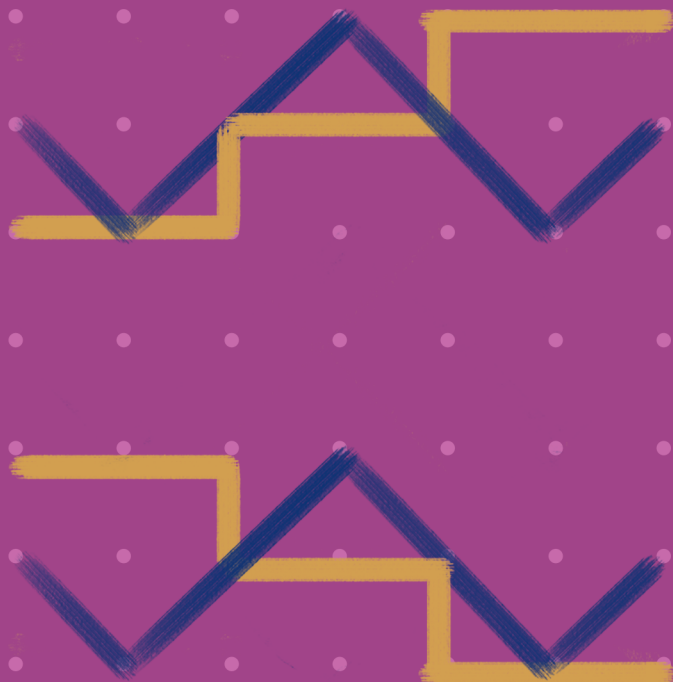


Questões de tradução





Questões de tradução

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei dos Santos 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

Questões de tradução

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:
Andrea Kahmann, Bruno Palavro e Leonardo Antunes.
Copyright © 2023 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

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

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

Q5	Questões de tradução [recurso eletrônico] / organizado por Andrea Kahmann, Bruno Palavro, Leonardo Antunes. - Porto Alegre : Bestiário, 2023. 340 p. ; PDF ; 2,7 MB. ISBN: 978-65-85039-88-8
	1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Kahmann, Andrea. II. Palavro, Bruno. III. Antunes, Leonardo. IV. Título.
	CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)
2023-1710	

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

Índice para catálogo sistemático:

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

Projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Revisão

Andrea Kahmann
Bruno Palavro
Leonardo Antunes
Mônica Vaz Lima
Vinicius Borges de Almeida

Como citar este livro (ABNT)

KAHMANN, Andrea; PALAVRO, Bruno; ANTUNES, Leonardo (orgs.). *Questões de tradução*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.



A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro 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 **Prefácio: reflexões sobre literatura comparada e tradução em tempos de peste e autoritarismos**
Andrea Kahmann
- 14 **A desconstrução do olhar na tradução da escrita de fôlego de Emilie Snethlage: sobre as etnias Xipaya e Curuaya do Médio Xingu**
Cilene Trindade Rohr
Rosanne Castelo Branco
- 32 **A Escrita Insubordinada de Eneida de Moraes: uma página da memória nacional e das lutas feministas**
Mirna Moraes
- 46 **A presença de formas de desumanização e humanização no contexto da Shoah na obra *O menino do pijama listrado*, de John Boyne**
Ronaldo Oliveira Borges
Ana Lília Carvalho Rocha
- 62 **A tradução como arquivo, recomposição e memória do trauma**
Denes Augusto Clemente
- 76 ***Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll na tradução de Ana Maria Machado**
Kelly Cristiane Nunes
- 86 **As criações de Sergio Faraco**
Andrea Cristiane Kahmann
- 104 **As experiências traumáticas nos contos “O fato completo de Lucas Matesso” e “O Leite em Pé da Bondade Humana”**
Maria Genailze de O. Ribeiro Chaves
Francisco Pereira Smith Júnior
- 116 ***Breve Espaço*, de Cristovão Tezza: um parcial estudo da tradução para Língua Inglesa baseado em *corpus***
Jessica Tomimitsu Rodrigues
Valdeci Batista de Melo Oliveira
- 131 **Era uma vez o fim: a morte como elos entre os contos “A menina de lá” de Guimarães Rosa e “As flores de Novidade” de Mia Couto**
Nana Patrícia Lisboa de Andrade
Francisco Pereira Smith Júnior
- 142 ***Gulliver's Travels* na Perspectiva Adaptada de Clarice Lispector: o leitor infantojuvenil em questão**
Thaís Fernandes de Amorim
- 155 **Interdito, desejo, prazer e dor na poesia latinoamericana de Gilka Machado, Delmira Agustini e Rosario Castellanos**
Edina Boniatti
- 168 **Literatura indígena brasileira: a resistência e o protagonismo dos povos originários na poética de Márcia Wayna Kambeba**
Rosely Sobral Gimenez Polvani
Franciele Lucia Libardi
- 182 **Louis Wolfson: vida e obra de um estudante de línguas esquizofrênico**
Ciro Lubliner
- 198 **O Brasil lá fora: tradução de literatura brasileira como política pública de Estado**
Lília Baranski Feres
- 213 **O fogo na mitologia indígena: um olhar sobre o discurso mítico e sua figuração narrativa**
Luciana Aparecida Bravim Macarini
Valdirene Aparecida Cotta

- 227 **O intertexto shakespeariano nas traduções de *Ulysses* de James Joyce no Brasil**
Pedro Luís Sala Vieira
- 239 **Para além da alta cultura: análise de três traduções de obras de Machado de Assis publicadas no âmbito da imprensa na Argentina, em 1905, 1922 e 1934**
Débora García Restom
- 255 **Poemas de Rainer Maria Rilke traduzidos por Augusto de Campos: entre o olhar e o silenciar**
Ana Maria Ferreira Torres
- 270 **Samba: uma análise literária discursiva do conto de Castro Soromenho**
Josiane Ribeiro Valcarenghi
- 281 **Tradução, adaptação e recriação em *Powers of Darkness*, de Bram Stoker e Valdimar Ásmundsson**
Paulo Roberto de Souza Ramos
- 293 **Traduzindo a resistência: a tradução de obras translíngues**
Valéria Brisolará
- 308 **Traduzir para dar voz à malandragem: experiências tradutórias no romance pícaro *Coragem* de Hans Jakob von Grimmelshausen**
Levy da Costa Bastos
- 324 ***Xicoténcatl*, o primeiro romance histórico latino-americano**
Jorge Antonio Berndt
Leila Shaí Del Pozo González
- 339 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Prefácio: reflexões sobre literatura comparada e tradução em tempos de peste e autoritarismos

Andrea Kahmann¹

No prefácio à edição revista da obra *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*, Susan Bassnett argumentou que, por serem tão numerosas as aproximações entre a literatura comparada e os estudos da tradução, aquela poderia ser considerada “um ramo dessa disciplina muito mais abrangente que é a dos Estudos de Tradução” (2003, p. XVI). Essa afirmação foi reformulada pela autora no Congresso da Associação Britânica de Literatura Comparada de 2006. Na ocasião, Bassnett proferiu o discurso “Reflexões sobre a Literatura Comparada no Século XXI”, no qual concluiu que nem a literatura comparada nem os estudos da tradução deveriam ser vistos como disciplinas autônomas, mas reafirmou que a história da tradução é central em todo estudo literário comparativo, pelo que merece receber o devido crédito (BASSNETT, 2006). Esses dois trabalhos, muito citados² quando estão em cena a literatura comparada e a tradução, ilustram a força de um prefácio e de um evento acadêmico.

Com essa inspiração, apresentamos esta coletânea de trabalhos integrantes do XVII Congresso Internacional da ABRALIC, ocorrido de forma inteiramente virtual em datas espraiadas entre os meses de agosto, setembro e outubro de 2021, em função da pandemia³. Os

1. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), com pesquisas na área de Estudos da Tradução e traduções no par português-espanhol. Primeira Secretária da ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução), gestão 2020-2022. Mestre e doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
2. O texto de Cunha; Neumann e Aseff (2022) é apenas um dentre vários possíveis exemplos.
3. Em dezembro de 2019, em Wuhan (China), surgiram os primeiros casos de uma nova doença viral com transmissão por vias respiratórias e alto potencial de letalidade. A doença foi nomeada como COVID-19, por ser a doença do coronavírus (Corona Virus Disease) identificada em 2019. No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde decretou estado de pandemia. Com o passar dos meses, notou-se uma tendência a designar a doença como um substantivo comum: covid, com minúsculas, e não mais um acrônimo. A

trabalhos que integram esta edição foram elaborados enquanto a humanidade ainda precisava arcar com o isolamento, o medo e o luto. No Brasil, o período também foi marcado por radicalização política e ataques sistemáticos a direitos fundamentais, especialmente quando imbricados com condicionantes de gênero e/ou raça. A defesa da ciência e de uma sociedade plural e democrática foi uma constante nas discussões deste Congresso e nos pronunciamentos da gestão da ABRALIC para o biênio 2020–2021. Foi necessário “lutar, juntos, como nunca lutamos antes, pelo direito à beleza e à dignidade da vida, de cada vida” (DALCASTAGNÈ, 2020, n.p).

Ainda somos incapazes de mensurar os prejuízos destes tempos, mas já é possível apontar a urgência de reflexões transdisciplinares, recuperando-se o tema norteador deste Congresso. A ciência, no sentido mais estrito do termo, apresentou respostas rápidas à crise que vivenciamos: pouco menos de um ano após a decretação da pandemia pela Organização Mundial da Saúde, sete diferentes vacinas já haviam sido lançadas e outras 60 estavam em desenvolvimento (WHO, 2020). Igualmente rápida, porém, avançou a “desinfodemia” (POSETTI; BONTCHEVA, 2020), a pandemia de desinformação sobre a vacina, a doença a ser controlada e seus tratamentos. Implica dizer que a gestão da crise sanitária foi agravada em função de textos e discursos que, evidentemente, não são literários, mas que circularam por aflorar as emoções. Questões culturais, sociais e políticas terminaram de complexificar o cenário, sobretudo em sociedades com fraturas sérias, como a brasileira.

Qualquer crise tende a vulnerabilizar ainda mais os grupos sociais invisibilizados. Nos princípios desta pandemia, Boaventura de Sousa Santos (2020) alertava que pessoas com trabalhos precarizados, sem habitação adequada e sem acesso a saneamento básico seriam mais expostas ao contágio. No Brasil, na primeira fase da crise, a *Epico-vid-19*⁴ apontou que a prevalência da doença entre os 20% mais pobres da população brasileira representava mais que o dobro do que o constatado entre os 20% mais ricos, e que a contaminação entre

identificação de novas variantes a perpetuar o vírus levou também à queda da indicação de ano.

4. A *Epico-vid-19*, coordenada por Pedro Hallal, foi o maior estudo epidemiológico do coronavírus realizado no Brasil. Os dados citados referem-se às coletas de maio e junho de 2020.

indígenas era quatro vezes superior à observada em pessoas brancas⁵ (HALLAL et al., 2020, p. 1390). Imagens comoventes do colapso dos sistemas de saúde e funerário inundaram nosso cotidiano, mas também o descaso e até o desprezo pelas vítimas e suas famílias. Umberto Eco (2019, p. 49-50) já afirmava que toda ideologia reacionária é pautada por um “elitismo de massa” (o líder do grupo organizado despreza os seus inferiores, que, por sua vez, desprezam os seus inferiores) e, conseqüentemente, tolera ou mesmo incita à aniquilação dos “fracos” ou dos “de fora”. Contudo, em um sistema, não existem os “de fora”; enquanto uma parte está vulnerável, o todo está desprotegido. Em suas voltas com o reacionarismo, o Brasil concentrou 13% das mortes mundiais por covid, apesar de representar apenas 2,7% da população mundial, segundo o depoimento do coordenador da Epicovid-19, Pedro Hallal, à Comissão Parlamentar de Inquérito da Pandemia (AGÊNCIA SENADO, 2021). Em outras palavras, a depender da ciência no seu sentido estrito, quatro a cada cinco mortes brasileiras poderiam ter sido evitadas (ibidem). Portanto, é preciso reconhecer que somente em “Diálogos transdisciplinares” poderão resistir os futuros não esfacelados pela peste e pelo autoritarismo.

Partindo da provocação “O que podem os estudos literários em meio a uma pandemia?”, Dalcastagnè vem concluir que “Somos nós, e aqui me refiro especialmente aos/às estudiosos/as da literatura, mas não só, que contribuímos para tornar mais complexa a leitura sobre o mundo que nos cerca” (2020, n.p.). Para Antonio Candido, o direito à literatura deve ser vislumbrado no panteão dos direitos humanos, pois, para além de outros argumentos, ela dá forma aos sentimentos, liberta do caos, humaniza (CANDIDO, [1988] 2011, p. 188). Sendo a manifestação ficcional das tensões de uma sociedade, a literatura “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, [1988] 2011, p. 177). A literatura questiona a realidade a partir do que não aconteceu, mas poderia ter acontecido, e desde a Poética, de Aristóteles (1453b), se tem entendido que, por despertar piedade e temor, a tragédia conduz à catarse.

5. Segundo o estudo (HALLAL et al., 2020, p. 1390), a prevalência na população indígena era 6.4% (4.1-9.4) comparada a 1.4% (1.2-1.7) em pessoas brancas. A prevalência no quintil socioeconômico mais pobre era 3.7% (3.2-4.3) comparada a 1.7% (1.4-2.2) no quintil mais rico.

Não fosse o vírus, este XVII Congresso Internacional teria acontecido em Porto Alegre, cidade que sediou o primeiro congresso da ABRALIC em 1988, pouco antes da proclamação da Constituição. Os debates na ABRALIC confundem-se, pois, com os do próprio Estado Democrático de Direito no Brasil. Desde sua criação, a ABRALIC vem promovendo a crítica e o acúmulo de um arcabouço referencial crítico às estruturas deterministas, europeizantes e masculinizantes (KAHMANN; CUNHA, 2022, p. 330), e não se omitiria quando em face da maior crise de sua história. Desde os anos 1970, as pesquisas comparatistas se têm orientado à “compreensão das alteridades e para o estabelecimento de uma consciência e de uma cidadania planetárias” (ALÓS, 2012, p. 13), e, no Brasil, a literatura comparada não conheceu outra abordagem. É ela a mediadora entre alteridades, sejam as identitárias, sejam as textuais, assim entendidas as transposições, as apropriações, as transformações dos “modelos”, as traduções (CARVALHAL, 2003, p. 29). Nos entrecruzamentos comparatistas com as traduções, evocamos Susan Bassnett outra vez para recordar o quão fundamental é a consciência da história. Em suas reflexões conjuntas com André Lefevere, a teórica britânica nos lembra que, até a década de 1970, as teorizações tradutórias rumavam para a elaboração de normas gerais a fim de, por exemplo, viabilizar máquinas de traduzir. Não obstante, “a história acabou por ser o fantasma naquela máquina, e como o fantasma cresceu, a máquina se desintegrou” (LEFEVERE; BASSNETT, 1998, p. 1, tradução nossa⁶). Multiplicam-se por estas páginas as articulações entre “investigação comparativista [e, por certo, a tradução] com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente” (CARVALHAL, [1986] 2006, p. 82).

Neste Congresso, ocorrido em nossas casas, receberam destaque as nossas fronteiras internas, nossas mal resolvidas relações com comunidades subalternizadas locais, invisibilizadas no interior do território brasileiro e mesmo em nossas universidades. Mulheres, indígenas, o povo negro, a população LGBTQIA+ e outras desde sempre excluídas de nossas concepções capacitistas, elitizadas e colonizadas de produção de conhecimento e de literatura ficaram em evidência. Este, afinal, era o conselho de Tania Carvalhal, primeira presidenta

6. No texto original, lê-se: “History has turned out to be the ghost in that machine, and as the ghost has grown, the machine has crumbled”.

da ABRALIC: apreender a História não dos discursos oficiais, mas sim da perspectiva “dos povos cujas histórias de marginalidade foram mais profundamente submersas nas antonímias de lei e ordem” (1997, p. 297). A compreensão da literatura como um direito fundamental apregoada por Antonio Candido ([1988] 2011), homenageado de honra daquele primeiro congresso da ABRALIC (CARVALHAL, 1996), elevou-se a novas perspectivas nesta edição de 2021. Os trabalhos que integram esta obra dão testemunho disso.

Plurais como a sociedade brasileira são as contribuições selecionadas para este livro. Em comum têm o comparativismo literário como método e a tradução como objeto. Apresentam quadros, teorizações e angústias e são o retrato de um tempo que exigiu novas formas de cuidar, educar, pesquisar e sobretudo comprometer-se. Afinal, assim “[c]omo no diálogo... o movimento alterno da discussão pode levar, no final, a um compromisso, (...) o tradutor busca, em um movimento alterno e de ensaios e tentativas, a melhor solução, que só pode ser, sempre e unicamente, um compromisso” (ECO, 2007, p. 272). Sob o selo do compromisso, estas contribuições questionam as narrativas trazidas para um sistema que chamamos de “nosso” e as obras ditas “nossas” traduzidas com o apoio do Estado para formar uma imagem de Brasil “lá fora”. Nesse trajeto, podemos nos deparar com mitos, traumas, interditos, mas também com Drácula, Gulliver e Alice no País das Maravilhas. Há aqui um Brasil que descobre a sua literatura indígena e uma mulher que pesquisou, antes que qualquer outra pessoa branca, indígenas Xipaya e Curuaya do Médio Xingu. Ficamos sabendo de um Machado de Assis que é argentino, das dificuldades de traduzir uma malandragem da língua alemã e das obras translíngues que resistem à tradução. Dos pampa transnacional à África ficcional legamos às próximas gerações um testemunho de “viagens” em tempos de isolamento. Refletindo também sobre o primeiro romance histórico e sobre as precursoras da poesia feminista na América Latina, estas reflexões ajudam a compor um arcabouço referencial genuinamente nosso, descolonizado. Clamando por “Diálogos transdisciplinares”, esta coletânea rompe com a estruturação hierarquizada de saberes, razão pela qual apresenta as contribuições selecionadas em ordem alfabética, segundo o título que lhe tenha sido escolhido por quem as escreveu. Concebido para ser disponibilizado on-line, de forma livre, gratuita e democrática, este livro é, pois, um convite à valoração da pluralidade e do diálogo e um

clamor para que nos percebamos como uma sociedade com espaço para todos os movimentos e todas as línguas, comprometida com todos os sonhos e todas as vidas.

Referências

- AGÊNCIA SENADO. *Pesquisas apontam que 400 mil mortes poderiam ser evitadas; governistas questionam*. 24/06/2021, 17h35. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/06/24/pesquisas-apontam-que-400-mil-mortes-poderiam-ser-evitadas-governistas-questionam>> Acesso em: 2 jun. 2022.
- ALÓS, A. P. Literatura Comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon*, Porto Alegre, v. 27, n. 52, [p. 1 – 18], 2012.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas*. Tradução de Baby Arão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 33-75.
- BASSNETT, S. Prefácio à edição revista (1991). In: BASSNETT, S. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BASSNETT, S. *Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century*. Discurso para a Associação Britânica de Literatura Comparada (British Comparative Literature Association – BCLA), em 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/29749020/Reflections_on_Comparative_Literature_in_the_Twenty_First_Century> Acesso em: 28 set. 2022.
- CARVALHAL, T. F. A nação em questão: uma leitura comparatista. In: SCHMIDT, R. T. (org). *Nações / narrativas: nossas histórias e estórias*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Estudos Americanos, 1997. p. 293-301.
- CARVALHAL, T. F. Dez anos da ABRALIC (1986-1996): elementos para sua história. *Organon*, Porto Alegre, v. 10, n. 24, p. 1-9, 1996.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171 – 193.

- CUNHA, A. S.; NEUMANN, G. R.; ASEFF, M. Diálogos: Literatura Comparada e Tradução. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 24, n. 47, p. 3-4, set./dez., 2022.
- DALCASTAGNÈ, R. *ABRALIC na #marchavirtualpelaciência*: O que podem os estudos literários em meio a uma pandemia?. Disponível em: <<https://abralic.org.br/downloads/2020/O-QUE-PODEM-OS-ESTUDOS-LITERARIOS-EM-MEIO-A-UMA-PANDEMIA-Regina-Dalcastagne.pdf>> Acesso em: 2 jun. 2022.
- ECO, Umberto. *Contra el fascismo*. Tradução ao espanhol de Elena Lozano. Buenos Aires: Penguin, 2019.
- ECO, Umberto. Interpretar não é traduzir. In: ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. (p. 265 – 298).
- HALLAL, P. C. et al. SARS-CoV-2 antibody prevalence in Brazil: results from two successive nationwide serological household surveys. *The Lancet, Global Health* 2020, n. 8. p. 1390-1398.
- KAHMANN, A. C.; CUNHA, A. Tania Carvalhal, a crítica da literatura latino-americana nos séculos XX e XXI. *Caderno de Letras*, Pelotas, n. 43, p. 325-340, mai-ago. 2022.
- LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. Where are we in Translations Studies ? In : LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Londres: Multilingual Matters, 1998. (p. 1 – 11)
- POSETTI, J.; BONTCHEVA, K. *Desinfodemic*: deciphering COVID-19 disinformation. Disponível em: <https://en.unesco.org/sites/default/files/disinfodemic_deciphering_covid19_disinformation.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2021.
- SANTOS, B. de S. *A cruel pedagogia do vírus*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION [ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE]. *Covid-19 Vaccines*. Disponível em: <<https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/covid-19-vaccines>> Acesso em: 20 mar. 2021.

**A desconstrução do olhar na tradução
da escrita de fôlego de Emilie Snethlage:
sobre as etnias Xipaya e Curuaya do Médio Xingu**

Cilene Trindade Rohr (UFPA)¹
Rosanne Castelo Branco (UFPA)²

Introdução

É preciso fôlego para traduzir os escritos de Emilie Snethlage. O estilo da autora é reflexo do seu caráter e da sua personalidade desbravadora, corajosa e inquietante. Snethlage viajou por territórios pertencentes aos povos de diversas etnias, em especial, os Xipaya e os Curuaya. Sua trajetória como pesquisadora é paradigmática porque desbravou caminhos para que outras mulheres hoje pudessem enveredar pelo ramo da pesquisa de áreas que antes eram predominantemente masculinas, tais como a botânica, a zoologia, biologia, ornitologia etc.

Observamos que sua escrita sobre a cultura dos povos Xipaya e Curuaya desvelam algumas pistas para perguntarmos o porquê de os povos originários terem sua cultura, línguas e costumes aniquilados pelas tramas em que foram e que continuam sendo enredados pelos colonizadores. Assim, este capítulo buscará revelar os momentos em que há esse questionamento da verdade sobre a maneira como os povos indígenas vem sendo exterminados, corrompidos, destituídos de suas terras, suas culturas e identidades. Snethlage faz isso de forma sutil, pois seu objetivo principal era desbravar os territórios

1. Doutora em poesia de expressão alemã e brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGL) da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora substituta do curso de Letras Língua Inglesa da Universidade Federal do Pará (UFPA), Campus Marajó – Soure.
2. Doutora em Estudos da Tradução pelo Programa de Doutorado Interinstitucional (DINTER) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC) em parceria com a Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Estudos Literários (UFPA). Professora adjunta da Licenciatura em Letras-Alemão (UFPA). Bolsista CNPq.

com o propósito de construir as premissas de suas teses na área da ornitologia. No entanto, nesse caminho, ela nos mostra a magnífica forma de cultura dos Xipaya e dos Curuaya. Além disso, deixa pistas sobre as formas de aniquilamento da rica diversidade cultural desses povos originários.

Antes de adentrarmos no texto da autora, destacaremos alguns episódios importantes da sua biografia para compreendermos seu percurso e sua história de vida. Tais observações biográficas foram obtidas através da dissertação de mestrado de Miriam Junghans (2009).

Henriette Mathilde Maria Elizabeth Emilie Snethlage nasceu em 13 de abril de 1868, em Kraatz bei Gransee, na província de Brandenburgo, na Alemanha. Pertencente a uma família luterana, Snethlage foi educada em casa, por seu pai, pois sua mãe faleceu quando a autora ainda era muito pequena. Aos 21 anos, ela prestou o exame do governo prussiano que lhe garantiu ensinar em escolas secundárias para moças. Num período de dez anos, trabalhou como preceptora na Inglaterra, Irlanda e na Alemanha. Aos trinta anos, em 1899, deu início ao curso de História Natural na Universidade de Berlim.

