloff; seleção e prefácio de Alfredo Bosi; cronologia de Neusa Pinsard Caccese. Caracas (Venezuela): Biblioteca Ayacucho, 1978. Ilustração de Juan Fresán sobre pintura de Belmiro de Almeida.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Tradução de Juan Garcia Gayo; prefácio de Roberto Schwarz; cronologia de Neusa Pinsard Caccese. Caracas (Venezuela): Biblioteca Ayacucho, 1979. Ilustração de Juan Fresán sobre pintura de Belmiro de Almeida.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARNEIRO, Teresa Dias. As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: história, concepção e crítica. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras UFRJ, 1999.
- CARRIELO, Graciela. Traducción literaria: algunas respuestas. In:

- María Isabel Barranco et al. *Versiones y cuestiones*. En torno a la traducción literaria II. Rosario, Argentina: Ciudad Gótica, 2006. Disponível em <<http://ficcionesentraduccion.unr.edu.ar/?p=93>>. Acesso em: 7 dez. 2020.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- COELHO, Haydée Ribeiro. O Brasil na “Biblioteca Ayacucho”: vertente literária e cultural. In: *O eixo e a roda*: Revista de Literatura Brasileira. v. 18, n. 2, 2009.
- CORASSA, Maria Auxiliadora de Carvalho. Retrato de casal – uma proposta de leitura da obra “Idílio Campestre”, de Belmiro de Almeida. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, jan. 2007. Disponível em <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_ba.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_ba.htm)>. Acesso em: 7 dez. 2020.
- CROCE, Marcela. Biblioteca Ayacucho: un sueño de religación continental. In: *Revista Linguagem & Ensino*. Pelotas. v. 23, n. 1, p. 7-31, jan.-mar. 2020. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/17731>>. Acesso em: 7 dez. 2020.
- FERRER, Christian. *Camafeos: sobre algunas figuras excéntricas, desconcertantes o inadaptadas*. Buenos Aires: Godot, 2013.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GOLDSMITH, E. Comprehensibility of illustration: analytical model. In: *Information Design Journal*, 1980, v. 1, n. 3, p. 204-213.
- HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. Outline for a Sociology of Translation. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (Eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2007. p. 93-105.
- HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas. In: *Graphos*. João Pessoa, v. 11, n. 2, dez. 2009. p. 13-26
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- ROCCA, Pablo. Machado de Assis, Escritor do Rio da Prata. Duas hipóteses contraditórias. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos*, n. 38, 2009, p. 35-49.
- ROCCA, Pablo. Ángel Rama, editor (de la literatura a la cultura: “Enciclopedia Uruguaya” y sus derivaciones). *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata, 2012. p.



- 401-416. Disponível em <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31112>>. Acesso em: 7 dez. 2020.
- ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. Londres: Sage Publications, 2002.
- SILVA, Edson Rosa da & SCHMIDT, Zília Mara Scarpari. A igreja do Diabo e o discurso do carnaval. In: *Revista Letras*, UFPR, v. 27, 1978.
- SORÁ, Gustavo. 2003. *Traducir el Brasil*. Una antropologia de la circulación internacional de ideas. Buenos Aires: Libros del Zorzal.



---

## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**Visite nosso canal no YouTube**

[tiny.cc/ABRALIC](https://tiny.cc/ABRALIC)

**Entre em contato**

[contatoabralic@gmail.com](mailto:contatoabralic@gmail.com)







**Saudações  
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m<sup>2</sup> & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>.



---

“Estão aqui reunidos trabalhos acerca das culturas, tradução e migração sob o prisma dos deslocamentos literários; acerca da tradução literária tanto no que se refere às formas do outro quanto aos diálogos transdisciplinares potencializados nesse campo; acerca do ensino e tradução de literaturas brasileira e latino-americana sob a perspectiva da literatura comparada e dos estudos culturais; sobre a cultura brasileira em interface com contextos estrangeiros específicos, como as fronteiras e inter-relações nas literaturas italiana e brasileira e os trânsitos plurais nos diálogos Brasil-Rússia.”