Em 1904, Snethlage concluiu seu doutorado com a maior das distinções – *summa cum laude*. Seu trabalho tratou da inserção e origem da musculatura dos corpos dos artrópodes e chamou a atenção pela originalidade. Em seguida, foi trabalhar em Berlim, no Museu de História Natural que, à época, estava sob a direção do ornitólogo alemão Anton Reichenow, que intermediou a vinda de Snethlage para trabalhar no Museu Emílio Goeldi, em Belém, no setor de zoologia com o pesquisador Emílio Goeldi.

Snethlage chegou a Belém num período em que a cidade era um lugar visado pelos mercadores de toda região Amazônica. O filósofo Benedito Nunes nos descreve como era a cidade à época:

Por certo que o enriquecimento da região, devido à explosiva exportação do látex, do leite da seringueira, matéria-prima da fabricação da borracha, acentuado a partir de 1854, beneficiou, e muito, o já existente centralismo da cidade de Belém, tanto estético, do ponto de vista da paisagem, quanto comercial, do ponto de vista do intercâmbio com o estrangeiro, e também cultural, seja sob o aspecto da urbanização propriamente dita, seja sob o aspecto das atividades musicais e teatrais. Bates já podia registrar, em 1859, o aumento da população de Belém, a cidade embelezada, com grandes praças drenadas, várias livrarias e uma biblioteca pública, somando ao

Arquivo, inaugurada em 1870, pelo bispo Dom Macedo Costa, oito anos antes do apronto do Theatro da Paz. Já então rolavam os primeiros bondes, carros puxados a burro, antes que uma companhia inglesa, a Pará Electric Company, os eletrificasse. Depois do primeiro jornal da região, O Paraense, editado, em 1822, por Felipe Patroni, em prensa que esse homem de letras trouxera de Portugal, onde fora representar a Província paraense na Assembleia constitucionalista do Porto – e para onde, no fim, voltaria, depois de longa viagem a pé ao Rio de Janeiro, com sua família – circulavam seis diários, entre eles A Província do Pará, sob a direção de seu proprietário, o prefeito e senador Antonio Lemos, a quem se deve a fixação na Belle Époque da fisionomia de Belém, com logradouros e prédios Art Nouveau. As relações com a Europa orientaram tanto a atividade musical e teatral da cidade quanto a urbanização. [...]. Sustentou essas relações uma classe dirigente endinheirada, que utilizava os alfaiates, as livrarias, os encadernadores, as lavanderias, as escolas e os remédios de Paris e de Londres. De qualquer modo, a parte intelectual dessas relações abriu os horizontes culturais de tal classe, muito embora também lhe impusesse a viseira do positivismo comteano, na qual reforçou a base de sua ideologia social conservadora abastecida pela igreja católica. (NUNES, 2012, p. 47)

Belém se desenvolvia em razão dos interesses capitais que se realizavam no Norte. Desse modo, investimentos na aparência da cidade foram feitos para garantir a circulação dos interesses econômicos e sociais da elite que ali se estabelecia. O desenvolvimento urbano da cidade se deu em áreas como ruas pavimentadas, redes de esgoto, saneamento, energia etc. É nessa época que se construiu também o Teatro da Paz, que era o palco da vida cultural dos donos do poder e do dinheiro, no Pará. A importância da cidade cresceu ainda mais com a construção do Museu de História Natural, o Museu Paraense, que foi construído em 1866 pela sociedade Filomática que, apesar de ser privada, era financiada por membros do governo. Essa sociedade, conforme nos conta Benedito Nunes (2012, p. 50), foi o núcleo inicial do Museu de História Natural, de Antropologia e de Arqueologia e que, mais tarde, passou a se chamar Museu Emilio Goeldi. Junto com Ferreira Pena, Emilio Goeldi ampliou as perspectivas de pesquisas a partir da “contratação de diversos cientistas nacionais e estrangeiros que se internariam reflexivamente na Amazônia – do etnólogo José Coelho da Gama Abreu ao geólogo Charles Fredrik Hart, da zoóloga Maria Elisabeth Emília Snethlage ao etnólogo Carlos Estevão de Oliveira” (NUNES, 2012, p. 50).

Quando assumiu o governo do Pará, em 1824, o positivista Lauro Sodré decidiu ampliar as iniciativas anteriores de restauração do museu. Para realizar tal feito, convidou o zoólogo suíço Emilio Goeldi que foi responsável pela ampliação do espaço e contratação de Emilie Snethlage, em 1905, que ali trabalhou como assistente de zoologia.

Snethlage se dedicou aos estudos da avifauna da região amazônica. Sua obra mais conhecida foi publicada em 1914, *O catálogo das aves*. As publicações³ da autora eram difundidas no *Journal für Ornithologie* e no *Ornithologische Monatsberichte* que estavam sob a direção do supervisor do museu de Berlim, Anton Reichenow.

Durante sua trajetória, Emilie Snethlage desbravou territórios nunca adentrados pelos europeus. De suas viagens mais importantes, destacamos a travessia que realizou entre os rios Xingu e Tapajós, em 1909, acompanhada por indígenas. Dessa experiência, a autora compôs um texto sobre o vocabulário comparativo dos Xipayá e Curuaya.

É importante ressaltar que as incursões de Snethlage se deram em virtude do prestígio que tinha dentro da instituição que trabalhava, o Museu Emílio Goeldi. Além disso, tinha que haver um diálogo amistoso entre os cientistas do museu e os colonos que se apropriaram das terras indígenas. Esses colonos permitiam acesso aos territórios, providenciando estadia, veículos e guias (indígenas escravizados) e funcionários brasileiros que acompanhavam os pesquisadores do museu em seus trabalhos de campo.

Em 1907, Emilio Goeldi precisou se afastar da direção do museu por razões de saúde. Por esse motivo, Snethlage se tornou diretora da seção de zoologia e, em seguida, com a morte do diretor Jacques Huber (substituto de Emílio Goeldi), ela se tornou a diretora interina do museu que liderou até 1921.

3. É no Boletim do Museu Goeldi e no Boletim do Museu Nacional que Snethlage publicará todos seus trabalhos no Brasil, em uma divisão numericamente equilibrada, oito obras no Museu Goeldi e nove no Museu Nacional. Mas a maior parte da produção científica de Emília Snethlage, 29 artigos de um total de 46, foi publicada em periódicos científicos internacionais, principalmente alemães. (JUNGHANS, 2009, p. 102)

A desconstrução do olha na tradução

Feito esse preâmbulo, passamos a destacar na tradução do texto “Die Indianerstämme am mittleren Xingú. Im besonderen die Chipaya und Curuaya” (1921) [As etnias do médio Xingu. Em especial a Xipaya e a Curuaya], vários momentos em que a ornitóloga modaliza o discurso, dando pistas ao leitor sobre os problemas da aniquilação e desmonte da identidade e da cultura dos povos indígenas.

Logo no início do texto, destacamos um aspecto interessante do discurso: “os últimos podem ser denominados quase como “índios mansos”, embora pouco falem o português. Eles desistiram completamente do uso dos trajes originais e da maior parte de seus costumes anteriores, provavelmente para sempre”⁴

Ao se referir aos Xipaya, Snethlage destaca que eles eram chamados de “índios mansos” pelos colonos⁵ ainda que não compreendessem a língua do colonizador. Ao dizer que eles desistiram completamente de usar seus trajes originários, a pesquisadora nos permite perguntar o porquê dessa abdicação. Antes, ela informou que a região era dominada pelo colono Accioly: “em 1913, após o assassinato de Manoelzinho, Accioly trouxe os Xipaya de volta às suas moradias mais antigas (conhecidas)”⁶ Sem dizer quem assassinou Manoelzinho, ela dá uma pista sobre o evento ao informar que Accioly trouxe os Xipaya de volta ao território de seu domínio e poder. Nesse contexto, Snethlage usa a palavra “assassinato” (“*Ermordung*”) ao invés da palavra “morte” (“*Tod*”), caracterizando a realidade problemática do local. A frase parece ser usada intencionalmente, uma vez que, ao ser tirada do contexto, ficaria apenas o essencial a que o artigo se propõe dizer: “em 1913, Accioly trouxe os Xipaya de volta...”

4. “Letztere kann man, obwohl sie kaum portugiesisch sprechen, heute fast schon als Indios mansos bezeichnen. Sie haben die Ursprüngliche Tracht und den größten Teil ihrer früheren Sitten vollständig aufgegeben, wahrscheinlich für immer.” (SNETHLAGE, 1910, p. 396, tradução nossa).
5. A expressão colonos, colonizadores é usada por Emilie Snethlage no texto que traduzimos.
6. “1913 holte Accioly nach der Ermordung Manoelsinhos die Chipaya in ihre ältesten (bekanntesten) Wohnsitze zurück.” (SNETHLAGE, 1910, p. 396, tradução nossa).

Segundo Curt Nimuendajú⁷, o colono Accioly foi um sujeito bastante cruel e perverso que dominou a região onde os Xipaya e os Curuaya viviam. Nimuendajú foi apresentado a Ernesto Accioly de Souza (principal seringalista da região do Iriri) por Snethlage e registrou em cartas o caráter inescrupuloso e traiçoeiro de Accioly. Em 1917, quando realizou uma excursão pelos rios Curuá e Iriri, Nimuendajú foi preso por Accioly e teve seus pertences de pesquisa roubados e extraviados.

Pela natureza ensaística de sua escrita, Snethlage, diferente de Curt Nimuendajú, foi mais cautelosa em suas observações durante as expedições que realizou junto aos povos indígenas. O tradutor e organizador Peter Schröder (2019) informou que Nimuendajú também não tinha liberdade para questionar as práticas de escravidão e extermínio cometidos pelos colonos contra os povos indígenas. No entanto, Schröder destacou, nos escritos de Nimuendajú, relatos da brutalidade que homens como o senador Miranda Júnior praticavam contra os nativos. Os pesquisadores tinham permissão para fazer suas pesquisas de campo desde que não atrapalhassem os projetos de exploração e morte praticado pelos colonos nos seringais. No entanto, Nimuendajú foi um dos pesquisadores mais críticos do *modus operandi* dos órgãos de governo e de outros segmentos da sociedade que tratavam os indígenas de forma perversa e cruel.

A introdução do artigo de Snethlage trazia premissas muito sugestivas sobre o modo como Accioly lidava com os povos indígenas. A autora contava que, o fato de não falarem totalmente a língua do opressor não impedia que fossem dominados, pois muitos já haviam se tornado “índios mansos”. Em um trecho do artigo, Snethlage mencionou que Nimuendajú estava preparando os relatos de sua experiência mais profunda com os Xipaya e os Curuaya⁸. Além disso,

7. Curt Unkel nasceu em 17 de abril de 1883 em Jena, Turíngia, Alemanha, emigrou para o Brasil em 1903, viveu entre os Guarani numa aldeia do rio Bataha, no estado de São Paulo, entre 1905 e 1907 – onde ele recebeu o nome de Nimuendajú, o qual ele registrou como sobrenome em 1922 ao optar pela nacionalidade brasileira – e morreu em 10 de dezembro de 1915 numa aldeia Ticuna, no município de São Paulo de Olivença, região do Alto Solimões, por causa ainda não apurada de forma conclusiva, embora a hipótese de assassinato seja a mais aceita. Nimuendajú escreveu textos sobre a cultura e língua dos Xipaya (SCHRÖDER, 2019, s/p).
8. Através do senhor C. N. Unkel, que, tomara, em breve possa relatar suas experiências entre os índios Iriri-Curuá, não resta dúvida que esses índios são

ela colocou, entre parênteses, o termo “conhecidas” a significar que os Xipaya conheciam bem os lugares para onde eram levados como escravizados pelos colonos.

O número de Xipaya independentes que vivem em determinado grupo tribal parece não ter aumentado há anos e, provavelmente, diminuiu ainda mais recentemente com tantos indígenas ingressando nos serviços dos colonos brasileiros. O grupo de Joaquim Velho que, provavelmente, não passava de uma dúzia de homens, parecia-me ser a que mais se apegava à velha origem Xipaya e tratava com desprezo os renegados de cabelos curtos da sua etnia. Se somarmos os Xipaya que estão em plena transição para o estágio dos indígenas mansos (indígenas domesticados), porém de sangue puro, ainda assim chegaremos a um total de centenas de cabeças.⁹

O registro acima nos mostra a dimensão histórica do que ocorreu com os Xipaya. A entrada forçada dos indígenas no serviço dos colonos fez com que reduzisse, cada vez mais, o número de integrantes Xipaya originários mantenedores das tradições e dos costumes. O processo de colonização está bem evidenciado no trecho que Sneath destacou entre parênteses: “indígenas domesticados”. Em seguida, ela falou da impossibilidade que eles tinham de se manter longe dos “brasileiros civilizados”:

No geral, parece-me que a hora dos Xipaya, como uma tribo indígena independente e livre, poderia ter soado em breve. Como

caiapós e vivem nas cabeceiras desses rios. (Durch Herrn C. N. Unkel, welcher hoffentlich bald in der Lage sein wird, über seine Erlebnisse unter den Iriri-Curuá-Indianern zu berichten, ist zweifellos festgestellt worden, daß diese Indianer Caiapós sind, die im Quellgebiet dieser Flüsse zu hausen scheinen.)

9. “Die Kopfzahl der wirklich noch unabhängigen und in einem gewissen Stammesverband lebenden Chipaya scheint schon seit Jahren nicht mehr sehr hoch gewesen zu sein und ist in letzter Zeit wohl noch mehr zurückgegangen, durch den Übertritt so vieler Indianer in die Dienste der brasilianischen Ansiedler. Die Horde des Joaquin Velho, die wohl nicht mehr als ein Dutzend Männer umfaßte, schien, mir noch am meisten am alten Chipayatatum festzuhalten und sogar mit einer gewissen Verachtung auf die kurzhaarigen Renegaten ihres Stammes herabzublicken. Rechnet man die in vollem Übergang in das Stadium der Indios mansos (zahmen Indianer) begriffenen, aber noch ganz reinblütigen Chipaya hinzu, so dürfte man immerhin noch auf eine Gesamtzahl von mehreren hundert Köpfen kommen.” (SNEATHLAGE, 1910, p. 396, tradução nossa)

moradores exclusivos do rio, eles não podem evitar o contato com os brasileiros civilizados. Espera-se, no entanto, que sejam preservados por um bom tempo como uma parte importante, pacífica e útil da população ribeirinha, inicialmente, puramente indígena e mais tarde provavelmente mestiça.¹⁰

No trecho acima, a autora faz uma previsão certa do que viria a acontecer com os Xipaya. A pureza da etnia se extinguiu, e a última estimativa feita pela Funasa, em 2002, contava 595 pessoas pertencentes ao grupo, muito embora o número informado pela Funai, em outubro de 2014, tenha sido ainda menor, em razão de não computarem os indígenas que vivem nos espaços urbanos (Schröder, 2019, p. 24). A maior quantidade de Xipaya está em Altamira e em Volta Grande do Xingu no sudeste do Estado do Pará. A aniquilação gradual dos Xipaya teve início com a fundação de feitorias fundadas pelos holandeses, ingleses e irlandeses e, de acordo com as fontes do ISA (Instituto Socioambiental), as ameaças contemporâneas às terras indígenas se configuram no âmbito das dezenas de requerimentos de mineração. No entanto, foram as missões do trabalho de catequese que extinguiram, gradualmente o bem mais valioso dos indígenas: sua cultura. Segundo Schröder, ainda que os Xipaya estejam vivos, “sua língua encontra-se ameaçada de extinção. Atualmente, talvez 1% dos Xipaya ainda use a língua indígena, ou seja, o número total de falantes, deve ser, em todos os casos, inferior a 10” (2019, p. 25).

Aspectos culturais dos Xipaya e dos Curuaya

O texto de Snethlage é estruturado em tópicos que explicam vários aspectos da cultura dos povos Xipaya e Curuaya. A autora destaca elementos da cultura, principalmente os referentes a cerâmica, a vestimenta, a pintura, as moradias, os alimentos, as armas, os meios de transportes etc. Didaticamente, o texto apresenta primeiro os aspectos

10. “Im ganzen scheint mir, dürfte die Stunde der Chipaya als eines unabhängigen, freien Indianerstammes bald geschlagen haben. Sie können sich als ausschließliche Flußbewohner zu wenig der Berührung mit den zivilisierten Brasilianern entziehen. Dagegen werden sie sich hoffentlich als bedeutender, friedlicher und brauchbarer Teil der Flußbevölkerung, vorläufig rein indianischen, späterhin wohl gemischten Blutes, noch lange erhalten.” (SNETHLAGE, 1910, p. 396, tradução nossa)

da cultura dos Xipaya e, em seguida, os elementos da cultura dos Curuaya. Nesse percurso, observamos que a pesquisadora detecta que a cultura dos Xipaya é esteticamente mais rica e que eles possuem melhor habilidades na elaboração de elementos como a pintura, a cerâmica, as armas etc. A partir desse olhar, constatamos que há uma perda significativa da cultura de ambos os grupos étnicos apresentados por Snethlage. A partir do artigo traduzido, temos a dimensão do desmonte da cultura originária e assimilação da cultura do colonizador.

Salientamos, primeiramente, o tópico “Dia a dia na maloca”, no qual a autora fazia observações sobre o asseio dos Xipaya e dos Curuaya. Ao longo do texto, ela evidencia que os Curuaya tinham menos cuidado com a aparência e a limpeza dos objetos domésticos, enquanto os Xipaya eram mais cuidadosos nesses aspectos. É preciso atentar para essa questão, pois o não acesso dos Curuaya aos recursos naturais vai automaticamente criar essa dificuldade, conforme observaria a autora no excerto transcrito a seguir, em que explicava que o rio mais próximo à aldeia dos Curuaya era apenas um “filete ralo” de igarapé para suprir as necessidades de banho e limpeza:

Quadro 1 – Comparação entre Curuaya e Xipaya: sobre “Dia a dia na maloca”

<p>Sobre os Xipaya: O banho desempenha um papel importante em ambos os sexos, assim como, o asseio, a limpeza, o ato de pentear e catar piolhos nos cabelos. Trata-se de um ato de amor que prestam um ao outro.¹¹</p>	<p>Sobre os Curuaya: A sujeira dos objetos pode ser explicada pela falta de água. O pequeno igarapé, onde se localizava a aldeia, era apenas um filete ralo que secou em alguns pontos, durante o tempo que lá estivemos. Isso dificultava muito o banho e a limpeza.¹²</p>
---	--

11. “Bei beiden Geschlechtern spielt das Baden eine große Rolle und das daran anschließende Säubern, Putzen, Kämmen und Durchsuchen der Haare nach Läusen, ein Liebesdienst, den sie sich gegenseitig erweisen.” (SNETHLAGE, 1910, p. 416, tradução nossa)
12. “Die größere Schmutzigkeit aller Gegenstände in der Aldeia ist natürlich auch durch den Mangel an Wasser zu erklären. Das kleine Igarape, an dem sie liegt, war zur Zeit unseres Aufenthalts dort nur ein dünnes, stellenweise ganz versiegtes Rinnsal, was Baden und Waschen sehr erschwerte.” (SNETHLAGE, 1910, p. 416 SNETHLAGE, 1910, p. 422, tradução nossa)

O fato de os Curuaya não terem o zelo com a limpeza dos objetos e com o banho estaria diretamente ligado ao isolamento em que viviam, pois eles eram mais resistentes do que os Xipaya ao contato com os brasileiros e os colonos. Desse modo, eles ficavam restritos a certos territórios e não podiam migrar como antes faziam, de tempos em tempos, de acordo com as estações e o clima. A chegada dos colonos que ocupavam as terras, impedia os indígenas de manterem suas formas de vida social que era totalmente conectada com a natureza. Snethlage observava que os Xipaya eram mais cuidadosos com a limpeza do corpo e dos objetos porque eles mantinham os costumes de migrar conforme as estações climáticas.

A pesquisadora ressalta que os Xipaya já haviam se tornado aquilo que ela nomeou “índios mansos” ou “índios domesticados”. A interação com os brasileiros (seringueiros e colonos) possibilitava a migração dos Xipaya e intensificava a aquisição de comportamentos e modos de viver da cultura dos colonos e seringueiros. Assim, os Xipaya podiam manter os seus hábitos no acesso aos recursos naturais e aos seus costumes de nômades.

Tanto os Xipaya quanto os Curuaya migravam, de tempos em tempos, dentro do território de acordo com as estações e o clima. Essa observação é evidenciada por Snethlage no trecho em que tratou das embarcações de transporte dos indígenas: “elas [as embarcações] são suficientes para acomodar apenas uma família indígena de tamanho médio e sua bagagem (os indígenas tendem a levar consigo, a maioria de seus pertences em viagens mais longas).” (SNETHLAGE, 1910, p. 414, tradução nossa)

O motivo pelo qual os Curuaya, sob a ótica da autora, pareciam não ter asseio com o corpo e com os objetos, dava-se em razão de sua resistência em se submeter à cultura do outro, abdicando da sua própria cultura, comportamento esse que tiveram os Xipaya. Por essa razão, os Curuaya foram perdendo o costume nômade e permanecendo no mesmo local, ainda que os recursos fossem parcos. Consequentemente, isso levou a estigmas pejorativos sobre indígenas serem “sujeitos”. Tais preconceitos atravessaram a história e, infelizmente, atingem as comunidades indígenas até os dias atuais.

Benedito Nunes nos conta que isso é basicamente o mesmo problema do estigma criado em torno da concepção sobre a “superioridade e inferioridade das raças”. De um lado, alastrou-se pelo século XIX a falsa ideia de que “os mais altos potenciais de desenvolvimento

proviriam da raça branca; os índices de sua conformação física, de sua caixa craniana, medida a compasso, o formato e seu nariz e aparência de seu cabelo, loiro [...]” (2012, p. 66). Por outro lado, disseminava-se outra ilusão: a de que as “raças coloridas, amarela e negra, deteriam, pelos mesmos índices, os mais baixos potenciais para o progresso” (2012, p. 66). Nunes argumenta que tais afirmações levaram aos preconceitos formados a respeito dos povos indígenas, tais como, a de que possuem formas rudes, quase vegetativas, de forma de vida pessoal, de relacionamento, de trabalho, de moradia, de vestuário e de religiosidade.

Além disso, Nunes corroborou a nossa premissa de que a degradação indígena é fruto, de um lado, da ação do colono português, branco e, de outro, dos catequistas, cuja ação deseducadora lastimou a cultura dos povos étnicos. Vale citar a afirmação de Nunes de que “o colono português serviu-se deles [dos indígenas] quando pacificados, submetendo-os ao trabalho escravo, as ordens religiosas, que para cá vieram, desintegraram-lhe as tribos em proveito dos aldeamentos em que os confinavam para facilitar a conversão religiosa do gentio” (NUNES, 2012, p. 67).

Retomando o texto de Snethlage, ressaltamos o tópico em que ela tratou da vestimenta dos indígenas. A pesquisadora destacava que os Xipaya estavam habituados ao modo de se vestir dos brasileiros, porém não se mostravam à vontade fazendo uso de roupas que não eram de sua cultura. Isso se registraria no fragmento a seguir: “eles desistiram completamente do uso dos trajes originais e da maior parte de seus costumes anteriores, provavelmente para sempre” (SNETHLAGE, 1910, p. 395-396, tradução nossa).

No que diz respeito aos Curuaya, Snethlage observa que eles viviam completamente nus e quando aderiam à alguma vestimenta, utilizavam o cinto e a tanga dos Xipaya. Isso reforça a tese de que os Curuaya eram mais resistentes à submissão à cultura dos colonizadores, uma vez que se recusavam a usar vestimentas e, quando tinham que usá-la, preferiam as dos Xipaya ao invés da dos brasileiros e colonos. Vejamos alguns excertos a esse respeito:

Quadro 2 – Comparação entre vestimentas e adereços:

<p>Sobre os Xipaya: Roupas, arranjos e cortes de cabelos e adereços: Os trajes femininos das classes populares brasileiras, saia longa e jaqueta folgada são vistos com frequência, principalmente entre indígenas que se juntaram aos seringueiros, em especial aqueles protegidos por Accioly e que desfilam em toaletes ultramodernas trazidas do Pará. Contudo, não pareciam muito confortáveis e felizes com isso.¹³</p>	<p>Sobre os Curuaya: Roupas, arranjos e cortes de cabelos e adereços: É correta a tradição que corre do Curuá ao Iriri sobre os Curuaya serem, originalmente, avessos a qualquer tipo de roupa, até mesmo a cintos e tangas, e eles os teriam adotado dos Xipaya. Os habitantes das malocas ribeirinhas não se distinguem dos Curuaya em seus trajes tradicionais, pois na aldeia encontramos tanto a população como os visitantes da região, na sua grande maioria, completamente nus. No entanto, as mulheres só apareceram depois de terem conseguido tangas com as minhas acompanhantes. Os homens, por outro lado, principalmente o pajé, se apresentaram, em sua maioria, completamente despidos, mesmo na festiva Caria, na segunda noite.¹⁴</p>
--	--

Nos trechos que seguem, percebemos que há, entre ambas as culturas, uma relação estética no que se refere aos penteados de cabelo. Snethlage identificou nos arranjos de cabeça das crianças e das mulheres indígenas características dos povos bárbaros representados nas tranças de crianças Xipaya em forma de “chifres de animais enrolados”. Por sua vez, nos Curuaya, ela informava ter visto um tipo de cocar, usado em cerimônias, e que muito se assemelhava a um “capacete de Valquíria”:

13. “Die Frauentracht der unteren Stände Brasiliens, aus langem Rock und loser Jacke bestehend, sieht man jetzt schon häufig, besonders bei den zwischen den Seringueiros ansässig gewordenen Indianern, und einige besondere Schützlinge Acciolys stolzierten sogar in hochmodernen, aus Pará mitgebrachten Toiletten umher, schienen sich aber nicht sehr glücklich darin zu fühlen.” (SNETHLAGE, 1910, p. 407, tradução nossa)
14. “Daß den Curuaya ursprünglich jede Art von Kleidung, selbst Gürtel und Tanga, fremd gewesen sei und sie diese erst von den Chipaya angenommen hätten, diese am Curuá und Iriri umlaufende Tradition möchte ich für richtig halten, denn während sich die Bewohner der Flußmalokas in ihrer Tracht nicht von den Chipaya unterschieden, fanden wir in der Aldeia die Einwohnerschaft sowohl wie den aus der Umgegend eingetroffenen Besuch zum allergrößten Teil vollständig nackt.” (SNETHLAGE, 1910, p. 422, tradução nossa)

Quadro 3 – Comparação entre penteados:

<p>Sobre os Xipaya: Roupas, arranjos e cortes de cabelos e adereços: Algumas mulheres indígenas já faziam “penteados” nos cabelos e alguns homens já os cortavam. Mas eram exceções. [...] Algumas vezes, em festividades decorativas, vi crianças com tranças estranhas e cachos firmemente dobrados como chifres enrolados. [...] Os Xipaya removem cuidadosamente todos os pelos do rosto e do corpo, incluindo barba e sobrancelhas, com exceção do cabelo da cabeça e dos cílios.¹⁵</p>	<p>Sobre os Curuaya: Roupas, arranjos e cortes de cabelos e adereços: Não vi nas Curuaya penteados difíceis como os usados por algumas mulheres e crianças Xipaya em cerimônias. Tal como os Xipaya, os Curuaya retiravam, cuidadosamente, os pelos do corpo e da face. [...] O cocar era fantástico e singular, algo como um capacete de Valquíria que, obviamente, parecia improvisado e foi jogado fora ainda durante a festa. Talvez fosse baseado em um modelo antigo.¹⁶</p>
---	--

No tópico “Constituição étnica e família”, Snethlage destacou que não havia mais, entre os Xipaya, um Tuxaua¹⁷ autêntico, enquanto entre os Curuaya ainda haveria dois: Carurema e João Padreco. O Tuxaua é um líder espiritual de grande força e representatividade nas sociedades indígenas, mas ele está abaixo do Pajé na hierarquia.

A presença de dois Tuxauas autênticos entre os Curuaya caracterizava o isolamento e a resistência dessa etnia em submeter-se à cultura

15. “Einige Indianerinnen „frisiereten“ sich bereits, und ebenso hatten einige der Männer die Haare abgeschnitten.“; „Merkwürdige Zöpfchen und steif gedrehte, Hörnern gleich abstehende Löckchen sah ich manchmal bei Kindern im Fest- schmucke.“; „Mit Ausnahme des Kopfhaares und der Wimpern entfernen die Chipaya sämtliche stärkeren Gesichts- und Körperhaare (einschließlich des Bartes und der Augenbrauen) mit der größten Sorgfalt.” (SNETHLAGE, 1910, p. 407-408, tradução nossa)
16. “Komplizierte Haartrachten, wie sie einige Chipayafrauen und -kinder bei den Festen trugen, habe ich bei den Curuaya nicht gesehen. Körperund Gesichts- haare werden wie bei den Chipaya sorgfältig entfernt.”; “Nur bei dem Karia in der Aldeia hatte sich Antonio aus dem Balg eines kurz vorher geschossen- en Arara preto (*Anadorhynchus hyacinthinus*) einen höchst phantastischen und eigenartigen, etwas an einen Walkürenhelm erinnernden Kopfputz her- gestellt, der freilich nur improvisiert zu sein schien und noch während des Festes fortgeworfen wurde aber vielleicht doch auf einem alten Muster beruhte.” (SNETHLAGE, 1910, p. 407, 408, 409, tradução nossa)
17. Cacique. Do tupi *tuwi’xawa*. *Mburovixá* para os guaranis. Para os tupis, *moru- bixaba, murumuxaua, muruxaua, tubixaba e Tuxaua*.

do branco. A própria Snethlage destacou no início do trecho sobre os Xipaya que o esfacelamento da etnia se dava em virtude do contato com os “civilizados”. Outra nota interessante a ser comentada é o fato de os Xipaya temerem mostrar seus rituais de dança e pintura diante dos cristãos. As recepções ritualísticas que eles demonstraram a Snethlage, quando a pesquisadora esteve no local pela primeira vez, tornaram-se menos frequente. No entanto, isso não significava que tivessem abdicado de sua cultura. No excerto supracitado, a ornitóloga apresentava a suposição de que o grupo teria dançado na noite anterior, mas, como não estavam pintados, essa hipótese não seria comprovável. Todavia, ela manifestava sua hipótese de que a abdicção da cultura se dava em razão da presença dos cristãos, o que vai ser corroborado como fato verídico pelo pesquisador Nimuendajú. Mais ou menos no mesmo período em que Snethlage visitou o local, Nimuendajú esteve com os povos Xipaya e Curuaya. Ele nos contaria com mais afinco sobre essa questão:

O pequeno bando mísero dos Xipaya que encontrei, em 1918 e 1919, em Boca do Baú no alto rio Curuá estava sendo tão pressionado por seus patrões cristãos que foi obrigado a se impor múltiplas restrições na prática de sua religião. Mas não acredito que a ruína social da tribo tenha influenciado de alguma maneira substancial suas ideias fundamentais e tradições: em todos os casos os Xipaya não viraram cristãos. (SCHRÖDER, 2019, p. 35)

Conforme observava Nimuendajú (1981), os Xipaya já eram um número muito pequeno desde à época em que tanto ele quanto Snethlage visitaram a região. Embora as pressões para que não praticassem sua religião fossem impostas de maneira cruel, os indígenas não abdicaram de sua cultura. Alguns adaptaram suas práticas religiosas criando o sincretismo que ainda hoje é bastante comum. No entanto, eles não se tornaram cristãos em essência. O que se observava era uma tentativa de despistamento para sobreviver com suas formas de cultura por outros meios.

A cultura, conforme Benedito Nunes (2012) é, muitas vezes, lugar de embate entre tendências conservadoras ou regressivas, nas quais acabam se sobressaindo os interesses de um povo em detrimento de outro. Nesse caso, sobressaem-se os modelos prontos e dominantes que, quase sempre são moldados por “modas em vez de modos de pensamento” (NUNES, 2012, p. 69). Dessa forma, observamos que isso

não se configura como submissão aos preceitos da cultura do outro, uma vez que o cristianismo corrompe a aparência, mas não a essência.

A primeira vez que Snethlage visitou o território dos Xipaya e dos Curuaya foi em 1908. Em 1909, quando esteve novamente no local, ela percebeu que eles não praticavam mais certos rituais de sua cultura e se esquivavam de responder às perguntas, talvez por temerem ser ridicularizados pelos seringueiros. Desse modo, a pesquisadora conseguiu anotar poucas informações sobre as formas de religião dos Curuaya. Vale ressaltar que a depreciação das formas de cultura é uma estratégia para dominar e escravizar o outro. Para dominar e escravizar, é preciso fazer o outro abandonar seus hábitos cerimoniais, fazê-los descrentes de sua cultura, perder sua identidade e, com isso, tornar-se apenas mão de obra.

A esse respeito, voltemos ao texto de Snethlage para analisar o comportamento dos Curuaya. Eles perderam seus hábitos ritualísticos por medo do escárnio dos seringueiros. No entanto, não abandonaram sua visão cosmogônica, uma vez que demonstraram interesse pelo teodolito¹⁸ que a pesquisadora carregava no pescoço. Essa curiosidade revelava, ainda, uma visão aberta e respeitosa com relação às crenças alheias. Tanto para os Xipaya quanto para os Curuaya, não existia a visão do sobrenatural como é concebida pelo homem branco. Nimuendajú constatou em suas observações que, para os povos Xipaya e Curuaya,

não existe seres sobrenaturais, em nossa acepção do termo, pela simples razão de que não há nada de sobrenatural para eles. Para esses povos, depende apenas da maior ou menor atividade do poder mágico imanente a todos, se alguém é capaz de realizar alguma coisa que aos outros pareça prodigiosa, esse prodígio não tem limites últimos: simplesmente tudo é possível e natural. (SCHRÖDER, 2019, p. 56)

O último tópico apresentado por Snethlage é sobre a relação dos povos étnicos com os brasileiros:

18. O teodolito é um instrumento de precisão óptico que mede ângulos verticais e horizontais, aplicado em diversos setores como na navegação, na construção civil, na agricultura e na meteorologia. Conforme: WIKIPEDIA. Teodolito. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Teodolito>>. Acesso em: 28/08/2021.

Quadro 4 – Comparação entre a relação dos Xipaya com os Curuaya:

<p>Relações com os brasileiros: O número de Xipaya independentes que vivem em determinado grupo tribal parece não ter aumentado há anos e, provavelmente, diminuiu ainda mais recentemente com tantos indígenas ingressando nos serviços dos colonos brasileiros.¹⁹ (SNETHLAGE, 1910, p. 395-396, tradução nossa)</p>	<p>Relações com os brasileiros: Achei interessante que os Curuaya, na medida em que se relacionam com os seringueiros, não o faziam como pescadores, caçadores ou barqueiros, mas sim como seringueiros e agricultores.²⁰ (SNETHLAGE, 1910, p. 427, tradução nossa)</p>
--	--

O fato de, no início do século XX, os Curuaya não trabalharem como pescadores, caçadores ou barqueiros para os brasileiros, significava que resistiam à servidão e não aceitavam trabalhar por troca de mercadoria. No entanto, trabalhavam como agricultores e seringueiros porque eram remunerados. Por outro lado, o ingresso dos Xipaya no trabalho com os colonos brasileiros resultou na diminuição do número de seu grupo. Isso demonstrava que, num espaço de tempo muito curto, os Xipaya e os Curuaya foram perdendo sua forma de vida e cultura e absorveram as formas de viver dos brasileiros. Nesse caso, o que se constata ao longo do artigo de Snethlage, é que esses povos que tinham uma cultura de vida e de arte esteticamente interessante foram se misturando e transformando suas experiências e práticas até o ponto de não mais reconhecerem seus objetos ancestrais. Esse aniquilamento da memória ancestral ficaria evidente no trecho em que a autora relatava a descoberta de cacos de cerâmica que “os Xipaya e Curuaya viam [...] com o mesmo espanto que nós,

19. “Die Kopfzahl der wirklich noch unabhängigen und in einem gewissen Stammesverband lebenden Chipaya scheint schon seit Jahren nicht mehr sehr hoch gewesen zu sein und ist in letzter Zeit wohl noch mehr zurückgegangen, durch den Übertritt so vieler Indianer in die Dienste der brasilianischen Ansiedler.” (SNETHLAGE, 1910, p. 395-396, tradução nossa)

20. “Interessant war mir, daß die Curuaya, soweit sie mit den Seringueiros in Arbeitsbeziehungen treten, dies im allgemeinen nicht als Fischer, Jäger oder Bootsleute tun, sondern als Gummisammler und Ackerbauer.”

“Die Chipaya und Curuaya betrachteten sie mit demselben Erstaunen wie wir. Unter den von ihnen verfertigten Töpfereien findet sich nichts, was daran erinnert.” (SNETHLAGE, 1910, p. 427, tradução nossa)

pois não enxergavam qualquer semelhança com a cerâmica que produziam” (SNETHLAGE, 2010, p. 401, tradução nossa).

Segundo Snethlage, as cerâmicas dos Curuaya, por exemplo, não tinham ornamentos e eram usadas apenas como utensílios, ao invés de ter um valor artístico. Isso possivelmente se deve ao esquecimento forçado de sua cultura artística, ou por vergonha, como constatou Snethlage, ou por extermínio. Sobre isso, Benedito Nunes nos lembraria que

os índios – nossas vítimas – não entravam em nossa história. Morriam fora das cenas dos feitos portugueses e muito depois morriam nos bastidores já brasileiros das chamadas “frente pioneiras de penetração”. Só a visão mais abrangentemente crítica dos jovens historiadores [...] seria capaz de revirar o cenário sobre o índio, ator sempre trágico de uma história violenta que a ele nos uniu e une antagonisticamente num passado comum. (NUNES, 2012, p. 69)

Chegamos ao final de nossas reflexões com um sentimento de frustração, pois a situação atual dos poucos descendentes dos Xipaya e Curuaya é lamentável. Mesmo com tantos artigos e materiais que comprovam o aniquilamento da cultura dos Xipaya e dos Curuaya e o saque de suas terras, ainda assim, vemos suas lutas pelo direito originário serem esmagadas por gestões de extermínio. Peter Schröder observou que “a maioria da população Xipaya continua a morar em diversos bairros de Altamira, dos quais uma parte foi engolida pelas águas da hidrelétrica de Belo Monte” (2019, p. 25). No momento atual, em que vivemos a pandemia, é provável que esses povos estejam numa porcentagem menor do que a comprovada em 2002: “a população Xipaya em Altamira corresponde a 44% da população indígena; os Kuruaya são em torno de 36%; Juruna 7,97%; Mebengokre 5,8%; Arara 1,45%; Karajá 1,45% e outros 2,9%.”²¹ Apesar do atual cenário brasileiro, mantemos uma fresta de esperança em dias melhores. Com essas breves reflexões sobre o texto da autora e com a tradução, esperamos contribuir para a causa dos grupos étnicos, alertando às autoridades sobre a urgência de preservar a vida e a cultura não somente dos Xipaya e dos Curuaya, mas de todos os povos indígenas e quilombolas que lutam pelo direito de viver na terra de nossos ancestrais.

21. MELO P. M. *Xipaya*. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xipaya>. Acesso em: 16/08/2021.>

Referências

- JUNGHANS, M. E. *Avis rara: a trajetória científica da naturalista alemã Emília Snethlage (1868-1929) no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-FIOCRUZ. Área de Concentração: História das Ciências. Aprovada em 07 de julho de 2009.
- MELO P. M. *Xipaya*. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xipaya>> Acesso em: 16 ago. 2021.
- NIMUENDAJÚ, C. Fragmentos de religião e tradição dos índios Si-páia: contribuições ao conhecimento das tribos de índios da região do Xingu, Brasil Central. In: CASTRO, E. B. V. & EMMERICH, C. *Religião e Sociedade 7*, Rio de Janeiro, 1981, 1 mapa, 4 figuras. Rio de Janeiro: Tempo e Presença; São Paulo: Cortez, n. 7, p.3-47, jul. 1981.
- NUNES, B. *Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará/ Benedito Nunes*. Org. Victor Sales Pinheiro. Belém: Secult: Ed. Ufpa, 2012.
- SNETHLAGE, Emilie. Die Indianerstämme am mittleren Xingu. Im besonderen die Chipaya und Curuaya. *Zeitschrift für Ethnologie*, N° 45. Berlin, p. 395 - 427, 1910.
- SCHRÖDER, P. *Os índios Xipaya. Cultura e língua. Textos de Curt Nimuendajú*. Org. e produção Peter Schröder. Campinas [SP]: Editora Curt Nimuendajú, 2019.
- WIKIPEDIA. *Teodolito*. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Teodolito>>. Acesso em: 28 ago. 2021.

A Escrita Insubordinada de Eneida de Moraes: uma página da memória nacional e das lutas feministas

Mirna Moraes¹

O Feminismo Político

O termo feminismo não apresenta uma definição exata. Isso ocorre pela condição de processo com origem histórica, porque transita a história das mulheres, em diferentes épocas e por diferentes motivações. No entanto, não se perde de vista o foco central do debate, enquanto movimento, ou seja, a construção de novos olhares, novas perspectivas sobre os valores éticos, morais, ideológicos.

É importante destacar que o feminismo se tornou uma luta plural dado o fato de se manifestar e de se expressar nas relações humanas, com maior impacto nas vivências das mulheres, com suas angústias e necessidades reprimidas nos espaços públicos e nos espaços privados.

Vale ainda ressaltar o feminismo como movimento de mulheres em luta pela libertação. No sentido mais amplo, esbarra-se em outros movimentos de opressões de outros grupos vulneráveis como os dos negros, dos indígenas, dos homossexuais. E assim, juntos, se fortalecem no desejo coletivo da superação de desigualdades sociais, como ainda na especificidade de cada grupo.

Mesmo cada grupo possuindo formas específicas de organização, não se tornam, porém, lutas isoladas, porque estão conectadas pelas mesmas linhas de discriminação e de falta de oportunidades. Mas o movimento feminista vive amarrado às desigualdades e, também, às relações de poder afixadas pelos jogos sexistas.

Como bem diz a escritora Eneida de Moraes no texto “Companheiras”, “cumpro o dever...” de esclarecer e denunciar todos os modelos políticos tradicionais pontuados pela diferença impingida sobre o sexo feminino e pelo autoritarismo lançados sobre as mulheres. Ou seja, o movimento feminista é transgressor à medida em que se propõe a desconstruir os modelos de opressão, naturalizados por um sistema hierarquizante.

1. Graduada em Letras e Arte (UFPA), Doutora em Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA). Membro do grupo de pesquisa MALALAS (ILC UFPA).

Assim é o caso também do incômodo provocado pela escrita feminina, quando, mesmo com um histórico silenciado, as mulheres utilizavam o espaço literário tanto para lerem e aprenderem, como para se inserirem no mundo e experimentarem uma emancipação pelo mundo da escrita.

Assim, para este artigo, utilizar-se-á, como elemento/instrumento histórico revelador de uma época significativa para a ação feminista, o texto testemunho “Companheiras”, da escritora e jornalista paraense, porque, ante a sua escrita, pode-se compreender o percurso vivenciado pelas mulheres no sentido de tornar realidade pela emancipação feminina, o desejo de cada uma, de acordo com as suas subjetividades.

A emancipação feminina não apenas pelo discurso ilusório do sufrágio universal ocorrido em 1932, e sim pela possibilidade de juntas atuarem em favor de um projeto maior que abrangeria diferentes segmentos de ordem pedagógica, política e social, visando com isso, a um alargamento cultural da concepção do que viria a ser o papel da mulher.

Pedagógica, por estas entenderem a educação como princípio norteador de novas condutas na sociedade, quando introjetados novos discursos para a função das mulheres, dentro ou fora do ambiente doméstico, até então previsível pela mentalidade cultural. Por extensão, aparece a perspectiva política, visto que a elas, seria dada a oportunidade de escolha de qual caminho seguir, e não mais a imposição do que fora determinado por um patriarcalismo hegemônico. E, por fim, social porque reformularia conceitos pré-concebidos e atualizaria a natureza dos discursos, movendo a sociedade a pensar o ser mulher como sujeito ativo.

Nesta alteração discursiva sobre o feminismo, observa-se, em cada fragmento no texto de Eneida de Moraes, um projeto de denúncia, ao mesmo tempo que de resistência experimentada pelas vinte e cinco mulheres encarceradas na cela 4, também denominada “Sala das damas” por ali encontrarem-se reunidas intelectuais, a maioria da alta classe média.

Ou seja, eram mulheres que tiveram acesso às leituras e fizeram destas instrumentos de aprendizagem e de recurso de libertação, ao estabelecerem pelo intercâmbio de conhecimento produzido por (entre) elas, durante o tempo (encontro) de confinamento (1935, 1936, 1937, 1938).

É o tempo de constituição de um projeto político feminino bem maior que o motivo inicial, quando presas por adotarem o Partido Comunista como ideário de independência capaz de romper com o regime autoritarista vigente, no Estado Novo. Alves e Pitanguy (1985) afirmam:

[...] Os anos de 1930 e 1940 representam um período em que, formalmente, as reivindicações das mulheres haviam sido atendidas: podiam votar e ser votadas, ingressar nas instituições escolares, participar do mercado de trabalho. [...] Nos países em que ocorre a ascensão do nazi-fascismo este refluxo pode ser também compreendido pelo forte esquema repressivo que abafava quaisquer outras formas de contestação social. (p. 50)

As presas políticas apontadas no texto sofreram as consequências desta escolha ao renunciarem a convivência familiar para viver o Partido e, por intermédio deste, a expectativa de emancipação feminina, já que era inexistente uma lei que as amparasse, a não ser a força do manifesto comunista. Seria necessário, então, mudar a natureza do discurso circundante. Vale ressaltar que, quando se fala em discurso, remete-se à noção de Foucault (2012) ao pretender referir-se a um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois atrelado ao poder e ao controle.

A escuta dessas presas políticas tem a força do testemunho e, mais tarde, de documento histórico, haja vista o lócus social de convivência que as constitui como um grupo de relevância. Assim aponta Ribeiro (2017, p. 86):

O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de lócus social, consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados.

Percebe-se então que o(a) leitor (a) de Eneida, ao ler e ao pensar sobre essas vinte e cinco mulheres, reconfigurará o olhar sobre o texto, entendendo-o como um organismo vivo atravessado de/pela história das enunciações aí postas como relações engendradas de sentidos de uma época específica, mas também coexistente às situações da atualidade.

A tessitura literária, segundo Tzvetan Todorov (2007), traz à reflexão o fazer literário como um exercício intelectual e abrangente, ao

tomar o próprio texto como instrumento investigativo para se interpretar o dito e o não dito, elementos constituintes do texto que imprimem a esta necessidade de investigação e acentuam a responsabilidade, não apenas do escritor, mas também do leitor (a) para tornar o texto como materialidade de sentidos. Logo, o texto é chão/terreno fértil para entender as perspectivas sociais que atravessam as diferentes maneiras de dizer uma realidade.

Ao posicionamento de Todorov, junta-se o pensamento de Roland Barthes (2012), quando fala das inúmeras possibilidades oriundas do conteúdo da organização das ideias, dos sentidos que por serem produção de infinitas experiências levam o discurso à exaustão, como também, às mudanças de posturas, o que possibilita o advento da resignificação de valores, de percepções; uma (re)visão do olhar acerca da historiografia literária.

O componente adicional na obra de Eneida de Moraes surge da crítica à política dominante em países da América Latina, ao acorrentarem os novos horizontes de discussão que teimavam pela militância, em descortinar um novo mundo, um novo paradigma, uma nova versão social. Em meio às novidades vindas de um período de lutas ideológicas, políticas, visavam enxergar a efetividade feminina pela insurreição de seus direitos à educação, à participação política, ao respeito e ao reconhecimento tanto no espaço público quanto no espaço privado.

Daí a relevância de escritoras como Eneida, iluminando suas personagens de inquietações e de força instauradora, sem que o (a) leitor (a) saiba ao certo o que é literal (real) e o que é simbólico. O texto literário concebido por esta ótica valoriza o confronto para suscitar o diálogo permanente entre os campos de saberes, como bem diz Portella (1979): “E o poético é a construção derrotando a data; é a realização para além dos limites do texto”.

A literatura, na sua função de dizer, lança-se como luz sobre os movimentos sociais. Mais especificamente, o movimento feminista se percebe como veículo de propagação ao iluminar e ser iluminada por incessantes necessidades da condição humana, por compartilhar/evocar sentidos, sentimentos e descortinar impressões digitais invisibilizadas por um longo período, a exemplo de escrita feminina engajada, movendo-se por entre a cultura de dominação masculina de forma expressiva e consciente.

A expressividade oriunda do fazer literário feminino também se estabelecia pelos temas e conteúdo desta escritura, dada a “desobediência” das mulheres em atribuir sentido aos assuntos que, por muito tempo da história, foram negligenciados. Com isso, subverte a lógica e a ordem de valores pre(vistos) por décadas e se insere no mundo das ideias, no mundo das discussões, no mundo dos questionamentos. Esse é o debate por que se empenhavam/engendravam as lutas sociais e de que se alimentavam as novas ordens de pertencimento de grupos/comunidades invisibilizadas.

E, neste percurso exploratório sobre a importância da literatura, esse debate se torna maior que o próprio corpo textual, porque esbarra na composição de um projeto político de supra responsabilidade histórico/social, visto que, no espaço entre leitor e a leitura, surge o advento da aprendizagem, o encontro de outras percepções, de novas vozes, de outros signos, a exemplo da escrita feminina, em terrenos feministas, causando, provocando, destilando o líquido de um movimento adolescente, pelo muito que ainda diz e procura dizer.

Esta dinâmica ocorre dada à multiplicidade temática, à disposição de mulheres em explorar campos de saberes que devem ser ditos e ainda não explorados, haja vista o período significativo de reclusão, de enclausuramento de vozes caladas por um sistema, fato esse que promove ondas de manifestações na teia literária, a exemplo das obras como *Os Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791), de Olympe Gouges, e da obra *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, dentre outras.

A literatura testemunhal traz no cerne de sua função acordar o(a) leitor(a) para uma infinidade de possibilidades enunciativas presentes nas narrativas costuradas pela ação humana, seja por intermédio das representações ficcionais, como ainda resultado das representações sociais dos sujeitos que as produzem.

Para assegurar essas possibilidades extraídas do fazer literário, vários mecanismos de expressão são ativados a partir de diferentes formas de linguagem, como elemento rastreador de efeitos discursivos por ela (a linguagem) produzidos e/ou construídos a exemplo dos manifestos, gênero textual comprometido com a efetividade política.

Esse fenômeno linguístico é também observado no relato da escritora e jornalista paraense Eneida de Moraes, mais precisamente ao se invocar o objeto literário na condição de denúncia, de memória flagrante de uma época, como texto estruturado com a finalidade

de trazer à discussão, comportamentos e atitudes de impactos sociais – fruto das relações políticas, a exemplo do texto *Companheiras*, memória de caso experimentado pela escritora e outras 24 mulheres militantes do Partido Comunista, durante o regime do Estado Novo no Brasil.

Charaudeau (2017) afirma:

Assim é com o discurso político, que pode ser construído de maneira rigorosa, teorizante, em seu desafio de elaborar um sistema de pensamento, e que depois se manifesta em diferentes situações de comunicação, atravessa diferentes comunidades de opinião edulcorando-se, insinua-se nos em outras épocas, mas se reconstruindo de forma diferente. (p. 42)

O teórico, ao expor sobre o discurso político, lembra do testemunho empreendido pela ação das 25 mulheres, presas políticas a que Eneida de Moraes refere-se em sua crônica “*Companheiras*”. Daí atribuir-se à escrita da autora uma perspectiva política.

Ao se reportar às mulheres presas políticas, observa-se a força da escrita de Eneida de Moraes, ao tornar a linguagem sua aliada, pela maneira como a utiliza, como a organiza para arrebentar sinestésicamente os sentidos tensionados lançados sobre a ação feminina, num tempo de enfrentamento político.

Os movimentos feministas surgiram como movimentos políticos e sociais justificados para atender às mulheres em suas necessidades/ condições de vulnerabilidade a que foram submetidas secularmente, em um sistema que as invisibilizou como seres dotados de potencialidades como qualquer ser humano.

Em *Companheiras*, evidencia-se um duplo ódio pelos aparelhos ideológicos às mulheres tanto da época a que Eneida de Moraes se reporta, como ainda hoje por outros motivos, por outras razões. À época, primeiro por serem mulheres numa sociedade marcadamente patriarcal; segundo, por serem mulheres leitoras, logo, (in)subordinadas a um plano de inferioridade previsto para elas. É possível se perceber também por serem contaminadas por ideias e ideais contrários à ordem convencional instituída.

As mulheres personagens do texto de Eneida são reais, de carne, de osso e de sentimentos. Personificam e incorporam o elemento em diferença, ao se filiarem ao Movimento Comunista, ou seja, à ideia de lutas de classes e à crítica ao capitalismo. Diferença aqui

segundo Derrida (2004), ou seja, de relação com a alteridade. As 25 mulheres da cela 4 são representações sociais nacionais e internacionais dos pensamentos revolucionários que estavam acontecendo no mundo das mulheres, como também de novas nuances históricas sendo rascunhadas.

Com essas linhas de pensamento, formularam-se alguns fios iniciais para a existência de identidades há muito negligenciadas, além do reconhecimento da presença destas, ao longo da história e da atenção ao processo de silenciamento das vozes femininas ao longo dessa mesma história.

Para além do dizível, a literatura de testemunho possibilita o encontro textual entre o político e o poético, ao autorizar pela escrita, a escuta de vozes antes subordinadas à barbárie social, dadas às forças impregnadas da dominação masculina.

Se algumas linhas fiadas historicamente produzidas por mulheres foram cortadas, quando de seu percurso antes mesmo de bordarem/registram as inquietações de determinadas épocas, outras foram garantidas pelo desenho das letras enoveladas pela trama literária atenta e rebelde aos dramas humanos, às vezes incorporadas em personagens dóceis, mas não indiferentes às armadilhas de um contexto patriarcal, pensado por homens e para os homens.

O cárcere, para Eneida, teve duplo valor: o valor da clausura, da dor moral de uma voz sufocada, perda da liberdade de expressão, fato essencial em sua formação de jornalista e de escritora, mais ainda, o valor do tempo de estudo e de apropriação/interpretação do papel de cada uma de suas amigas-irmãs que circulavam pela mesma cela e que viriam a ser personagens da crônica que ora analisamos.

Nesse exercício de observação e de reconhecimento das mulheres que chegavam de diferentes lugares, com diferentes experiências, mas com um objetivo comum: colocar em movimento as ideias do Manifesto Comunista, Eneida assume a missão de porta-voz interna (cela 4) e externa ao materializar, ao documentar as escutas das companheiras e proporcionar a interpretação de quantos forem os leitores dessas "páginas infelizes da nossa história", documento que ajudaria a mobilizar as mulheres e os homens das gerações seguintes.

O contato entre elas ajudou a suportar as dores física, emocional e psicológica porque passaram. Também arregimentou a carga significativa a que o ideário comunista propunha para o cenário político/social à época e o quanto esse mesmo documento manifestava tecer

novos caminhos e novas condições de pensamento a fim de bordar a história com outros sentidos.

Com a ação das presas políticas no Brasil, deflagraram-se e evidenciaram-se as questões de expressão social que estiveram sob o controle da autonomia masculina. Neste momento de atenção às mentes carregadas de rebeldia, o holofote volta-se para o fazer político do poder dominante e as condições de vulnerabilidade de alguns segmentos agora expostos pela reivindicação das mulheres.

Pela escrita política de Eneida de Moraes, veiculam-se as frentes de trabalho e os grupos combatentes organizados pelas detentas, durante o tempo de reclusão, visto que, para elas, a pior prisão era o que a ignorância e a falta de educação para pensar em coletividade impõe aos cidadãos/cidadãs. Nestes exercícios de civilidade em favor de mentes abertas, ressalta-se o trabalho de Nise da Silveira, produzido no campo da saúde mental, tema tão abordado na atualidade; de Berta Lutz e Armanda Álvaro Alberto na formulação de propostas pedagógicas; no campo das Artes Patrícia Galvão (Pagu) e Tarsila do Amaral.

A influência da comunicação entre as mulheres da sala 4 e com o mundo exterior reabilitou-as para as representações sociais visto que o lugar de fala delas constituía a realidade de um cenário social marcado por diferenças de classe, de gênero; ao mesmo tempo que foram essas diferenças nas representações que estabeleceram “associações com as quais nos ligamos uns aos outros” (MOSCOVICI, 2011).

Pela intervenção de textos postos em circulação, legitimam-se as transformações ocorridas em mulheres pertencentes a classes sociais deslegitimadas, a exemplo das operárias, quando, a partir das formações discursivas apresentadas por Eneida de Moraes e reafirmadas por Maria Werneck, perceberam-se capazes de compor e de atuar efetivamente nas transformações dos espaços por elas ocupados.

Esse empoderamento das classes antes excluídas constitui a necessidade de elaboração de um texto, cuja finalidade específica se configure num ato persuasivo de detalhamento de um projeto de alcance maior. Por esse motivo, a escolha do testemunho com tom de manifesto por conferir credibilidade, bem como servir aos propósitos do projeto de emancipação das mulheres.

Assim, a construção do texto testemunhal/literário com características de manifesto tem por objetivo contemplar um recorte de expressão social imposta a determinados grupos e fazê-los entender,

de certa forma, a história. Essa contada pelo filtro flagrante do olhar do cronista, materializa vozes polêmicas em um discurso. Esse fato valida o conceito de Bakhtin (1981, p. 16) sobre polifonia.

Logo, percebe-se a identificação das presas políticas com a formação discursiva impressa, num texto de conteúdo polêmico com fatos sociais pertinentes, associados a um grupo de pessoas, manifestando suas reivindicações. A cela 4 apresenta representantes da intelectualidade convivendo com representantes do obscurantismo intelectual, compartilhando os mesmos ideais, bem como as tensões que sobre elas recaíam.

Pelo processo da interação e das trocas, observa-se a possibilidade histórica da emancipação e autonomia de pensamentos contada por mulheres em movimentos sociais, e mais, da crescente noção dos indivíduos de um modo geral sobre a conscientização acerca dos direitos humanos.

Desse estágio de formação de consciência, provocado por diferentes e inúmeros manifestos pelo mundo e influenciando os ativistas nacionais, surgem acirrados debates sobre situações de barbárie a que grupos silenciados se encontravam, ao mesmo tempo a consciência do fazer político como responsabilidade de todos e de todas.

É importante lembrar a realidade de grande parte dessas mulheres, como se pode conferir num fragmento extraído da crônica anteriormente citada (p. 32) acerca da dor de Rosa Meireles pela ausência dos filhos menores de idade e de notícias deles:

“Os filhos de Rosa eram nossos filhos. Sabíamos as graças e as manhas com que embalavam aquela mulher forte, arrogante, atrevida sempre, mas tão doce, tão enlevada pelos “meninos”. Quando Rosa falava nos “meninos” ficávamos em silêncio.”

Ou seja, as crianças foram afastadas de suas mães sem que houvesse qualquer preocupação com as necessidades fisiológicas destas, como o direito a ser amamentado da criança e o direito de maternas das mães. Cabe aqui ressaltar o fato de Rosa Meireles não ser oficialmente filiada ao Partido Comunista, mas envolvida de forma enviesada dada ao fato de viver maritalmente com Carlos da Costa Leite e ser irmã de Silo Meirelles, ambos participantes de destaque dos levantes tenentistas dos anos 20.

Sala das Companheiras:

Éramos vinte e cinco mulheres presas políticas numa sala da Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários, 1935, 1936, 1937, 1938. Quem já esqueceu o sombrio fascismo do Estado Novo com seus crimes, perseguições, assassinatos, desaparecimentos, torturas? (MORAES, 1989, p. 131)

Esse fragmento textual confere sentidos a uma memória de caso ocorrido nos idos anos de 1937 – auges do Estado Novo – a partir da produção textual da escritora paraense Eneida de Moraes, extraída da narrativa “Companheiras”, momento em que fotografou como narradora, testemunha e também participante da militância de mulheres, identidades ameaçadas pela escolha de um idealismo político contrário a ordem vigente. Esse fato se mostra sinalizador de desmandos sociais, ao mesmo tempo que se transforma em instrumento de resistência a luta de empoderamento feminino.

A questão discursiva evidenciada pela análise do testemunho de Eneida de Moraes, enxerga nas palavras escritas no decorrer da narrativa e inscritas pelos vestígios de um processo histórico um projeto político acolhido pela gestão compartilhada entre mulheres cuja identidade ameaçada, dada a época a que estavam inseridas – os idos anos do Estado Novo – as tornavam solidárias. Daí acolherem a chegada de cada nova “companheira” fortalecendo o propósito político que as conectavam.

Falou-nos do sofrimento, da fome e da sede que lhe haviam imposto. Falou-nos de seu companheiro e das barbaridades que ambos padeceram, [...]

[...] Houve um corre-corre geral. Todas queriam dar-lhe roupas, todas queriam dar-lhe um pedaço de pão, de doce, uma fruta. Comia sorrindo, Sua fome tinha dois meses, seu sofrimento mais algum tempo. (MORAES, 1989, p. 136)

Torna-se importante ressaltar, que nesta época de revolução interna e externa, as vozes de dentro das prisões eram representações da rebeldia que, se espalhava por todo território nacional e dado o momento político precisava ser resguardado, como ato enunciativo. Como bem documenta Eneida em seu texto:

Aproximamo-nos. Tínhamos sempre o cuidado de fazer o reconhecimento e o nosso próprio interrogatório: de onde vem, que fez, por que foi presa, seu nome, etc. Muitos etc.

[...] – Não sabemos quem é você. Mas nós somos antifascistas, nós somos presas políticas. Cada uma de nós tem sua estória; esta veio presa do Norte, aquela está aqui como refém porque o marido sumiu. Somos todas brasileiras. (MORAES, 1989, p. 135)

Eneida também observa o contraste entre o espaço público – ruas e avenidas ensolaradas – e o espaço privado – o ambiente triste e opaco da prisão: “A vida lá fora devia estar bela e com certeza ruas e avenidas ensolaradas...” (1989, p. 133).

A convicção das “companheiras” aquecia o movimento de mudanças identitárias de um país marcado por autoritarismos. Por isso, elas lutavam, em nome de uma regulação, de uma ordem para assegurar a redefinição de uma identidade desidentificada, já que eram ameaçadas pela manutenção de uma lógica/ordem vigente. As presas políticas eram a possibilidade de transformação para uma outra ordem produzida pela revolução das subjetividades que as constituíam:

Com a implantação do Estado Novo, Vargas cercou-se de poderes excepcionais. As liberdades civis foram suspensas, o Parlamento dissolvido, nos partidos políticos extintos. O comunismo transformou-se no inimigo público número um do regime, e a repressão policial instalou-se por toda parte. (PANDOLFI, 1999, p. 10)

O texto como entidade política tece as facetas do fascismo no Estado Novo, ora condição de narrador testemunha porque experimenta esta realidade e não apenas conta estórias de mulheres transgressoras, já que envolvidas em manifestos contrários à ordem vigente. Ora, descreve/fotografa/documenta as lutas internas, aqui polvilhadas de sentidos psicológicos; além das lutas externas, contexto autoritário, algoz de cada uma das 25 presas. Duplamente punidas: por subverter a cultura feminina para o lar/recatadas, também por serem empoderadas de saber – leitura de livros e de mundo, “Datilógrafas, médicas, domésticas, advogadas, mulheres intelectuais e operárias...” (MORAES, 1989, p. 132).

Nesse fragmento, há destaque às mulheres de diferentes classes sociais em luta. Observa-se, no ato de contar da narradora, que também testemunha, a precisão com que seleciona as palavras para que o leitor seja afetado em todos os seus sentidos e apreenda/capture a fotografia confeccionada pela palavra e os sentidos impressos. A natureza confere sentidos aos corpos sociais (necessidades fisiológicas, necessidades emocionais, dignidade – de que tanto proclama a

atual Constituição de 1988 em contraposição a de 1937 que naturalizava e promovia a dor àqueles contrários aos interesses de Vargas). Daí a relevância do documento textual como ferramenta de denúncia e de reflexão para a luta e atos de resistência:

Os dias no inverno como no verão – se arrastavam pesados, longos, sem monotonia pois nossa constante preocupação era inventar formas para que eles não fossem parecidos. Enchíamos com coragem e alegria todas as horas: ginástica, estudo, conversas, cânticos, passeio. (MORAES, 1989, p. 130)

Para manter aceso o propósito do partido, sabedoras das “possíveis” consequências, o cárcere tornava-se o lugar do encontro, da afirmação dos “poderes” que embalavam a revolução a elas impostas e produzidas por elas:

Vinte e cinco mulheres, vinte e cinco camas, vinte e cinco milhões de problemas. Havia louras, negras, mulatas, morenas; cabelos escuros e claros de roupas caras e trajas modestos. (MORAES, 1989, p. 130-131)

O cárcere, então, assume uma condição identitária, tornando-se um lugar de trânsito de narrativas diversas, um espaço multicultural que se constrói em torno dele e dentro dele, constituído de pessoas que contam histórias e fazem parte da História. Revela toda perspectiva de fora, a imagem do assombro, do inimigo. Na perspectiva de seus usuários – cárcere feminino – a reafirmação de identidades.

Considerações Finais

Observa-se, no Estado Novo, o autoritarismo na época a que o texto de Eneida se remete. A própria personagem é afetada em sua ideologia, bem como as companheiras que comungavam do mesmo pensamento revolucionário – Partido Comunista Brasileiro, o qual tinha por objetivo a luta de classes e a produção de novos fluxos de ideias, capazes de proporcionar a dessacralização das ordens dominantes vindas sempre de detentores da cultura e do saber.

A confecção narrativa literária de “Companheiras” traz a experiência da palavra transformada em personagem atuante que salta da página do livro para o contexto histórico de uma época, paradoxalmente

revolucionária – o chão político social do Estado Novo – para a formação de sujeito testemunha, de autonomia, de percepção porque produtor de sentidos, ao mesmo tempo em que denuncia a situação desumana vivenciada por 25 mulheres: algumas em trânsito, outras em estado permanente num espaço revelador de identidades feridas, como também legitimadora de uma militância feminina pontuada de consciência coletiva do Partido Comunista do Brasil.

A escritora paraense fotografa com a palavra o terreno movediço de Getúlio Vargas e as ações antitéticas desse ditador. De um lado, com benefícios concretos à classe trabalhadora, à educação, à literatura; de outro, o controle e a regulação de todos esses segmentos, como instrumentos de manipulação e de propagação alinhados aos interesses Vargasistas para, desta forma, ter o povo nas mãos.

Mas... enquanto existirem vozes, como a de Eneida de Moraes, incomodadas com a naturalidade com que a sociedade civil enxerga a barbárie vivenciada pelo outro – negando direitos fundamentais às mulheres; persistindo no descaso com as incivildades desferidas aos seres humanos, com maior incidência sobre o gênero feminino –, haverá enfrentamentos, resistências e novos mecanismos de combate às relações de poder.

Referências

- ALVES, B. M.; PITANGUY, J. *O que é Feminismo*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. *De que amanhã... diálogos*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.
- MORAES, E. de. *Aruanda; Banho de Cheiro*. 2ª ed. Belém: SECULT; FCPTN, 1989.
- MORAES, M. *Eneida, sem máscaras e sem mordidas: uma amazônida (in)subordinada em trânsito pelo século XX*. Tese de doutorado. PP-GCLC/UNAMA, Belém: 2020.
- MOSCOVICI, S. *Psicologia das minorias ativas*. Petropolis, RJ: vozes, 2011.

- PANDOLFI, D. (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro. Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. 345 p.
- PORTELLA, E. *Visão Prospectiva da literatura brasileira*. In: Vocabulário técnico da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Techoprind (Ed. Ouro),1979.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento-Justificando, 2017.
- TODOROV, T. *A literatura em perigo*. 4^a ed. Rio de Janeiro: DIFEL (2012 [2007]).

A presença de formas de desumanização e humanização no contexto da Shoah na obra *O menino do pijama listrado*, de John Boyne

Ronaldo Oliveira Borges (UFPA)¹
Ana Lília Carvalho Rocha (UFPA)²

Introdução

Desumanização e humanização são conceitos muito importantes na literatura de resistência, literatura responsável por dar voz a quem normalmente não a tem, aos que são sobreviventes de diversos tipos de catástrofes humanas, como a *Shoah* na segunda guerra mundial, ditaduras latino-americanas e situações no cotidiano de violência física e psicológica, como xenofobia, homofobia, racismo etc.

A desumanização está presente em diversas ocasiões históricas, quando houve contato entre diferentes povos e com isso resultou em escravidão, tortura, mortes e até genocídio. Além da *Shoah*, vale destacar o contato entre descobridores europeus e os povos nativos da América, as ditaduras na América Latina etc. A humanização, por sua vez, acontece como resultado da desumanização, chegando como uma forma de remediar as consequências da desumanização ou, pelo menos, amenizá-la. Um exemplo de humanização são os movimentos abolicionistas em países escravistas, ajuda psicológica após a libertação de judeus dos campos de concentração etc.

A ideia de analisar o trabalho *O menino de pijama listrado* surgiu no projeto CRENAC (Configurações de Resistência em Narrativas Anglófonas Contemporâneas), orientado pela professora Dra. Ana Lília Carvalho Rocha, da Universidade Federal do Pará (UFPA), Campus Bragança. Este projeto visa investigar, em textos narrativos ficcionais pertencentes à Literatura Anglófona, a presença da categoria Resistência.

1. Autor do artigo, graduado em Letras Estrangeiras Língua inglesa (UFPA), ex-bolsista de Iniciação científica (UFPA).
2. Orientadora do artigo, doutora em literatura de resistência (UFPA), coordenadora do projeto de iniciação científica (UFPA).

Resistência

Para entender o que é resistência na literatura, é preciso antes de mais nada saber seu significado semanticamente. Resistência é um substantivo que deriva do verbo resistir, que segundo Federico Lorenz (2015) se refere a virtudes militares e significa “manter-se firme”. Porém, resistir tem outro significado, ou seja, opor-se a algo ou a alguém, assim como escreve Alfredo Bosi em sua obra “Narrativa e Resistência” (1996). Nela, Bosi diz que resistência é força de vontade que resiste a outro poder.

Quando se fala em resistência, é preciso levar em conta que existe mais de um conceito, e entender um conceito, antes de precisarmos conhecer o outro. No que diz respeito a Bosi (1996), a resistência é, antes de um conceito estético, um conceito ético, visto que é uma reação rebelde contra ações antiéticas, uma tentativa de trazer a ética de volta onde foi substituída por atitudes bárbaras. Segundo Bosi, quando as pessoas interferem ou tentam mudar algo na sociedade, são motivadas por valores. Portanto, a resistência é motivada por valores éticos para tentar mudar a sociedade que está cercada por ações antiéticas.

O outro conceito de resistência é estético. Este conceito está presente na Literatura de Resistência, que é um ramo da literatura que traz textos com estilos diferentes do que estamos acostumados, com um linguajar mais cru e coloquial. Traz diferentes gêneros, desde prosa, crônicas, poemas, e também testemunhos. O trauma, que é algo muito recorrente entre os autores, pode desempenhar um papel importante no testemunho. O trauma pode determinar como irá proceder a escrita da narrativa testemunhal; o tipo de linguagem usada para descrever os eventos. Seligmann-Silva (2002) escreve sobre duas características do testemunho que estão ligadas ao trauma que os sobreviventes apresentam. A primeira característica é a literalização, que torna os sobreviventes incapazes de traduzir suas experiências em formas de imagens e metáforas. Esta é a razão pela qual a Literatura de Resistência se diferencia das outras categorias de literatura que costumam usar figuras de linguagem. A outra característica é a fragmentação, que é a incapacidade de acompanhar os acontecimentos de forma contínua. Às vezes, a testemunha não se lembra bem dos fatos, esquece alguns detalhes, só lembra do fato pela metade.

Teor Testemunhal

Podemos perceber o contexto do testemunho também na ficção, que conforme afirma Márcio Seligmann-Silva (2008) é uma leitura da realidade no universo cultural. Se analisarmos obras desse tipo, é possível perceber que os aspectos da realidade, como sociedade, crenças etc., são apresentados como ficção. Outro autor que tem pensamento semelhante sobre o teor testemunhal é Marcelo Magalhães Bulhões (2009 apud SILVA, S. O. R 2012), que afirma que a ficção se baseia na realidade, é uma representação do que sabemos.

Por volta de 1980, o número de textos com teor testemunhal sobre o que os judeus viveram e sofreram durante a Segunda Guerra Mundial nas mãos dos nazistas aumentou muito, e a maioria deles foi escrita por autores israelenses que eram filhos de sobreviventes e nasceram após o evento e desejavam abordar sobre ele e seu impacto na sociedade. Exemplos de narrativas de teor testemunhal são *Momik*, escrito por David Grossman em seu romance *See under: love* (1986), e o conto “Schlaffstunde”, que Yehudit Katzir apresenta em sua coleção *Closing the Sea* (1989). Grossman usa a tragédia judaica como o evento central de sua narrativa e os traumas por ela causados. Katzir usa a catástrofe judaica como pano de fundo, usando-a à distância. A razão para esse aumento de textos de teor testemunhal é explicada por Savyon Liebrecht (1993 apud BERNSTEIN, 2005, p. 65, minha tradução) que diz o seguinte:

[...] não há nada como o silêncio para desencadear a criatividade. Toda criança precisa de explicações sobre o mundo a seu respeito, mas uma criança que cresce [na casa de sobreviventes do Holocausto] sente que as perguntas são indesejáveis. Então, ele começa a fornecer suas próprias respostas e começa a exercitar sua imaginação desde muito cedo.³

Portanto, a escolha feita pelos autores ao escrever sobre as condições dos judeus na Segunda Guerra Mundial como ficção está

3. Versão original: “[...] there is nothing like silence to trigger creativity. Every child needs explanations about the world about him, but a child who grows up [in the home of Holocaust survivors] feels that questions are undesirable. So, he starts supplying his own answers, and begins to exercise his imagination from a very early age”.

relacionada ao silêncio de seus pais, que não compartilharam suas experiências terríveis com eles. A falta de informação é responsável pela escolha do teor testemunhal.

Terminologia da catástrofe

O pano de fundo em que o livro *O menino do pijama listrado* é a segunda guerra mundial e nele ocorreu o genocídio dos judeus no território da Alemanha Nazista, pois os judeus serviram de bode expiatório para os problemas da Alemanha. Pelos discursos de ódio de Hitler, os judeus foram levados aos campos de concentrações para serem torturados e mortos, pois, na mentalidade alemã, eles não eram humanos. Estima-se que morreram mais de 6 milhões de judeus nesse período.

Muitas vezes, o termo Holocausto foi usado para definir a catástrofe pela qual os judeus passaram. Este termo foi usado pela primeira vez por Elie Wiesel, sobrevivente de Auschwitz e ganhador do Prêmio Nobel da Paz em 1986. Wiesel, no livro *Elie Wiesel. Qui êtes-vous?* (1987, p. 54, tradução minha), por Brigitte-Fanny Cohen, explica como ele escolheu este termo:

Procurava um termo que pudesse traduzir o que havíamos vivido e não conseguíamos encontrar. [...] Guerra, tragédia, destruição: essas palavras não combinavam comigo e eu procurava outra. Naquela época, eu estava estudando o sacrifício de Isaac. E detectei no texto o termo “holocausto”, em hebraico, “ola” que significa: oferta pelo fogo. Ressoou em um tom diferente; envolveu um aspecto místico.

No entanto, este termo não expressa bem o que foi o evento. O Holocausto tem um caráter voluntário e passivo até a morte. Shoah foi o termo escolhido pela comunidade judaica para definir a catástrofe porque esse termo é o mais próximo do que aconteceu. Augusto de Carvalho (2017) afirma que Shoah é um termo em hebraico de שואה, que significa calamidade e catástrofe.

Humanização e Desumanização

Quando se fala em humanização, o primeiro pensamento é que não se trata de humanos, mas de animais e objetos, pois os humanos não

precisam receber características humanas, porque já as têm. Portanto, humanização nesse conceito é humanizar algo, sendo uma característica de uma figura de linguagem, a Personificação ou Prosopopéia. Uma das definições do *Cambridge Dictionary* mostra que humanização é “o processo de fazer algo que não é humano parecer uma pessoa, ou tratar algo que não é humano como se fosse uma pessoa”. Porém, o termo humanização adquiriu outro significado na área da saúde e sociologia, sendo semelhante ao conceito de cuidar. Leonardo Boff (2017, p. 13) escreve o seguinte:

O cuidado entra na natureza e na constituição do ser humano. O modo-de-ser cuidado revela de maneira concreta como é o ser humano. Sem o cuidado, ele deixa de ser humano. Se não receber cuidado, desde o nascimento até a morte, o ser humano desestruturase, define, perde sentido e morre. [...] Por isso o cuidado deve ser entendido na linha da essência humana”.

Por outro lado, o conceito de desumanização que aparece no dicionário é praticamente o sentido oposto de humanização, como descreve o dicionário *Oxford*: “o ato de fazer alguém perder suas qualidades humanas como bondade, piedade, etc.”. Omar S. Haque e Adam Waytz (2012, p. 177) escrevem que “A essência da desumanização é a negação de uma mente distintamente humana para outra pessoa”. Ou seja, acreditar que o outro não é humano, não possui as capacidades humanas, é como se fosse um animal. Gail B. Murrow e Richard Murrow (2015) afirmam que a desumanização está relacionada à redução da empatia pela dor dos outros, normalmente por pessoas que perderam seus direitos humanos, os indivíduos ou grupos desumanizados. Haque e Waytz (2012) escrevem que a falta de empatia é considerada uma fonte de desumanização. A redução da empatia pode ser vista como um contraponto ao cuidar: enquanto o cuidar humaniza os indivíduos, a redução da empatia os desumaniza.

O processo de desumanização está relacionado à dominação e poder, principalmente no sistema autoritário. José Carlos Bermejo e Marta Villacieros Durban (2018) escrevem que, encarregados da desumanização, existem pessoas que usam o poder em benefício próprio, um poder desprovido de sentimento que trata as pessoas como objetos. Outro conceito pode ser utilizado para justificar a desumanização de algumas pessoas ou grupo, esse conceito é conhecido

como infra-humanização, conceito para o qual Leyens *et al.* (2000 apud LEYENS *et al.*, 2007, p. 140, minha tradução) fornecem a seguinte descrição:

A infra-humanização é um processo pelo qual as pessoas consideram seu grupo interno [grupo social que psicologicamente se identifica como um membro] como totalmente humano e os grupos externos [grupo com o qual um indivíduo não se identifica] como menos humanos e mais parecidos com animais.⁴

Esse fenômeno pode ser percebido em alguns contextos como a colonização, onde os europeus viam os indígenas na América e os negros na África como menos humanos do que eles. No nazismo, a Alemanha via os judeus e outros grupos que não eram arianos como animais ou monstros.

Outro conceito importante dentro da humanidade é a reumanização, que é um processo de humanização que acontece após a desumanização. Segundo José Luis Cañas-Fernández, em seu artigo “De la deshumanización a la rehumanización. El reto de volver a ser persona” (2010, p. 69, minha tradução),

Partimos do pressuposto de que a perda do sentido da vida (vazio existencial) é a principal causa da desumanização do homem contemporâneo e, portanto, somente se a pessoa retomar o sentido de sua vida, ou seja, se “se tornar pessoa”. será então capaz de sair de seu estado existencial subumano. E este fenômeno ou estado de “volta à vida” pode ser chamado simplesmente de “reumanização”⁵

Portanto, todo processo que visa ajudar as pessoas a retornar à sua humanidade após a desumanização é uma reumanização. A libertação de escravos negros no continente americano é um exemplo; a ajuda psicológica recebida pelos judeus sobreviventes após a

4. Versão original: “Infra-humanization is a process by which people consider their ingroup as fully human and outgroups as less human and more animal-like”.
5. Versão Original: “Partimos de que la pérdida del sentido de la vida (el vacío existencial) es la causa principal de la deshumanización del hombre contemporáneo, y por tanto sólo si la persona recupera el sentido de su vida, es decir si ‘vuelve a ser persona’, podrá entonces salir de su estado existencial subhumano. Y a este fenómeno o estado ‘de vuelta a la vida’ podemos llamarlo sencillamente ‘rehumanización’”.

libertação dos campos de concentração no fim da segunda guerra, também é uma forma de re-humanização.

Metodologia

O trabalho se caracteriza como uma pesquisa bibliográfica, pois de acordo com Antonio Carlos Gil (2002, p. 44) esse tipo de pesquisa “[...] é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos.” No caso, o material a ser analisado é o livro de teor testemunhal *O menino do pijama listrado*, do escritor irlandês John Boyne. A história do livro se passa durante a segunda guerra mundial, no contexto da Shoah. Trata da relação entre uma criança alemã, de família nazista, e seu novo amigo, uma criança judia que era prisioneira do campo de concentração em que o pai da primeira criança era o comandante.

Esse trabalho é descritivo, pois de acordo com José D. Barros e Neide A. S. Lehfeld (2007) nele se realiza o estudo, o registro, a análise e a interpretação dos fatos pesquisados sem a interferência do pesquisador. Os fatos a serem observados e analisados no livro são os casos de humanização e desumanização dos judeus prisioneiros durante a segunda guerra mundial.

Devido ao tipo de objeto de pesquisa, os conceitos investigados, esse trabalho é tido como qualitativo, pois os mesmos são subjetivos e segundo Sidney Proetti (2018, p. 2) dentro desse tipo de pesquisa se desenvolvem “estudos que buscam respostas que possibilitam entender, descrever e interpretar fatos.” O fenômeno a ser entendido e interpretado é o de como se deu a desumanização dos judeus e as causas que levaram a isso.

Esse trabalho segue o método interdisciplinar da Literatura Comparada, um procedimento de análise dentro da literatura que tem como muitas das funções relacionar, delinear paralelos entre obras de diferentes gêneros e também do mesmo gênero, usando-se da interdisciplinaridade e intertextualidade. A definição de Literatura Comparada é muito complexa e abrange muitas funções dentro da literatura e também em outras áreas. Carvalhal em sua obra *Literatura Comparada* (2006, p. 6) traz a seguinte definição a respeito da literatura comparada:

uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. [...] essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.

Com isso, a Literatura Comparada permite o estudo e a análise não somente visando a comparação enquanto obras literárias, pois sua atuação transcende esse campo e alcança outros campos das ciências humanas. Isso se faz necessário para análise do objeto de estudo que pode variar entre campos como a psicologia, a sociologia, física, e muitos outros campos. Novamente Carvalhal (2017, p.10) chama isso de estratégia interdisciplinar, pois segundo ela

[...] Literatura Comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje, essa mesma especificidade é lograda pela atribuição à disciplina da possibilidade de atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação.

Sendo assim, a Literatura Comparada permite a ciência literária trabalhar em conjunto com outras ciências, pois as obras literárias abordam em suas narrativas conceitos, fenômenos sociais e culturais através de seus personagens ou narradores que muitas vezes é melhor trabalhado dentro de uma área específica da ciência. Dessa forma, esses conceitos e fenômenos são compreendidos de forma mais acertada e de certa forma profissional. A respeito da literatura como mediador entre as ciências, Machado e Pageaux (1989, p. 148) falam que:

[...] Literatura Comparada e Ciências Humanas podem enriquecer-se mutuamente e abrir ao comparativista novas perspectivas de estudo e de investigação. [...] O estudo da literatura deve proporcionar duas orientações diferentes, mas complementares: por um lado, a leitura do texto pelo “prazer do texto” [...] a leitura como reconstituição do texto [...] por outro lado, o estudo da literatura como processo, não só de criação, de comunicação, mas também de socialização [...] a literatura não é apenas o veículo privilegiado duma comunicação intersubjetiva [...] ela é também [...] uma prática cultural.

Com isso em mente, a literatura pode proporcionar o estudo dentro de diversas áreas e não só isso, mas também em conjunto com as

artes, como os autores também falam a respeito. Assim podemos perceber a complexidade da Literatura Comparada, fazendo o comparativista se especializar ou ao menos conhecer diferentes áreas para seus fins investigativos.

Resultados

Como escrito anteriormente, a infra-humanização ocorre quando as pessoas pensam que seu grupo social é superior a outro grupo, como se seu grupo fosse pessoas reais, enquanto os de outro grupo fossem como animais. Dentro do livro *O menino do pijama listrado*, temos menções a esse pensamento como um pensamento estrutural dentro da sociedade alemã, pois desde pequenos, os alemães dentro da família, na igreja, escolas, grupos juvenis eram ensinados a ideologia nazista. O autor John Boyne (2006) exemplifica essa ideia em forma de algum mantra por parte dos nazistas: “[...] Alemanha é o maior de todos os países”, respondeu Bruno, lembrando-se de algo que ouvira o pai comentar com o avô em certo número de ocasiões. “Somos superiores” (p. 68).

John Boyne destaca bem esse pensamento relacionado ao outro grupo, os judeus, em um diálogo entre o personagem principal Bruno e seu pai, o comandante nazista, quando eles estão falando sobre os judeus que estão no campo de concentração que seu pai está no comando. Nesse trecho, vemos a visão que os nazistas têm de que os judeus não fossem humanos:

[...] pessoas que eu vejo da minha janela. As que moram nas cabanas, lá longe. Estão todas com as mesmas roupas.” “Ah, aquelas pessoas”, disse o pai, acenando com a cabeça e sorrindo levemente. “Aqueles pessoas... Bem, na verdade elas não são pessoas, Bruno.” Bruno franziu o cenho. “Não são?”, perguntou ele, sem saber o que o pai queria dizer com aquilo. “Bem, não são pessoas no sentido em que entendemos o termo”, prosseguiu o pai. “Mas você não deve ser preocupar com elas agora. Elas não têm nada a ver com você. Não há nada em comum entre você e elas. (p. 34)

Esse pensamento aumentou entre muitos alemães durante o controle nazista. Esse pensamento foi baseado no sentimento de muitos alemães de culpar os judeus por seus problemas causados pela

Primeira Guerra Mundial. John Boyne mostra esse sentimento quando narra como um pai se orgulha de seu filho, porque ele ajudará Hitler como comandante em um campo de concentração: “Fico tão orgulhoso de vê-lo promovido a uma posição de tamanho destaque. Ajudando seu país a recuperar o orgulho depois de tanto sofrimento que nos foi imposto. Os castigos muito acima e além...” (p. 56).

No livro, a mãe do comandante promovido conhecia bem o que eles faziam com os judeus e por isso se sentia culpada, porque seu filho estava no meio disso tudo, contribuindo com esse genocídio. Porém o pai, seguidor do pensamento nazista que prometia prosperidade para Alemanha, não ligava para o custo que isso traria, que no caso era a morte de vários judeus. De acordo com Lenharo (2006), os cidadãos alemães sabiam muito sobre o que acontecia com os judeus e viviam em um acordo passivo com isso.

O autor do livro também mostra os primeiros passos do nazismo no poder através da perseguição aos judeus através do diálogo entre o garoto judeu e o garoto alemão. Ele mostra como sua vida tranquila se tornou um pesadelo. No livro, mostra sobre a expulsão deles da cidade para os guetos nas localidades periféricas e as condições: “[...] não podíamos mais morar na nossa casa, tivemos que nos mudar para outra parte de Cracóvia, onde os soldados haviam construído um grande muro, e minha mãe e meu pai e meu irmão e eu, todos tínhamos que morar no mesmo quarto”. (p. 78)

Outra característica presente na obra é a remoção de bens pessoais dos judeus, como algo de valor, identidades. Segundo D’Alessio e Capelato (2004 apud SILVA, S. O. R., 2012), isso aconteceu porque essas coisas as relacionavam com o mundo exterior, o mundo fora do domínio nazista. Além disso, de acordo com D’Alessio e Capelato (2004), quando chegaram aos campos de concentração, eles perderam seus documentos de identificação, receberam números e começaram a ser reconhecidos por eles, porque, segundo os nazistas, não eram humanos, mas sim animais:

[...] papai consertava os relógios que as pessoas lhe traziam e fazia alguns novos também. Eu tinha um lindo relógio que ele me deu, mas não está mais comigo. Era dourado, e toda noite eu dava corda nele antes de dormir, e ele sempre marcava a hora certa.” “O que aconteceu com ele?”, perguntou Bruno. “Eles o tomaram de mim”,

disse Shmuel. “Quem?” “Os soldados, é claro”, disse Shmuel, como se fosse a coisa mais óbvia do mundo. (p. 77)

Além de confiscarem as riquezas dos judeus, os expulsaram da economia do Terceiro Reich, como investigado pelo historiador alemão Helmut Genschel em 1960 (BAJOHR, 2004, p. 53). Muitos judeus foram removidos de seus empregos e ficaram desempregados, mesmo antes de os nazistas começarem a prendê-los nos campos de concentração. Boyne destaca isso em uma conversa entre Bruno e o servo judeu que o ajudou quando ele machucou o joelho:

Talvez ela ache melhor me levar ao médico.” “Acho que não”, disse Pavel em voz baixa. “Nunca se sabe” [...] “Pode ser pior do que parece.” “Não é”, disse Pavel, que mal parecia estar escutando o que Bruno falava, as cenouras tomando toda a sua atenção. “E como você sabe?”, perguntou rapidamente Bruno [...] “Você não é médico.” Pavel parou de descascar as cenouras por um instante e olhou para Bruno do outro lado da mesa [...] Ele suspirou e pareceu ponderar a questão por um longo tempo antes de dizer: “Sou, sim.” (p. 50-51)

As condições em que se encontravam os judeus eram precárias. Além do trabalho pesado, eles tinham que enfrentar doenças ocasionadas tanto pelo trabalho, quanto pela falta de higiene do lugar em que ficavam, sem contar que eles não comiam muito, apenas poucas refeições, eram agredidos com bastante frequência e adoeciam com facilidade (WIESEL, 1956). Ao longo do livro, John Boyne descreve alguns aspectos dos judeus na perspectiva de Bruno. Bruno descreve Shmuel, seu novo amigo, em algumas características físicas e emocionais:

[...] A pele era quase cinza, mas diferente de outras tonalidades de cinza que Bruno já havia visto. Os olhos eram bem grandes, da cor de balas de caramelo; os brancos eram muito brancos, e, quando o menino olhou para Bruno, tudo o que este viu foi um par de enormes olhos tristes a encará-lo. Bruno teve certeza de jamais ter visto um menino tão triste e tão magro em toda a sua vida, mas decidiu que seria melhor conversar com ele. (p. 64)

Essas características físicas e emocionais relatadas por Bruno são resultados das coisas pelas quais os judeus passaram. Eles eram magros porque comiam pouco; tinham pele cinza porque provavelmente

estavam doentes. A tristeza se deve aos sofrimentos que os nazistas os fizeram passar. O livro não mostra violência explícita. Ele narra os eventos que resultarão em violência e, em seguida, mostra apenas os resultados da violência. É importante destacar dois eventos de violência: a violência sofrida por Pavel e outra sofrida por Shmuel. Pavel estava servindo em um jantar e sofreu um acidente com uma garrafa. No entanto, a violência sofrida por Shmuel será abordada mais adiante:

O que aconteceu então foi ao mesmo tempo inesperado e extremamente desagradável. O tenente Kotler ficou muito bravo com Pavel e ninguém — nem Bruno, nem Gretel, nem a mãe, nem mesmo o pai — interveio para impedi-lo de fazer o que fez a seguir, muito embora nenhum deles tivesse sido capaz de olhar. Muito embora aquilo tenha feito Bruno chorar e Gretel empalidecer. (p. 91-92)

A humanização abordada no livro é a reumanização, porque o personagem Shmuel já estava desumanizado através de processos pelos quais os judeus passavam no campo de concentração. No entanto, a desumanização não havia terminado. Desumanização e reumanização aconteciam alternadamente. A reumanização acontecia através de seu amigo alemão Bruno, cujos modos em um contexto diferente seriam considerados maneiras normais, mas em um contexto nazista representam ações importantes e vitais. A alternância foi possível porque Shmuel foi preso em um campo de concentração e sofreu ações desumanas, mas Bruno, que mora em uma casa próxima, sempre o visitava e o tratava com ações humanas. Um bom exemplo dessa alternância é quando um soldado nazista está maltratando Shmuel porque ele estava comendo em uma casa nazista e Bruno, por medo, não disse que foi ele quem deu a comida a Shmuel. No entanto, mesmo que Bruno confessasse que era ele, isso não impediria a violência que aconteceria com Shmuel, apenas faria Bruno nunca mais ver Shmuel. No entanto, quando Bruno viu seu amigo novamente, ele se desculpou:

“Shmuel”, disse ele, correndo na direção do amigo e sentando-se, quase chorando de alívio e arrependimento. “Eu sinto tanto, Shmuel. Não sei por que fiz aquilo. Diga que me perdoa.” “Tudo bem”, disse Shmuel, olhando para ele. Seu rosto estava todo machucado e Bruno fez uma careta, por um instante se esquecendo das desculpas que

estava pedindo. “O que aconteceu com você?” [...] Está doendo?” “Nem sino mais”, disse Shmuel. [...] “Bem, sinto muito pela semana passada”, disse Bruno. [...] Sentiu que deveria dizer mais uma vez e com muita sinceridade. “Eu sinto muitíssimo, Shmuel”, disse numa voz bem clara. “Não posso acreditar que não contei a ele a verdade. Nunca desapontei um amigo dessa maneira antes. Shmuel, estou envergonhado de mim mesmo.” Quando Bruno disse isso, Shmuel sorriu e balançou a cabeça e Bruno soube que estava perdoado. (p. 107)

Dentro da obra há mais exemplos de reumanização de Bruno a Shmuel, demonstrando a empatia que tinha por seu amigo, como dito antes, o oposto a desumanização. A amizade de Bruno era o cuidado que Shmuel precisava para resistir dentro do campo de concentração. Outro exemplo de amizade entre Bruno e Shmuel é quando Bruno promete ajudar seu amigo a encontrar seu pai, que desapareceu. Como consequência, Bruno entra no campo de concentração escondido como judeu e recebe o mesmo destino que seu amigo Shmuel e outros judeus, a morte. Mesmo que Bruno não tenha recebido uma pena de morte oficial, porque ajudou um judeu, John Boyne queria mostrar o que aconteceu com aqueles que eram amigáveis e tratavam bem os judeus.

Conclusão

Através desta pesquisa, aprendi muito sobre vários tipos de aspectos do contexto da Shoah, resistências relacionadas a este contexto e como o testemunho é importante para a história, a literatura e para a humanidade, pois este ramo da literatura traz muitos questionamentos e respostas sobre crueldade humana e seu impacto na vítima. Este tema de pesquisa pode ser importante para auxiliar em possíveis discussões sobre resistência em discursos que podem acontecer na universidade ou em um grupo de pesquisa promovido por professores e alunos, uma vez que a ideia para este trabalho surgiu durante um grupo de pesquisa. Este trabalho pode ser visto como uma contribuição minha, pois foi através dos trabalhos de outros pesquisadores que comecei a me preocupar com esse tipo de discussão, que tem impacto na literatura e na sociedade.

Este trabalho possibilitou a análise dos conceitos desumanização e humanização no livro *O menino do pijama despojado*, trazendo

características de como ambos os conceitos são apresentados e trabalhados pelo autor John Boyne no contexto da Shoah. Ao fazer a análise, constatou-se que não apenas a violência física foi a principal forma de desumanização. As torturas psicológicas, a perda de direitos e o medo foram usados com frequência contra os judeus. Por outro lado, fornecer alimentação aos que viviam em campos de concentração não era a principal forma de humanização, mas o cuidado e a preocupação com os judeus e outros presos eram as mais essenciais.

A análise mostrou que as principais formas de desumanização são a perda de direitos, humanidade, esperança e identidade, que foram feitas por meio de experimentos psicológicos e físicos, torturas, insultos verbais etc. Esta análise também mostrou que as principais formas de humanização são humanizar os judeus por meio do cuidado, amor, e amizade, coisas de que todo ser humano precisa. Sabendo que a desumanização não é exclusividade da Shoah, e que aconteceu em outros eventos históricos e pode acontecer novamente, são importantes os estudos feitos sobre ela, discussão e divulgação científica, como forma de tentar evitar que tais coisas não voltem a ocorrer, porque muitas vezes eventos desse tipo são esquecidos pelas pessoas e há o risco de que essas formas de desumanização se repitam.

Então, falar e escrever sobre acontecimentos em que muitas pessoas morreram e como morreram é uma forma de manter essa catástrofe lembrada, principalmente usando a literatura como pano de fundo, por atrair um público tão grande quanto a história. Os processos de desumanização são frequentemente omitidos por aqueles que os vivenciaram, por medo de que as pessoas não acreditem ou por medo de revivê-los em suas memórias. Mas quem decide testemunhar colabora para que tais coisas não sejam esquecidas e assim se possa evitar que voltem a acontecer.

Referências

- BAJOHR, F. *Expropriation and Expulsion*. In: *The historiography of the Holocaust*. Palgrave Macmillan, London, 2004. p. 52-64
- BARROS, A. J. da S.; LEHFELD, N. A. de S. *Fundamentos de metodologia científica*. 3ª edição. São Paulo, 2007.

- BERNSTEIN, M. S. *The Child as Collective Subconscious: The Shoah in David Grossman's 'Ayen Erekh: 'Ahavah' and Yehudit Katzir's "Schlafstunde"*. West Lafayette: Shofar, v. 23, n. 2, 2005, p. 65-79
- BOFF, L. *Saber cuidar: ética do humano-compaixão pela terra*. Editora Vozes Limitada, 2017.
- BOSI, A. *Narrativa e Resistência*. Araraquara-SP: Itinerários, n. 10, 1996, p. 11-27
- BOYNE, J. *O menino do pijama listrado*. Editora Companhia das Letras, 2012.
- CAÑAS-FERNÁNDEZ, J. L. "De la deshumanización a la rehumanización (El reto de volver a ser persona)". *Pensamiento y Cultura*, v. 13, n. 1, 2010, p. 67-79
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar*. In: *Revista brasileira de literatura comparada*. [s.l.]: [s.n.], v. 1, n. 1, 2017. p. 09-21
- GIL, A. C. *et al. Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.
- COHEN, B. F. *Elie Wiesel: Qui Êtes-vous?*. Lyon: La Manufacture, 1987
- DE CARVALHO, A. *Contribuição à historiografia sobre a Shoah*. São Paulo: Revista de história, n. 176, 2017.
- HAQUE, O. S.; WAYTZ, A. "Dehumanization in medicine: Causes, solutions, and functions". *Perspectives on psychological science*, v. 7, n. 2, 2012, p. 176-186
- HIGUERA, J. C. B.; DURBÁN, M. V. "Humanización y acción". *Revista Iberoamericana de Bioética*, n. 8, 2018, p. 1-16
- LENHARO, A. *Nazismo: o triunfo da vontade*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- LEYENS, J.-P. *et al. "Infra-humanization: The wall of group differences"*. *Social Issues and Policy Review*, v. 1, n. 1, 2007, p. 139-172.
- LORENZ, Federico Guillermo. "Resistencias". Tradução de Carlos Henrique Lopes de Almeida. *Revista Margens Interdisciplinar*, v.11, n. 13, 2015, p. 11-15.
- MACHADO, Á. M.; PAGEAUX, D.-H. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1989.
- MURROW, G. B.; MURROW, R. "A hypothetical neurological association between dehumanization and human rights abuses". *Journal of Law and the Biosciences*, v. 2, n. 2, 2015, p. 336-364

- PROETTI, S. “As pesquisas qualitativa e quantitativa como métodos de investigação científica: Um estudo comparativo e objetivo”. *Revista Lumen*, v. 2, n. 4, 2018.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82.
- SELIGMANN-SILVA, M. “‘Zeugnis’ e ‘Testimonio’: um caso de intraduzibilidade entre conceitos”. *Pandaemonium Germanicum*, n. 6, 2002, p. 67-83.
- SILVA, S. O. R. “Infância na Alemanha Nazista: versões fictícias de uma história real.” In: *Simpósio Nacional de História Cultural - Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar*, 6., 2012, Teresina. Anais... Teresina: GT Nacional de História Cultural, 2012. Disponível em <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anaistc.php?menu=5>> Acesso em: 4 mar. 2020.
- WIESEL, E. *Night*. Macmillan, 2006.

A tradução como arquivo, recomposição e memória do trauma

Denes Augusto Clemente (UFF)¹

Considerações iniciais

No arquivo transparece a intenção de projetar materialmente os sinais do passado no tempo corrente. Através da recuperação furtiva de sua presença, o evento se renova pelo arquivo que o revigora no instante de agora. Garantir a sobrevivência do ocorrido além do momento de seu surgimento desconstrói a versão tradicional e linear do tempo. Assim, é na sobreposição de temporalidades que o arquivo se inscreve, manifestando-se no paradigma de se revelar como memórias do futuro tecidas pela arqueologia do presente. Passado, presente e futuro se cruzam através do resgate de um pretérito, ou pelo menos partes ou fragmentos do que é possível dele, em um desejo de eternidade ameaçado pelo esquecimento, uma pulsão de morte que consome e ameaça todo desejo de arquivo (DERRIDA, 2001, p. 23).

O presente trabalho busca compreender a tradução sob a ótica do arquivo derridiano. Registros de verdades e fabulações consignados em um suporte no qual estes documentos não são exatamente provas de um determinado evento, mas sua reelaboração. Tais arquivos, através de desdobramentos envolvidos por um movimento de oscilação entre o superficial e o latente, ou no caso das traduções, o velado e o desvelado, o patente e o hermético, constroem-se e se consomem como variações de um mesmo elemento. Por meio de sua capacidade de metamorfosear-se conservando algo de essencial, asseguram múltiplas possibilidades de releitura de um mesmo fato, permitindo

1. Denes Augusto Clemente é bacharel e licenciado em filosofia pela Universidade Federal de Juiz de Fora, licenciado em Letras-Português pela mesma instituição, onde cursou especialização em Filosofia, Cultura e Sociedade. Atualmente é graduando do bacharelado Letras-Alemão na Universidade Federal Fluminense, instituição em que é mestrando em Literatura Alemã. Possui formação complementar pela Universidad de Buenos Aires, e Universidad de la Republica de Uruguay. Nutre interesse pela obra de Benjamin, Derrida e Freud, especialmente nos temas de tradução, arquivo e memória. E-mail: denesjf@gmail.com

a emersão ou reaparecimento de aspectos ocultos deste arquivo à medida que oculta e *re*-vela outros tantos.

A imagem cabalística da recomposição reformulada em Benjamin (2008) pode ser lida como uma espécie de arqueologia da unidade, ou, para citar o ensaio sobre a reprodutividade técnica, da unicidade, autenticidade. Segundo o autor, a unidade das línguas, perdida durante o empreendimento babélico, poderia vislumbrar a redenção pela tradução. Ela seria o processo arqueológico de restauração da língua pura e autêntica que seria livre de qualquer impostura ou engano, a língua da verdade. Desse modo, “o que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (BENJAMIN, 2000, p. 225). Em Benjamin a tradução não é comunicação, mas a recomposição da forma do original, a transmissão como continuação daquilo que excede o conteúdo, a qual perdura em uma vida póstuma e sublime. Na junção dos cacos que se recompoem seguindo-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, dá-se a recomposição do modo de designar do original (*Art des Meinens*) até que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um mesmo vaso (BENJAMIN, 2008, p. 77).

Nesse sentido, a tradução enquanto arqueologia do documento autêntico se modifica em um arquivo recomposto, desestabiliza o original, liberta-o da cripta do passado transmitindo sua forma, lembrança e memória precipitadas no presente e lançando sua potencialidade para o futuro. Porém, isso não se legitima como conservação plasmada da obra, mas como fenômeno da diferença que por meio de suas vicissitudes e transformações acolhe e hospeda a língua estrangeira em outra, como uma moção de reunião e contrastes que restitui a unicidade do vaso sem esconder suas evidentes nervuras e cicatrizes ocasionadas pelas junções dos cacos, decorrendo em um processo em que se deriva outro vaso cujo produto tece relações análogas com seu arquétipo. Pelas traduções, novos arquivos, “a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2008, p. 69), favorecendo a este registro a sua perseverança em outra duração material, conservando o testemunho histórico do arquivo original em uma vida prenhe do desejo de imperecibilidade, mas que inevitavelmente perece, não durando para sempre. Com isso, a tradução como

recomposição da forma segue abalando o documento primitivo, mesmo sendo “mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja jamais poderá ser capaz de significar algo para o original” (BENJAMIN, 2008, p. 68).

Entretanto, este argumento ganha novos contornos quando as questões do arquivo e do trauma se delineiam como bases de uma mesma discussão. Segundo Derrida, “Os desastres que marcaram o fim do milênio são também *arquivos do mal*: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’” (DERRIDA, 2001, p.7). Enquanto tais, estes registros são testemunhas materiais da violência, mas dificilmente se pode fazer menção a eles desconsiderando suas fontes históricas e suas fragilidades. Com isso, percebe-se que de um lado, diante do discurso clássico da história, o qual sempre contou com a identificação do historiador com a classe dominante, estes arquivos do mal bebem na fonte “dos vencedores”, dissimulando e destruindo toda antítese, validando a barbárie justamente por negá-la, desconsiderá-la, recalca-la. Por outro, em outra abordagem, o testemunho se articula com os questionamentos inerentes a sua validade, o desejo de verdade que permanece interditado, em zona de latência e que só pode ser acessado através do trabalho arqueológico da psicanálise. No entanto, a abordagem deste último polo não despreza os devaneios que muitas vezes preenchem as lacunas e intermitências da memória, as quais vacilam na intenção de reunir toda experiência da história na forma de objetos.

Este percurso é pavimentado pela edificação destes arquivos do mal sobre as estruturas que dão acesso à linguagem do objeto. Enquanto elemento que participa do processo de arquivamento, o exerço “estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico” (DERRIDA, 2001, p.7), conjunto de termos que mais tarde serão úteis para nomear e desenvolver as referências, reestabelecimentos e conceitos intrínsecos ao arquivo, processo pelo qual se dá o timbre da linguagem do objeto que profere a nomeação do problema. Estas bases, por sua vez, emitem verdades históricas e materiais, construídas, desconstruídas e tensionadas no absurdo de representar o irrepresentável, que, no caso do trauma, esta linguagem procura sem garantia de sucesso dizer o indizível, algo que permanece obscuro e recalcado para o próprio sujeito. Esta linguagem que permite conhecer o objeto é, neste caso, o gesto que igualmente é o meio em que se conhece o próprio trauma em suas representações. Segundo Moreno e Júnior (2012), a

construção da noção do trauma é fortemente atravessada pela memória, essa questão subverte todo registro psíquico da própria memória em uma imagem paradoxal. Nela, o trauma é o avesso da memória indicando, assim, a subversão e alteração dos investimentos psíquicos (p. 47). Nesse sentido, os arquivos do trauma são naturalmente inquietos, desmemórias fraturadas, linguagem de algo *desconhecido* já em sua própria constituição.

Mas como pensar as dimensões do trauma em proporções coletivas? Segundo o vocabulário da psicanálise de Laplanche e Pontalis (2001), o trauma é caracterizado por “acontecimentos na vida do sujeito que se defina pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica” (LAPLANCHE, PONTALIS, 2001). É evidente que os acontecimentos marcados pela barbárie que intercorreram no século XX excedem a capacidade dos sujeitos, aliás, da coletividade, comunidade de sujeitos, processarem tais estímulos em seu oportuno. Dessa maneira, o ímpeto que assevera a profundidade do problema reflete a impossibilidade de mensurar, dimensionar o indimensionável, no qual os acontecimentos que permaneceram “clivados no psiquismo de uma geração — impossibilitado de circulação e figuridade — é transmitido enquanto lacuna de memória para a próxima geração” (MORENO; JUNIOR, 2001, p. 48).

Assim, neste trabalho, há a intenção de articular a tradução enquanto manejo das efrações, no qual se reconhece que no trabalho do tradutor há o impulso de restaurar a forma corrompida nos cacos dispersos, nos quais coabitam as lacunas que impedem uma assimilação adequada do evento traumático, quebra do documento original, cacos que domicíliam a continuidade dos fragmentos de uma língua perdida, língua una e pura onde nenhuma palavra é passível de corrupção: quebras e traumas que começam e comandam os arquivos mal-ditos.

Restituir o entalhe de um objeto a partir de uma recomposição que não regenera totalmente a unidade perdida, mas segue flertando, vislumbrando o seu alcance até tocá-la por meio do desempenho daquilo que encoraja o desafio restaurador da tradução, “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação — essa é tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 2008, p.79). Dessa forma, tradução se dirige ao arquivo arquetipo reconfigurando-o em outro documento, outra língua e

todas as suas implicações, resultando em um produto, fruto de uma relação não natural, estranha, onde fissuras e descontinuidades dão abrigo à memória. Essa, atravessada por lembranças e esquecimentos, é tratada em uma tarefa que nem sempre se mostra favorável a si mesma, pois diante de um determinado posicionamento, escolha ou impossibilidade, deve renunciar, esquecer às impressões da memória, ainda que esta incumbência traga consigo uma potência libertadora. Assim durante o processo de recomposição do vaso, desistir da posse de uma lembrança do arquivo abre fendas e brechas por onde infiltram as variações do imaginário. Elas buscam rejuntar de alguma forma as peças em redenção, mas que podem se desarticular durante o processo de recomposição. Entretanto, estes devaneios variam em graus drásticos, desde a aproximação a uma suposta fidelidade ao evento até as extremidades, fronteiras que demarcam os limites entre a lucidez e a alucinação, do desejo de verdade até a evocação ou recalque da barbárie.

Relações entre arquivo e tradução

É notório que o conceito de arquivo provavelmente não possa ser definido de maneira rígida ou precisa, pois partindo do próprio termo, no qual se condensam as palavras *Arkhe*, *arkheion* e *arconte*, tópicos que serão trabalhados mais adiante, observa-se que dificilmente esta palavra ou figura se estabiliza em algum significado (DERRIDA, 2001, p. 22). Entretanto, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), Derrida oferece uma reflexão em torno desta imprecisão, cujo esboço ganha seus contornos a partir da desconstrução da versão clássica da concepção de arquivo. Nesta proposta, “uma grande ‘questão judaica atravessa’ a psicanálise” (DERRIDA, 2001, p. 9) e, como uma grande questão psicanalítica atravessa o arquivo, por conseguinte, as articulações entre judaísmo e psicanálise alicerçam a noção de arquivo. Este tópico, inclusive, é abordado pelo autor em sua leitura sobre as considerações do historiador Yosef Hayim Yerushalmi, o qual coloca em diálogo a historiografia judaica com a psicanálise freudiana. Sendo isso uma estrutura fundamental para construir o conceito de memória, seus desencadeamentos e relações.

Assim, as escavações arqueológicas da psicanálise, ciência judaica, dirigem-se aos domínios do inconsciente, áreas psíquicas que

escapam às zonas de atividades da consciência onde o *re*-conhecimento opera com clareza. Este trabalho de mergulhar nas obscuridades que encobrem o passado busca atingir os registros que se assentam nos espaços de latência dos arquivos, onde permanecem dissimulados, apossados pelo inconsciente que os capitaliza desde suas conformidades até suas dissidências.

A versão clássica do arquivo, que serviu de amparo ao discurso historiográfico, seria caracterizada como “um conjunto de *documentos* estabelecidos como *positividades*, na sua materialidade, e que seria ainda, na sua pretensa objetividade, o reflexo do que ocorreu de *fato* na experiência histórica” (BIRMAN, 2008, p. 109). Nesta ótica, através da consolidação do acontecimento em um suporte e sua estabilização completa, o fato se inscreveria na superfície deste arquivo sem que retesse algo em mistério, havendo então, a plena possibilidade de recuperá-lo em sua integralidade, livre de qualquer suspeita, equívoco ou ilusão. Ela aproxima a noção de arquivo à ideia de prova, pela qual emanariam as imagens destes registros que se afigurariam como supostas evidências incontestáveis, nas quais as informações se cristalizariam expondo um passado sempre certo, estático e inanimado que refutaria toda contradição. “Portanto, como verdade de fato de uma dada tradição, o arquivo, na sua versão clássica, seria o *monumento* dessa tradição” (BIRMAN, 2008, p. 109).

Ainda sobre esta versão, é importante assinalar a carência de áreas de latência. Por sua ausência, o recalque é desconsiderado pela hipotética dimensão em que o patente seria a estrutura absoluta que legitima o arquivo. Nesta superfície encontrar-se-ia a total exposição do fato, a qual excluiria qualquer possibilidade de interpretação, pois o passado seria inteiramente apreendido, cognoscível, a única referência deste documento, podendo ser teoricamente reassumido no instante atual de forma completa. Nesta compreensão, não há margem alguma para que o esquecimento, movimento de ensombramento, propicie formulações advindas do imaginário que dinamizariam os arquivos em suas reformatações, repetições.

Em função disso, estes registros seriam incapazes de coordenar os ecos provenientes do passado, nos quais reverberam as dissonâncias que condicionam o presente. Dessa forma, os indícios emitidos por eles não teriam a competência necessária para intervir ou propor possíveis rumos para história, pois na medida em que as documentações das vivências passadas estejam resumidas apenas à evocação do

fato, elas permanecem inviabilizadas de se atualizarem, serem consignadas e interpretadas alterando-se em novas percepções de um dado comum, múltiplas interferências das frações do passado sobre os aspectos do presente e, assim, se projetarem para o futuro. Esta atualização, porém, não deve significar a repetição do acontecimento em condições idênticas, o que não quer dizer que o arquivo não se repita, ainda que seja sob novas roupagens, mas deve suceder como suas reformulações, condicionamentos e segmentações. Assim, nesta acepção clássica, os arquivos jamais poderiam se afigurar como reflexos de um passado em presença, de onde lampejam propostas que iluminem caminhos possíveis nos horizontes de futuros prováveis.

Se por um lado a versão clássica do arquivo pretenderia reaver inteiramente um episódio impedindo-o de perder-se no passado, a proposta derridiana caminha na contramão. Nela, o arquivo não se reduziria a experiência da *memória*, ao contrário do que se verifica na versão anterior, mas enuncia que o retorno à *origem* ao *arcaico* e ao *arqueológico* pode ser, em suma, uma questão sobre a busca do tempo perdido (DERRIDA, 2001, p. 7). Essa volta à *Arkê* originada em um tempo irrecuperável, citando Derrida, “não se efetua nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento” (2001, p. 8). Dessa consideração deriva um ponto que merece ser ressaltado, esse retorno àquilo que se remete o arquivo, sua origem, não pode ocorrer como um conhecimento direto, claro ou imediato sem o auxílio da psicanálise. Algo de dissimulado emerge deixando reminiscências, imprimindo sobre o arquivo cifragens, codificações discretas e criptografadas, cuja decifração cabe ao movimento de retorno, escavações que se destinam à origem, não por devoção ao evento, mas pelo contrário, pela convicção de que do trabalho anamnético não é premonitório, mas discerne, decodifica, identifica questionando as incertezas ou hesitações que na linguagem do objeto — impressões tipográficas do arquivo — são muitas vezes aporética, categoriza estes registros recalçados como uma dificuldade insolúvel fundamentada na repressão e censura destas inscrições.

No entanto, a questão da *Arkê*, parte do termo arquivo, aponta para dois aspectos que servem de base para a própria origem do arquivo, seu *princípio* e *comando*. Enquanto começo, este princípio físico, histórico ou ontológico, se inicia no lugar onde as coisas *começam* em suas razões físicas, naturais ou históricas. Assim, este princípio

contém igualmente o *comando*, a lei, lei da casa, *eco-nomia* que autoriza o lugar onde os *arcontes*, pessoas publicamente reconhecidas para representar a lei, *domiciliavam* os arquivos. Nesta residência particular — *arkheîon* — casa dos arcontes, os arquivos eram depositados e, sob a supervisão deles, os documentos eram guardados e classificados senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Eles habitam esse lugar particular — *arkheîon* — lugar de escolha onde a lei cruza com o privilégio em razão de sua topologia, dando, então, morada à autoridade e ao suporte (DERRIDA, 2001, p. 11-13).

A lei que ordena e que é invocada pelo arquivo encontra sua garantia no arconte, mas não apenas em sua função arcôntica topo-nomológica, mas em seu poder hermenêutico, interpretativo e de *consignação*. Por consignação não se deve concentrar apenas no significado corrente do termo, mas é igualmente preciso considerar suas outras acepções que se ligam ao ato de *reunir os signos*. “A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p.14). Assim, a lei, autoridade e consignação outorgam a unidade do arquivo, legitimam sua reunião se contrapondo a qualquer heterogeneidade.

Entretanto, essa relação não é tão tranquila quanto aparenta, algo de secreto permanece no arquivo, ameaça sua homogeneidade, sua consignação e, por consequência, o princípio do poder arcôntico. Essa contestação da autoridade e do lugar da lei favorece o impedimento da reunião através da decomposição e separação dos elementos do arquivo, algo que, se elevado à enésima potência, compartimentaria o próprio arquivo de forma absoluta e, como alerta Derrida (2001), “certamente não faltarão graves consequências tanto para uma teoria do arquivo, como para sua realização institucional” (p.14). Assim, para o autor:

“Uma ciência do arquivo deve incluir a teoria desta institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza. Este direito põe ou supõe um conjunto de limites que têm uma história, uma história desconstrutível e cuja desconstrução a psicanálise no mínimo, não terá ficado alheia” (DERRIDA, 2001, p.14).

Em contraste com a versão clássica, o arquivo em Derrida não oferece a garantia da ordem, nem o reconhecimento de uma lei que

mostraria toda verdade em sua superficialidade, fazendo recuperar sempre no presente a experiência da história. Essa dimensão, tal como foi concebida na noção tradicional, é ameaçada por um mal de arquivo, uma pulsão de morte que consome o próprio arquivo, mas que igualmente é sua condição de possibilidade. Nesse sentido, a psicanálise inclina-se às áreas de origem deste arquivo, lugares exilados no inconsciente onde o recalque se apodera de elementos e registros capturados pela pulsão de morte, deixando lacunas na superfície patente. Entretanto, parte do que está oculto pode emergir por meio de uma compulsão de repetição que fura o recalque, um movimento que se dá de forma desordenada em afetos traumatizados que não assumem uma representação, não conseguem ser elaborados ou assimilados devidamente, mas, por outro lado, não passam despercebidos, deixam algum vestígio na zona patente, suas marcas.

Com isso, a desconstrução da versão clássica do arquivo pelo trabalho psicanalítico é também uma desconstrução da verdade histórica. Nessa leitura, os dispositivos psicanalíticos atingiriam as descontinuidades recalçadas, aquilo que há por debaixo do homogêneo, que está silenciado por detrás do discurso oficial, em meio ao qual a psicanálise busca identificar no escuro aquilo que assombra a lembrança, uma *Arkhe*. Nesta palavra tão cara à filosofia está inscrita na memória do próprio nome arquivo, nela “também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que esquece” (DERRIDA, 2001, p.14), consome e reelabora os registros a partir de um mal de arquivo e suas impressões freudianas, princípios e comandos que recalcam, consomem e recriam lembranças e esquecimentos.

Antes da pretensa articulação entre arquivo e tradução, é necessário esboçar uma compreensão geral sobre este tema em Benjamin. O ensaio *Die Aufgabe des Übersetzters* (A tarefa do tradutor), trata-se originalmente de um paratexto, mais especificamente um prefácio que antecedia a tradução de Benjamin dos *Tableaux parisiense*, de Baudelaire, publicada em 1923, em Heidelberg, Alemanha. Inúmeras são as possibilidades de análise que a fortuna crítica deste prefácio, posteriormente admitido como ensaio, oferece diante da difícil leitura deste texto. Por este motivo, e por razões óbvias até aqui delineadas, a ótica derridiana, mais precisamente de sua obra *Tours de Babel* (Torres de Babel), datada de 1987, será adotada para coordenar parte do conjunto de conceitos que repousam sobre este ensaio. Outra questão não menos importante é citar as traduções/tradutores que servirão

como base para esta seção do trabalho, pois neles se condensam a *Aufgabe* (tarefa, renúncia, dom), condicionamentos de leitura que sem os quais grande parte deste artigo não seria possível. Assim, *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, organizada por Lúcia Castello Branco, onde constam as traduções de Fernando Camacho, Karlheinz Barck, Susana Kampff Lages e João Barrento, publicadas em 2008, serão a matéria-prima que norteará esta parte da análise.

As numerosas abordagens sobre a vida que animam o ensaio benjaminiano são no mínimo nove, levando em consideração a edição supramencionada e a tradução de Susana Kampff Lages. Assim, elas aparecem surpreendentemente em quase todas as páginas do ensaio e, naquelas em que estão ausentes, há pelo mesmo um traço que indica indiretamente alguma relação ou menção à vida. São pelo menos 23 aspectos vitais que se verificam no ensaio, isso sem contar o fruto e a casca que indicam uma comunhão que só é possível dentro de uma vida orgânica. Os principais eixos desta noção de vida estão indicados em seus desdobramentos instantâneos com o esquecimento, sua dimensão histórica, a sobrevivência como continuação da vida, herança, renovação, transformação, reviver, morte, sêmen, amadurecimento e apodrecimento.

Entretanto, em nenhum momento a tradução foi associada à ressurreição. Uma possível relação com estas metáforas que excluem a ideia de um texto ressuscitado estaria no fato de que a tradução não recuperaria o original de forma integral, trazendo-o para o presente de maneira que o transpareça sem nenhuma transformação, diferença ou recalque aquele texto arquétipo, que se pautaria apenas num ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria viva, inocente ou neutra, a originalidade do texto, assim como sugeriu Derrida (2001, p. 8) em sua percepção sobre a versão clássica do arquivo. Essa suposta ressurreição pode ter alguma base no desejo de transparecer integralmente o sentido comunicativo do texto, o qual pretenderia transmitir a mensagem em uma fidelidade hipoteticamente incondicional. No entanto, isso não só seria um engano — uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial — como também uma característica das más traduções (BENJAMIN, 2008, p. 66).

Deste modo, tanto os arquivos que comunicassem plenamente uma verdade histórica ideal, quanto as traduções que ressuscitassem absolutamente o original em outra língua estariam fadados a

sucumbir no próprio passado, pois em ambos os casos nenhum deles permaneceriam vivos devido sua incapacidade de se renovarem, se desconstruírem e se recriarem. Eles permaneceriam inertes oferecendo um texto que fosse sempre o mesmo, pois tendo o passado como sua única referência, jamais conseguiriam libertar-se dele, seriam reproduções e imagens idênticas que nunca estariam sujeitas a ser outra coisa senão a própria cópia. Uma tradução que revelasse completamente o original não tem perspectiva alguma de futuro, ela se dirige ao passado sem que considere seu princípio e comando, aquilo que foi reunido e decantado, ela considera apenas a dimensão patente, o visível e comunicável, algo que não contém proposta alguma de transformação. Assim, como o arquivo tradicional, ela jamais poderá se repetir, retraduzir o seu original, dá-lo uma vida sublime. Nesse sentido, o desejo de ser impecável é o próprio pecado, a pedra de tropeço que num momento infeliz precipita a tradução e o arquivo ao abismo do oposto de sua intenção, onde a ressurreição total fica presa à cripta do passado, oferece um produto estático, inanimado, sem alma.

Este empreendimento de busca por uma perfeição de ordem vital, de atingir a ressurreição ao invés da redenção, adentrar no espaço divino de desvelar o mistério que confere o poder onipotente, descortinar do manto que encobre a língua pura mantendo-a latente, cujo encobrimento revela apenas suas formas e contornos ao invés de atingi-la em completude, tocar o nome impronunciável de Deus, fonte deste poder, não é uma ambição recente. Para melhor demarcar a questão, é preciso levar em consideração o comentário de Lages (2007) sobre o texto derridiano. Para a autora:

O comentário de Jacques Derrida sobre “A Tarefa do Tradutor” parte de uma interpretação do mito de Babel, relacionando-o a um tema clássico na exegese do Antigo Testamento, que é também uma questão fundamental dentro da tradição judaica: a questão do nome de Deus e de sua tradução. A inflexão psicanalisante de todo o texto e, em particular, do trecho inicial sobre Babel é perceptível à medida que o argumento vai sendo desenvolvido. Para Derrida, a narrativa de Babel constitui uma espécie de meta- ou arquimito, mito da origem do próprio mito sobre a origem das línguas e tradução. Ao centro dessa história inaugural (como aliás, ao fundo da *Melancolia I*) está uma construção inacabada, a famosa torre de Babel. O inacabamento do projeto humano é, na interpretação de Derrida,

índice da ciumenta intervenção paterna, da punição divina, que se dirige não apenas à pretensão dos “filhos” de alcançar as alturas em que reside o Criador, mas também ao desejo de dar um nome a si mesmos, de constituir uma genealogia própria. A disseminadora intervenção divina simultaneamente impõe e impede a tradução por um gesto que é eminentemente destruidor. Toda a narrativa babélica gira, pois, ao redor de uma ideia de origem ligada ao nome de Deus (LAGES, 2007, p. 178).

A partir disso, é possível perceber que o texto de Derrida disserta sobre dois pontos importantes que estão presentes no decorrer desta discussão: destruição (condição necessária para a recomposição) e uma ideia de origem. Em ambos os casos, a explicação se dá através do mito da torre de Babel. Dispensando uma longa apresentação deste texto, o que vale considerar é que o nome de Deus impronunciável estaria duplicado através do nome Babel, na qual se afigura o desejo humano de alcançar o retiro alto onde habita o divino, mas também a vontade de nomear-se, criar uma genealogia, construir uma descendência. Para o autor, essa descendência é um movimento de descida, pelo qual o nome de Deus é imposto às línguas, causa de sua fragmentação. Seria por meio de um ato envolvido pela tradução que, através de uma luta, se insere na lacuna destes dois nomes (LAGES, 2007, p. 179), causa da confusão entre os homens e os próprios arquitetos que são punidos, impedidos de seguir com a construção. A destruição da torre é também a destruição de uma origem, de uma língua bíblica — a qual Benjamin se remete como pura — em que a desgraça proveniente da cólera de um Deus pai decreta um castigo, um débito. Dessa forma, a tradução seria inevitável, uma espécie de diálogo entre aquilo que é o impedimento do próprio diálogo, que se dá por meio do paradoxo de uma figura paterna que impõe e interdiz a tradução, pois ela “torna-se a lei, o dever e a dívida, mas dívida que não se pode mais quitar. Tal insolubidade encontra-se marcada diretamente no nome Babel: que ao mesmo tempo se traduz e não se traduz” (DERRIDA, 2001, p. 25).

Enquanto nome próprio, Bebel permaneceria intraduzível, mas paradoxalmente se traduz em confusão, o próprio nome de Deus. Esse, arquivado, latente e estilhaçado na multiplicidade das línguas, seria causa da desunidade, um empasse ao desejo dos homens de darem a si mesmos um nome próprio, vontade que foi interdita pela imposição do nome deste Deus-pai. Assim, em uma aproximação entre

psicanálise e tradução, seria possível associar a ideia anamnese à possibilidade de encontro da origem desta confusão, não no sentido místico, mas como escavação desta dívida paradoxal, como meio de vislumbrar o entalhe, a forma deste original em sua origem primeira, redimido pela língua pura na tradução, recomposição que jamais será capaz ressuscitar com perfeição a torre, arqui-arquivo, quitando o débito por um dote que jamais lhe será concedida.

Considerações finais: recomposição do trauma

O trauma é fruto de uma violência exterior, uma força externa que incide sobre algo de forma a rompê-lo, quebrar sua unidade fragmentando-a em cacos. Assim, sem trauma não há recomposição, não há, em Benjamin, tradução. Se a cólera divina traumatiza as línguas, a tradução busca, ainda que de forma incompleta, recompor este elemento segmentado. No caso das obras atravessadas pelo trauma, arquivos que desde sua origem são fracionados, estampam a impossibilidade de integrar à sua memória o evento com clareza, o qual permanecerá sempre como “um corpo estranho”, algo dissimulado que excede a capacidade de representação. Assim, a tradução é uma dupla recomposição do trauma que ao mesmo tempo em que se dirige à confusão ocasionada pela fragmentação das línguas, se volta para o princípio e comando de obras traumatizadas, o onde reside a lei da forma da recomposição dos cacos.

Referências

- ADORNO, T. W.; LIMA, L. C. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 340 p.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Organizadora Lúcia Castello Branco; tradução de Fernando Camacho, Karlheinz Barck, Susana Kampff Lages, João Barrento. Belo Horizonte: ALE/UFMG, 2008.

- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Mágica e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- BIRMAN, J. *Arquivo e Mal de Arquivo*: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, São Paulo, v. 10, n.1, jun., 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>>. Acesso em 15 out. 2021.
- DERRIDA, J. *Mal de Arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: volume XXI (1927-1931): o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- INFOPÉDIA. Dicionários Porto Editora. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/>>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- LAGES, S. K. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.
- MORENO, M.; JUNIOR, N. Trauma: o avesso da memória. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, p. 46-61, jan./jun., 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/agora/a/46GrdGzGrZmXxVTLdWB6Ytj/?lang=pt>>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- POUCHEPADASS, J.; BARBOT, M.; BORELLO, B. A proposito della critica postcoloniale sul «discorso» dell'archivio. *Nuova Serie*, v. 43, n. 129, p. 675-690, 2008. Supl. 3. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43779994?read-now=1&refreqid=excelsior%3Abe8147be17696d0a873067f300d1d5e1&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- SELLIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

Alice no país das maravilhas de Lewis Carroll na tradução de Ana Maria Machado

Kelly Cristiane Nunes (UNIOESTE)¹

Introdução

Alice's Adventures in Wonderland é uma obra clássica da literatura infantil ocidental, escrita por Lewis Carroll em 1862, traduzida e adaptada para diferentes línguas e versões, entre elas, a língua portuguesa. Neste trabalho pretendemos apresentar e analisar trechos em que a tradução é feita por substituições, sendo colocadas canções ou poemas da cultura brasileira em substituição dos excertos que deveriam ser traduzidos.

A obra de Carroll (1862) demonstra um humor profundamente perspicaz, uma habilidade para brincar com a linguagem de maneira criativa e divertida. O autor brinca com a realidade, com a linguagem e a lógica, segundo Machado (1999) como uma criança brinca com a própria sombra. Selecionamos a tradução de Ana Maria Machado, de 1999, pela sensibilidade da tradutora ao conseguir manter na tradução os trocadilhos, as piadas linguísticas e as alusões literárias da obra original, e, ainda, por criar equivalências entre os jogos de linguagem da versão original e elementos da cultura brasileira. A verificação desta característica da tradução chamou-nos a atenção, primeiramente porque se trata de uma obra clássica, recriada em filmes e desenhos animados; por outro lado, dentro de uma cultura um tanto distante da nossa e que, não deve ser percebida em toda a sua dimensão pelos leitores brasileiros.

Análise comparativa da obra e tradução

Há muito mais sentidos em *Alice no País das Maravilhas* do que uma primeira leitura possa mostrar. A história de uma menina que vai

1. Mestranda em Letras pela UNIOESTE, linha de pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados. Graduada em Letras Português/Inglês pela UNIOESTE/PR.

atrás de um coelho branco e se envolve em uma aventura com personagens extraordinários vai muito além das aparências, e da simples ideia de se tratar apenas de literatura infanto-juvenil. Para Brito (2015), entender *Alice* é como compreender a Inglaterra vitoriana: uma época conservadora, de princípios morais rígidos, ao mesmo tempo em que era inovadora no campo tecnológico, o que levou à Revolução Industrial e a mudanças sociais. Nesse contexto, surge uma literatura com duas características principais: pedagógica, no sentido de ensinar uma lição ao seu público, ou moralizante, com o objetivo de mostrar os problemas sociais que precisavam ser tratados.

A obra de Lewis Carroll destoa um pouco do que estava sendo produzido por seus contemporâneos. Ela não apresenta nem o caráter pedagógico e muito menos o moralizante. De acordo com Brito (2015), é aí que se encontra a crítica de Carroll à sociedade de seu tempo, em seu livro, sua personagem é livre para escolher a aventura.

Lewis Carroll rompe o modelo de literatura praticado em seu tempo não só por meio da sua narrativa que quebra as convenções artísticas e culturais do que era tido por normalidade para a época, mas também usar o *nonsense*, para com ele construir uma crítica ao racionalismo e ao considerado normal. Carroll nos faz questionar o padrão por meio da linguagem, do que parece o caos emerge um sentido possível. O *nonsense* representa a libertação das opressões sociais e da linguagem de um discurso padrão e monótono.

A obra de Carroll, além de ser um clássico, de despontar com originalidade em seu tempo e ainda ser uma leitura atual e divertida, retrata a vida social da criança leitora do original, ou seja, a figura de mundo da criança britânica que viveu na segunda metade do séc. XIX, e, portanto, quando traduzido para crianças brasileiras do séc. XXI, apresenta desafios relacionados às diferenças culturais e temporais que levam à necessidade de adaptação do texto.

Ana Maria Machado é uma renomada escritora brasileira com vasta publicação nacional e internacional. É a primeira autora com significativa obra destinada ao público infantil eleita pela Academia Brasileira de Letras para ocupar a cadeira de número um e foi a segunda mulher na história a ocupar o cargo de presidente da Academia Brasileira de Letras. Em sua poética, desenvolve uma forma singular de resgatar os fatos históricos de nossa sociedade utilizando para isso uma linguagem simples, questionadora e que leva o leitor a deixar seu estado de alienação. A tradução *Alice no País das Maravilhas*

(1999) saiu em uma coleção chamada “Eu leio”, da editora Ática. Segundo a autora, em uma entrevista concedida a Souza(2009, p. 199):

Optei de saída pelo que achei que faltava entre nós: uma versão integral que tentasse preservar o ludismo lógico e linguístico do original, num tom algo coloquial e oralizante como o de Carroll para seus leitores ingleses de sua época, e procurasse trazer essa experiência de leitura, de uma forma acessível, a crianças e adolescentes brasileiros de hoje, escolarizados, com alguma fluência leitora. Ou seja, desde o início resolvi trabalhar com trocadilhos, paródias, alusões e outros recursos desse tipo, abundantes no original.

Essa tradução tão criativa foi destinada a dar ao público escolar o primeiro contato com grandes escritores, por meio da versão integral de uma de suas obras, destino que possibilitou com que a coleção fosse muito usada por professores do Ensino Fundamental para incentivar novos leitores, por possuir várias obras clássicas infanto-juvenis traduzidas. Como essa tradução realizada para um público alvo específico, as adaptações de Machado são voltadas para a cultura brasileira.

De acordo com Machado (1999), fazer a tradução de *Alice's Adventures in Wonderland* foi bastante trabalhoso, mas divertido. Devido à grande quantidade de traduções já publicadas, só valeria a pena se esta fizesse falta, e ela acredita que sim, pois a maioria das traduções era voltada para as crianças, elas tentavam traduzir com uma proximidade dos originais que afastavam os trocadilhos, as piadas linguísticas e as alusões literárias, havidas no original, talvez pela dificuldade em traduzir um texto literário tão pleno de recursos artísticos e estéticos. Segundo a autora, o uso do *nonsense* por Carroll chegava às raias da insensatez, fazendo com que grande parte da história resultasse da decorrência direta desses jogos de palavras.

Machado decidiu manter os jogos de palavras e respeitar a brincadeira desempenhada na história, tentando fazer com que os poemas-paródia fossem fáceis de identificar pelos leitores brasileiros, assim como eram para os britânicos em seu tempo. Um exemplo disso é o seguinte poema-paródia:

Minha perna tem pauleiras,
Onde espanta o sal do mar.
Azar vir aqui com cheia
Não coceira acumular.

Nosso sal teima as esteiras,
 Nossas farsas tem mais forros,
 Nossos fortes tem ardidá,
 Nós, à vista, massa morros.
 (MACHADO, 1999, p. 107)

Na tradução desse poema-paródia, Machado optou por parodiar a Canção do Exílio de Gonçalves Dias, poema conhecido na língua portuguesa, ao invés de simplesmente traduzir um poema vitoriano, causando assim o mesmo efeito de sentido nos leitores, objetivado por Carroll. E, desta forma, percebemos o cuidado da tradutora para que a leitura da obra pudesse alcançar a melhor experiência para os seus leitores e ressignificar os sentidos de modo a lhe ampliar o horizonte de expectativas.

A tradução pode ser definida como um processo de substituição de um texto de uma língua de origem para outro correspondente na língua alvo. Entretanto, toda tradução literária é mais do que um simples processo de decodificação, é um ato criativo. Segundo Carvalhal (1993), trata-se de transferir para uma determinada (e contemporânea) tradição literária uma obra escrita em outra língua e, muitas vezes, em outro tempo. Essa transposição, que é em si mesma contextual, é também uma prática de produção textual, paralela à própria criação literária.

Já na visão de Rodrigues (2000), a tradução relaciona-se intimamente no contato entre culturas. Nesse sentido, não há equivalência: os valores expressos pela tradução não são neutros, sempre há algum tipo de interferência por parte do tradutor, já que suas escolhas semânticas, lexicais e soluções sintáticas não são isentas, revelam sempre uma avaliação de sua própria língua e cultura, da língua e da cultura estrangeira, assim como do texto e do autor que traduz. Para a autora, o texto traduzido é “outro” texto, que mantém outro tipo de relações entre os elementos, exatamente porque as imposições das línguas levam a diferentes possibilidades de contextualizações, de remissões, de encadeamentos, de atribuição de valores entre os elementos.

A literatura e a tradução literária são práticas que podem esclarecer uma a outra. Conforme segue:

Se o tradutor tem um ponto de referência preciso e delimitado para o seu trabalho, igualmente o escritor não parte do nada, ele

tem atrás de si (e a seu lado) uma série de referenciais (literários e não-literários) que ele redimensiona de modo particular. Não se trata de imitação, na acepção pejorativa do termo, mas de apropriações várias, de adesões a tendências expressivas que poderiam ser consideradas como outras modalidades de “traduções” (CARVALHAL, 1993, p. 47).

Portanto, os elementos envolvidos nesse processo criativo, sejam eles apropriações, transposições ou adequações, são comuns tanto na literatura quanto no processo de tradução, como ainda, em um sentido lato, o ato da leitura será ainda uma tradução, pois segundo Carvalho (1993), “ler é transferir, reconhecendo uma alteridade”.

Podemos verificar um outro trecho da obra, no capítulo *Um chá muito louco*, quando o Chapeleiro conta para Alice que estava no grande concerto, ele canta dois trechos de canções, como segue no texto original:

Twinkle, twinkle little bat!
How I wonder what your're at!

Up above the world you fly,
Like a tea-tray in the sky.
Twinkle, twinkle (CARROLL, 1862, p. 42)

Carroll (1862) faz uma paródia do famoso poema e canção *The Star*, escrito pela poetisa Britânica Jane Taylor (1800), do seguinte trecho:

Twinkle Twinkle little star,
How I wonder what you are,
Up above the world so high,
Like a diamond in the sky, (TAYLOR, 1800)

Trata-se de uma paródia de uma canção popular conhecida na época, que ocorre quando o produtor de um texto repete ou parodia expressões, enunciados ou trechos de outros textos. Enquanto menciona a canção, o Chapeleiro pergunta se, talvez, Alice conheça a canção e a menina responde que já ouviu algo parecido. Ela, representando as crianças leitoras, tem ideia da canção de que se trata, portanto supõe-se que deveria ocorrer a mesma sensação aos leitores do texto original em sua época.

Já no texto traduzido, o trecho que segue:

Meu limão, meu mamoeiro,
Meu chá de maracujá

Uma vez chá do Lelê,
Outra vez chá do Lalá.
(MACHADO, 1999, p. 75)

Ao invés de somente fazer a tradução da canção que Carroll traz em sua obra, Machado opta por parodiar uma canção popular brasileira. *Meu limão, meu limoeiro* é uma composição de José Carlos Burle e foi escrita nos anos 30.

Meu limão, meu limoeiro
Meu pé de jacarandá!

Uma vez, esquindô lelê
Outra vez, esquindô lalá
(BURLE, ca. 1930)

A autora realiza, portanto, uma adaptação do texto original e não apenas tradução literal. Machado (1999) decide manter os jogos de linguagem de Carroll e respeitar o papel que essa brincadeira desempenha na história. Segundo a autora:

Procuramos fazer com que todos os poemas-paródia no texto fossem fáceis de identificar (como eram para o leitor britânico de seu tempo), mesmo sabendo que para isso fosse necessário mudar as referências iniciais e aproximá-las do leitor brasileiro jovem de final deste século XX (MACHADO, 1999, p. 133).

Dessa forma, é possível considerar que os leitores do texto traduzido tenham a mesma sensação de conhecimento ao entrarem em contato com a paródia, que mesmo sendo da década de 30, tem sido reproduzida geração após geração e permanece na memória popular até os dias de hoje.

Em um outro momento na obra, no capítulo *A lagoa de Lágrimas*, Alice está confusa após cair no buraco do coelho, ao tentar entoar uma canção, as palavras saem um pouco atrapalhadas:

Como pode um crocodilo
Viver dentro da água fria?
Navegando pelo Nilo,
Boca aberta de alegria...

Como poderá viver?
 Como poderá nadar?
 Sem um peixe, sem um sapo,
 Na bocarra a mastigar...
 (MACHADO, 1999, p. 25)

Ana Maria Machado parodiou neste caso, a cantiga popular brasileira *Peixe vivo*, de autor desconhecido, entretanto, bastante difundida no imaginário popular:

Como pode o peixe vivo
 Viver fora da água fria?
 Como pode o peixe vivo
 Viver fora da água fria?

Como poderei viver
 Como poderei viver
 Sem a tua, sem a tua
 Sem a tua companhia?
 (Autor desconhecido)

Machado seguia, na verdade, o modelo realizado por Carroll, o autor, na versão original, parodiava um poema comum na sociedade vitoriana:

'How doth the little crocodile
 Improve his shining tail,
 And pour the waters of the Nile
 On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,
 How neatly spread his claws,
 And welcome little fishes in
 With gently smiling jaws!'
 (CARROLL, 1862, p. 42)

O poema que Alice estava tentando recitar tratava-se do moralista *Against Idleness and Mischief*, de Isaac Watts, de 1715. Nele, o autor utiliza uma abelha como modelo de virtude, pelo seu trabalho árduo, no entanto, Carroll a substitui por crocodilo, que possui diversos vícios ao invés de virtudes como no poema original:

How doth the little busy bee
 Improve each shining hour,
 And gather honey all the day
 From every opening flower!

How skilfully she builds her cell!
 How neat she spreads the wax!
 And labours hard to store it well
 With the sweet food she makes.
 (WATTS, 1715)

É claro que Carroll, no uso de seus trocadilhos, ia muito além de uma simples brincadeira com as palavras, e fazia diversas críticas sutis à sociedade, às suas regras, costumes e valores. O que seria mais difícil de manter na tradução, também devido ao deslocamento do tempo entre a obra original e a tradução aqui em estudo. No entanto, Ana Maria Machado, até pelo objetivo da coletânea, decide focar na brincadeira. Desta forma, possivelmente o jovem leitor deverá perceber de imediato a qual cantiga/poema se refere e participará da brincadeira.

Em uma das concepções teóricas de Rodrigues (1999), a autora afirma que traduzir é mais do que apropriar-se de um conteúdo estrangeiro e que por meio da tradução são liberadas energias estéticas e linguísticas na língua foco que estavam apenas em um estágio potencial, e passa a se materializar no texto traduzido.

Para Santiago (2000), quando o signo se apresentar em língua estrangeira, o trabalho do escritor ao invés de realizar uma tradução literal, propõe-se antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. Ainda para o autor “O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas” (SANTIAGO, 2000, p. 21).

Na visão de Coutinho (2003), o valor da contribuição latino-americana passou a residir exatamente na maneira como ela se apropriava das formas literárias europeias e transformava-as, conferindo-lhes novo viço. Nesse viés, acreditamos que Ana Maria Machado contribuiu de forma muito valorosa por meio de seus escritos e especialmente pela tradução aqui analisada. Ao imenso desafio que é traduzir uma obra clássica, ela ainda conseguiu conferir-lhe novo viço, ao atribuir uma brasilidade exposta nos poemas e cantigas, e ainda, que

apesar de não ser o foco dessa análise, não podemos deixar de citar que todas as ilustrações dessa versão trazem o traço da xilogravura de cordel, muito comum no nordeste brasileiro.

Comentários finais

Ana Maria Machado conseguiu alcançar múltiplas leituras que possibilitaram aos jovens leitores brasileiros maiores condições de acesso à tradução da obra *Alice no País das Maravilhas*. A tradução foi realizada de forma com que todos os poemas/cantigas-paródia no texto fossem acessíveis ao reconhecimento do jovem leitor. A autora optou por mudar as referências e aproximá-las do leitor brasileiro; as cantigas infantis originais não foram traduzidas de forma literal, mas substituídas por canções equivalentes do folclore brasileiro. O que também demonstra respeito pelos jogos de linguagem de Carroll e preocupação com a fruição do leitor. E, além disso, é por meio da tradução que o original vive, sobrevive e ultrapassa barreiras, e pela sua transformação, que transborda.

Referências

- BASNETT, S. *Translation Studies*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- BRITO, B. P. *Alice no país das maravilhas: Uma crítica à Inglaterra vitoriana*. 2015. Disponível em: <<http://martinclaret.com.br/2015/06/19/inglaterravitoriana/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução Ana Maria Machado São Paulo: Ática, 1999.
- CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. 1862. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 10 out. 2019.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHAL, T. F. *A tradução literária*. 1993. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39381/25174>>. Acesso em: 21 dez. 2019.
- COUTINHO, E. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

- MACHADO, A. M. *Um passeio inesquecível*. In: CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Ática, 1999.
- MACHADO, A. M. *Um tímido que fez uma revolução*. In: CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Ática, 1999.
- RODRIGUES, S. V. *Os limiares da crítica da tradução na pós-modernidade*. In: *Culturas, contextos e discursos: Limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.
- RODRIGUES, C. C. *Tradução: A questão da equivalência*. São José do Rio Preto – SP: IBILCE Unesp, 2000.
- SANTIAGO, S. *Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
- SOUZA, M. C. de. *Percursos tradutórios de três traduções em português de Alice's adventures in wonderland*. 2009. Dissertação de Mestrado. – Universidade de Brasília, Instituto de Letras - Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Brasília.
- WATTS, I. *Divine and Moral Songs for Children*. New York: Hurd & Houghton, 1866. Song XX, p. 65 – 66.

As (trans)criações de Sergio Faraco

Andrea Cristiane Kahmann (UFPeL)¹

Sergio Faraco (1940) é um dos maiores nomes do conto brasileiro, e vem despertando o interesse da pesquisa literária desde a década de 1970, quando da publicação de seus primeiros livros. Contudo, para além de escritor, Sergio Faraco é um dos mais profícuos tradutores da língua espanhola para o português brasileiro. Embora alguns estudos se tenham detido em analisar seu trabalho tradutório a partir de alguma obra ou autor por ele traduzido (SOTO; SANTOS, 2006; KAHMANN, 2006; RIBEIRO, 2007; CUNHA; RIZZON, 2011; KAHMANN; CZEKSTER, 2013 e ROCCA, 2017 são exemplos), poucas são as pesquisas que se propõem a estabelecer relações entre sua produção como escritor e suas transcrições de tradutor (KAHMANN, 2019 o faz muito brevemente). Sem pretender suprimir essa lacuna, mas visando a apontar aspectos que ainda merecem atenção, proponho este trabalho sob um viés comparatista e interdisciplinar, como um mosaico a ser composto a partir de fragmentos de obras críticas e literárias, além de entrevistas e informações concedidas pelo próprio Sergio Faraco. Para cumprir essa proposta, primeiro o apresento como contista, em seguida proponho reflexões sobre sua atuação como tradutor e, ao fim, analiso as (trans)criações de Sergio Faraco, relacionando escritor e tradutor.

Sergio Conceição Faraco nasceu em 25 de julho de 1940, na cidade de Alegrete, próxima à fronteira com o Uruguai. Nessa fronteira que ele conheceu bem e onde ambientou parte relevante de seus contos, a linha a dividir as nações foi traçada em terreno plano, seco e, sendo imaginária, segue sendo facilmente transponível. Em sua infância, Faraco era enviado a longas temporadas com a família materna em Itaqui, separada da argentina Alvear pelo rio Uruguai, que poucas vezes intimida a travessia. Na memorialística crônica “Sem medo da água”, inclusa em *As noivas fantasmas & outros casos* (2021), narra que a avó cruzava o rio em uma chalana para fazer compras no lado argentino. Certa feita, ela levava junto o menino, mas, justo nesse dia,

1. Mestre e doutora em Letras – Literatura Comparada (UFRGS), atualmente é professora de cursos de graduação e pós-graduação em Letras da UFPeL.

“o rio se encrespara” (FARACO, 2021, p. 43). “Braceava e braceava o chalaneiro, mas as luzes de Itaqui pareciam cada vez mais distantes” (FARACO, 2021, p. 44). Diz o seu autor que o evento lhe rendeu pesadelos e também contos como “Travessia”. As paisagens, as gentes e as lides da sobrevivência na fronteira são temáticas recorrentes em sua contística, e os escritos dessa vertente foram reunidos em *Noite de matar um homem* (2008), com o acréscimo de quatro narrativas à segunda edição (a primeira era de 1986), duas das quais (“A sagração da noite escura” e “O céu não é tão longe”) não constavam nos *Contos completos* publicados em 2004. Seus contos, para além dos temas de fronteira, incluem narrativas da infância, como “A touca de bolinha”, que será mencionado adiante, e de temáticas urbanas, como “A dama do Bar Nevada”. Foram os contos urbanos, reunidos em *Dançar tango em Porto Alegre*, que lhe renderam o prêmio de melhor obra de ficção publicada no Brasil em 1998, atribuído pela Academia Brasileira de Letras. Sergio Faraco foi traduzido para publicações em diversos países, como Alemanha, Argentina, Bulgária, Chile, Colômbia, Cuba, Estados Unidos, Paraguai, Uruguai e Venezuela.

Apesar disso, é possível afirmar que, ao menos na atualidade, as reflexões acadêmicas sobre Faraco são tecidas sobretudo em universidades sul-rio-grandenses e se concentram em seus contos de fronteira. Infelizmente, nem todos os artigos que lhe foram dedicados sobreviveram à transposição das revistas acadêmicas do papel para o mundo digital ou à dos bons debates para a sujeição das universidades públicas “à lógica do capitalismo universitário com *rankings* internacionais, [e] a proletarização produtivista dos professores” (SANTOS, 2020, p. 29). Em junho de 2021, enquanto pensava este trabalho, consultei o Portal de Periódicos Capes e ali encontrei apenas dois textos que pareciam ter migrado do impresso para a internet: “A coreografia do desejo em ‘A dama do bar nevada’”, de Maria Angélica Lopes (1989), e “Limiares culturais: as complexas relações do Sul / Sur”, de Tania Franco Carvalhal (1998). Mais recentes e já concebidos para essa nova ordem digital são os artigos de Saraiva e Mügge (2013), Mügge e Saraiva (2013), Gruber e Saraiva (2014), Resende (2016), Pedra e Chaves (2017) e Prass, Welter e Kunz (2020), além de Kahmann (2006), todos detendo-se na produção de Sergio Faraco como contista e disponíveis no Portal de Periódicos Capes. Apenas três desses trabalhos (LOPES, 1989; MÜGGE; SARAIVA, 2013; PRASS; WELTER; KUNZ, 2020) propuseram uma crítica a partir de narrativas

com ambientação urbana, dois deles sobre “A touca de bolinha”, conto com protagonista infantil. Para além dos resultados do portal, é de mencionar o relevante estudo de Lea Masina (2002), relacionando Sergio Faraco, Cyro Martins e Alcides Maya, o qual, tanto quanto o artigo de Tania Franco Carvalhal (1998), ilustra o interesse dos estudos comparatistas preocupados com as travessias e os influxos transplatinos pelas narrativas de Faraco sobre a fronteira. Não encontrei estudos comparatistas a tratar dos contos urbanos ou de infância.

O interesse comparatista pelos chamados *contos de fronteira* de Sergio Faraco pode ser explicado, em parte, pela inovação que propõem à linguagem. A tematização das gentes simples dos campos gaúchos já recebia atenção desde a *trilogia do gaúcho a pé*, de Cyro Martins². Mas a lida do conto, mais que a do romance, permite experimentações da linguagem. Assemelhando-se em estrutura à do *causo* narrado entre galpões, o conto abre a picada para uma linguagem mais afeita à oralidade fronteira, híbrida e chucra. Na obra de Sergio Faraco faz-se presente a “mescla linguística [que] é uma marca das zonas fronteiriças onde vocábulos, expressões e mesmo estruturas frasais migram além fronteiras ganhando difusão *no outro lado*” (CARVALHAL, 1998, p. 103). Exemplo disso é o narrador em primeira pessoa do conto “Travessia”, um guri já inserido na prática do chibo (contrabando de pequeno porte) cruzando o rio com a chalana carregada de encomendas. Ele entende que “[a] mulher de André Vicente gostava de me dar confiança porque no tenía hijos” (FARACO, 2004, p. 33). Entre outras coisas, ele já sabe que é bom agarrar-se aos santos, mas “nos arreglos mais piçudos” (FARACO 2004, p. 34) melhor é tratar direto com o “patrão”. A linguagem faz deste um conto do qual se pode dizer que *está na fronteira*, e que não apenas é *sobre a fronteira*. Tania Carvalhal vale-se de exemplos do mesmo texto para argumentar que a coexistência das duas línguas (português e espanhol) na mesma frase é uma estratégia narrativa para recriar a zona de fronteira como união: “o narrador comprova que apropriar-se da fala do outro, significa torná-lo presente, e que esta língua híbrida expressa o acréscimo e não a redução ou perda de seu próprio instrumento de

2. A *trilogia do gaúcho a pé*, assim designada pela crítica justamente por sua preocupação de tematizar as gentes simples dos campos gaúchos (em oposição ao gaúcho a cavalo, dono das terras), é composta pelos romances *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e *Estrada nova* (1954).

expressão” (1998, p. 104). Essa marca do escritor Sergio Faraco é levada, como veremos adiante, para suas traduções, sobretudo as *de fronteira*, ou seja, as de narrativas ambientadas na zona fronteiriça, só que *do lado de lá* da linha.

Para além de escritor, Sergio Faraco é, juntamente com Eric Nepomuceno, um dos mais profícuos tradutores da língua espanhola para o português brasileiro. Mas é de notar que Faraco não apenas realizou as traduções. Conforme argumentei em outro Congresso da ABRALIC (KAHMANN, 2011), ele desempenhou papel fundamental quanto à seleção do material a traduzir para ser posto em circulação como obras econômicas e amplamente disseminadas no território nacional, de acordo com a estratégia de mercado da coleção L&PM Pocket. Também Karam (2016), em seu portentoso levantamento sobre as traduções da literatura hispano-americana no Brasil, referencia Sergio Faraco e deslinda a atuação do alegretense em face das traduções publicadas pela editora Mercado Aberto. Em outro artigo (KAHMANN, 2019), sugeri que a atuação de Faraco junto à Mercado Aberto e à L&PM nos anos 1990 seria comparável à de Erico Verissimo à frente da editora Globo na década de 1940. A faceta de conselheiro editorial exercida por Sergio Faraco tampouco vem sendo objeto de suficientes pesquisas. Aguardemos que trabalhos posteriores possam nutrir esse vazio. Enquanto isso, sigamos discutindo suas (trans)criações como escritor-tradutor, tema ainda carente de boas reflexões, o que justifica esta proposta.

Da produção acadêmica a respeito do tradutor Sergio Faraco, a maioria detém-se em algum autor ou obra específica por ele traduzida. Minha dissertação de mestrado (KAHMANN, 2006) abordou suas traduções do também contista Mario Arregui, uruguaio, as quais igualmente foram analisadas por Ribeiro (2007) e Cunha e Rizzon (2011). Mario Arregui foi o primeiro autor traduzido por Sergio Faraco para publicação em livro, e foi, certamente, a mais relevante dentre as experiências tradutórias de Faraco - quiçá dentre todas as já testemunhadas pelo Rio Grande do Sul. Dessa relação resultaram os livros *Cavalos do amanhecer* (Francisco Alves, 1982; reeditado em 2003 pela L&PM) e *A cidade silenciosa* (Movimento, 1985), além do filme *Lua de outubro* (1997), uma das primeiras coproduções audiovisuais do Mercosul, juntamente com *O toque do oboé* (1998). Da amizade que se estabeleceu entre tradutor e traduzido, resulta a sugestão de outros autores a traduzir, especialmente uruguaiois, como Horacio

Quiroga, que abordamos em Kahmann e Czekster (2013), e Juan José Morosoli, cuja tradução foi analisada por Rocca (2017). Em outro artigo (em KAHMANN, 2019), apontei que, das 33 traduções assinadas por Sergio Faraco, 32 provinham do espanhol³; destas, 22 eram de autores uruguaiois, razão pela qual referi Sergio Faraco como sendo o *inventor* da literatura uruguaia no Brasil.

A decisão de traduzir Mario Arregui deu-se em dezembro de 1976, em Bella Unión, fronteira do Uruguai com o Brasil, onde Faraco se encontrava com a família. Não eram festejos o que o levava à cidade; era revolta. Como ele relatou em entrevista a Luís Augusto Fischer e Cláudia Laitano para a revista *Parêntese* (2020):

Tinham sido torturados e assassinados pelos militares dois ativistas da Frente Ampla em Bella Unión, e naquele dia era o funeral de um deles, Saúl Facio, de 29 anos, que tinha sido namorado de uma das minhas primas. [...] Meus familiares estavam no velório e um dos que tinham ficado para trás, considerando perigoso que um estrangeiro comparecesse à cerimônia, levou-me a um bazar perto do porto, onde comprei dois livros de contos de Mario Arregui. Eu estava emocionado com aquele drama, e ao saber que Arregui também tinha sido preso e torturado, prometi a mim mesmo que, se os contos fossem bons, tentaria publicá-los no Brasil.

Mario Alberto Arregui Vago, nascido em 1917, havia sido um entusiasta de ideias comunistas. Após a Guerra Civil Espanhola, de 1936,

3. Na primeira versão desse artigo (KAHMANN, 2019), referi que “apesar de ser fluente em russo”, a maior parte das traduções de Faraco (32 de um total de 33) tinham sido feitas do espanhol. Conhecedora de sua biografia e de sua estada na antiga União Soviética, inferi essa fluência em russo ao comentar sua tradução dos *Contos Italianos*, de Máximo Gorki, a única não realizada do espanhol. Contando com os longos prazos de revisão por pares, enviei o artigo para revisão do próprio Sergio Faraco que, em e-mail pessoal, datado de 15 de outubro de 2018, aclarou-me: “Não sou fluente em russo. Traduzi os contos de Gorki durante as aulas de russo, em Moscou, com a ajuda da professora e do dicionário. Falo um pouco, leio um pouco, mas não sei o bastante para traduzir um livro. E até nem sei se ainda falo, da última vez que falei vai fazer meio século...”. A experiência de Sergio Faraco na antiga URSS, retratada em parte no seu livro *Lágrimas na chuva*, pode ser classificada como traumática. Assim, diferentemente de Paulo Bezerra, companheiro de Faraco nos estudos em Moscou, o qual se dedicou a traduções do russo, Faraco voltou-se para a América Latina e sobretudo o pampa, que pode ser classificado como sua “casa”.

militou no Movimento de Ajuda à República, e, em 1959, aderiu a movimentos de solidariedade ao governo de Fidel Castro, em Cuba. No Uruguai, passou a maior parte da vida em uma estância na Província de Flores, dedicando-se a trabalhos rurais. Por seu histórico da juventude, os militares uruguaios o prenderam duas vezes: em 1973, por ocasião do golpe militar no Uruguai, e em 1977. Esse último evento retardou o contato entre tradutor e traduzido, que não chegou a se estabelecer antes de 1980.

Quando decidiu traduzir Arregui para publicá-lo em livro, Sergio Faraco já se havia arriscado em traduções de grandes escritores para circulação em jornais, a maioria para o Caderno de Sábado, do jornal Correio do Povo, de Porto Alegre. Cito algumas, apenas como exemplo. De Jorge Luis Borges, traduziu “A casa de Asterião” (Correio do Povo, 27 de junho de 1970) e “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” (Correio do Povo, 29 de agosto de 1970), entre outros contos e ensaios. De Pio Baroja, “As couves do cemitério” (Correio do Povo, 17 de julho de 1971). De Emilia Pardo Bazán, “Cedo e com sol” (Correio do Povo, 31 de julho de 1971) e “Sobremesa” (Correio do Povo, 24 de março de 1973). De Vicente Blasco Ibáñez, “No mar” (Correio do Povo, 21 de fevereiro de 1976)⁴. Apenas um conto de Julio Cortazar, “A embaixada dos cronópios”, foi publicado em tradução no jornal Zero Hora (8 de agosto de 1970), também de Porto Alegre⁵. Portanto, quando iniciou o contato com Mario Arregui, Faraco não era um neófito em tradução, mas esta “acabou sendo determinante das demais” (PARÊNTESE, 2020).

Cavalos do amanhecer, coletânea de contos de Mario Arregui, foi publicada pela editora Francisco Alves em 1982. O processo de tradução levou nove meses, com uma intensa troca de cartas, hábito que

4. Esses contos constam de uma listagem de traduções “avulsas” a mim enviada por Sergio Faraco em e-mail pessoal datado de 26 de novembro de 2018. O acesso a essas traduções foi possível graças ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional.
5. O acesso a esta tradução foi possível via CDI – RBS, Centro de Documentação e Informações da Rede Brasil Sul de Televisão, a que se vincula o jornal Zero Hora. A consulta foi realizada em 2 de outubro de 2019, informando a data da publicação e bem assim o autor e o título do conto, que constava da listagem de traduções “avulsas” informadas por Sergio Faraco. Ao contrário das traduções publicadas no Correio do Povo, identificadas nem que fosse com as iniciais do tradutor (tal como em “No Mar”, conto de Blasco Ibáñez, em que consta: “tradução de S. F.”), nesta não consta referência ou indicação alguma sobre a pessoa que o traduziu.

perdurou até o falecimento do uruguaio, em 1985. Em minha dissertação e em todos os escritos posteriores sobre o assunto, pontuei que os títulos “Cavalos do amanhecer” (atribuído ao conto originalmente chamado de “Un cuento con pozo”) e “Lua de outubro” (como o tradutor batizou o original “Un cuento con insectos”) eram intervenções do tradutor, acatadas pelo autor traduzido. O título da segunda obra de Mario Arregui editada no Brasil, *A cidade silenciosa* (Movimento, 1985), foi também proposição do tradutor. Em carta enviada em 02 de maio de 1984, Faraco diria ao uruguaio:

El tema del título general, con tu acuerdo, podría estar resuelto: *A cidade silenciosa* (cambiando el título de *Mis amigos muertos*). Llegué a pensar también en *Cabeças cortadas* (cambiando el título de *El canto de las sirenas*), que también suena bien en portugués, pero *A cidade silenciosa* me parece más ajustado, más de acuerdo con el contenido. (ARREGUI; FARACO, 1990, p. 142)

Que quem nos lê não se perca nas contas: foram quatro os títulos de contos alterados pelo tradutor, dos quais dois resultaram em títulos gerais das publicações em português, e mais um outro que intitolou o filme de 1997, com roteiro de Alfredo Sirkis (a partir de três contos de Mario Arregui sugeridos por Faraco aos produtores) e direção de Henrique de Freitas Lima. Arregui, que alegava ter dificuldade em escolher títulos, não apenas acatou todas as sugestões como chegou a enviar a Faraco, em carta de 24 de março de 1983 (ARREGUI; FARACO, 1990, p. 102), um conto sem título: “Te lo mando sin título y dejo el bautismo a tu elección”.

Contudo, não foram apenas os títulos que o tradutor adaptou a seu estilo de escritor. Como ponderei em minha dissertação:

Faraco reinterpretou passagens importantes dos contos submetidos ao seu crivo. Na rearticulação das frases, não apenas questões estruturais foram revistas, mas também a supressão de expressões consideradas supérfluas. No conto *Noite de São João*, o trecho “su pecho también se abría, se abría dulcemente y se dilatava”, recebeu, na tradução, a seguinte redação: “seu peito também se abria e se dilatava”. Perdeu-se o “docemente” da ação. Da mesma forma, em outro momento, o personagem Francisco Reyes, ao conversar com Ofélia, teria respondido não a ela, mas à escuridão multiplicada da noite. Em português, ele conversou foi mesmo com a mulher. Ainda no mesmo conto: “poco antes de llegar a la esquina de insomne

puerta luminosa” tornou-se, pura e simplesmente, “pouco antes de chegar”. “Zaguán de honda tiniebla” passou a ser só “varanda escura”, e “la colmada plenitud de la medianoche” virou “meia-noite” e nada mais. (KAHMANN, 2006, p. 116)

Evocando Lefevre (2007) e suas considerações sobre a manipulação das famas literárias por meio da tradução, a mais potente das reescrituras, as intervenções de Faraco visavam a moldar as narrativas de Arregui ao *gosto* gaúcho. A poética de então, ao menos a que se identificava com o *gaúcho a pé*, seguindo a picada aberta por Cyro Martins, esforçava-se por divorciar a narrativa de temas campeiros do estilo pernóstico. Era uma escolha política, pois, se a intenção era retratar o *gaúcho a pé*, e não o estancieiro a cavalo, o senhor das terras e dos relhos, era mister romper com os usos da linguagem que marcavam esse gauchismo de direita. E, se os heróis passavam a ser as gentes simples do campo, a estratégia da narrativa, para elidir-se à tentativa da mimetização da oralidade, era falar pouco para dizer muito.

As escolhas foram todas submetidas a Mario Arregui, que as aprovava e até se comovia. Na introdução a *Diálogos sem fronteira*, publicação da L&PM das cartas trocadas pelos autores traduzidas ao português, Pablo Rocca comenta que o processo de tradução, com as intromissões amistosas do tradutor cuja aparência biográfica compensava a diferença de idade, fez com que Arregui retomasse o gosto pela literatura. Para Rocca (2009, p. 13), “o bálsamo do reconhecimento em dois territórios próximos, mas ao mesmo tempo desconhecidos (o português, o Brasil), parece ter fertilizado a criatividade de Arregui nos últimos anos até a morte, que o assaltou em renovada plenitude antes de completar 70 anos”. Sem dúvidas, Arregui, a quem ideologias autoritárias condenaram ao ostracismo como escritor, homem relegado à solidão em uma província periférica do Uruguai, teve sua obra ressignificada pela tradução, alcançando uma *nova vida* pelo labor de Sergio Faraco. Por essas razões, e outras que não cabem neste texto, entendo que possivelmente as trocas entre esses dois autores tenham sido as mais relevantes no que possa interessar a uma sociologia da tradução Sul / *Sur* ou, mais propriamente, gaúcha / *gaucha*.

Depois de traduzir Arregui, Faraco iniciou uma longa trajetória com a tradução. Por tempos, estive obcecada em especular vestígios do seu fazer tradutório em sua criação original, como era comum em trabalhos comparatistas à época. Só bem recentemente, em uma entrevista que concedeu quando de seu 80º aniversário, Faraco me fez

desistir do intento comentando sobre um ensaísta uruguaio que percebera em sua escrita uma influência de Mario Arregui: “É anacronismo. Quando o traduzi [Mario Arregui] já havia escrito todos os da primeira parte dos *Contos completos*, inclusive os inéditos que retrabalhei e acrescentei depois” (PARÊNTESE, 2020). A afirmação pareceu plausível em se tratando de um escritor cuja contística pouco engordou depois dos anos 1980 e que tem a obsessão por reescrever seus próprios contos, corrigindo-os e enxugando-os sempre um pouco mais.

Pablo Rocca (2017, p. 75) chegou a afirmar que “Cualesquiera narraciones de Faraco, las de *Noite de matar um homem* o aun los cuentos urbanos de *A dama do bar Nevada* exhiben un involuntario aire de familia con el autor traducido”, que, nesse caso, era Morosoli. A sugestão de que a escrita original de Faraco pudesse ter sofrido influências de Morosoli, autor uruguaio traduzido depois de Arregui e por sugestão deste, seria ainda mais anacrônica se tomarmos como verdade a declaração de Sergio Faraco sobre seus próprios contos. Apesar disso, é inegável existir uma certa parecença entre a escrita de ambos. Conquanto Faraco ainda não tivesse lido Morosoli quando escreveu seus contos de fronteira, ambos compartilhavam o deslumbramento pelas mesmas paisagens e pelos mesmos tipos humanos, que não diferem muito por estarem no lado *de cá* ou *de lá* das linhas imaginárias entre nações. Ao escolher traduzir esses contos, Faraco seguiu o conselho de Ortega y Gasset ([1937] 2013), e ocupou-se de traduzir uma obra com a qual a sua própria criação dialogava. E, se bem o brasileiro o negue, é evidente que o processo de tradução lhe serviu como uma espécie de laboratório, se não para os temas, que já estavam pensados, ao menos para as linguagens e as formas, que se foram aprimorando no processo de sucessivas reescrituras de sua própria contística original. Chego a esta reflexão com Pablo Rocca, que diz ainda:

La traducción, de esa forma, sería para el escritor [Sergio Faraco] – quizá para todo escritor que la ejerza– una especie ensimismada y autocrítica de la lectura, una proyección fantasmática de su proyecto de escritura, un laboratorio donde ensayar las posibilidades de las palabras y la sintaxis ajenas buscando las combinaciones ajustadas y hasta cierto grado propias. (ROCCA, 2017, p. 74)

Que o ofício de Faraco como escritor tenha sido impactado pelo de tradutor é uma convicção sem provas. Temos evidências, porém,

que o escritor Sergio Faraco tinha o costume de imiscuir-se no labor do tradutor – ao menos em suas primeiras traduções. Nas traduções mais maduras, o escritor Sergio Faraco já não opinava. Não que escritor e tradutor tenham conseguido pactuar seus papéis e definir seus lugares; é que o escritor cedeu lugar ao tradutor. Sergio Faraco parou de escrever contos nos anos 1990; os que foram publicados depois disso já estavam escritos, embora não finalizados. Na entrevista realizada por ocasião de seu 80º aniversário, Sergio Faraco confessaria:

E por que parei? Por que isto aconteceu? Traduzi mais de trinta livros, sendo que uns vinte antes de 1995. E ao pretender me identificar com o autor, com seu modo de narrar, para reproduzir em meu idioma, com mais propriedade, aquilo que ele constituiu no dele, acho, suponho, que a cada tradução eu ia perdendo um tanto de meu próprio modo. Perdendo meus arquétipos. (PARÊNTESE, 2020)

Traduzir foi um sofrimento que lhe tolheu a voz de escritor, e o fez aprender a conviver com julgamentos nem sempre amistosos. Em conversas sobre o tema, Faraco sabe narrar com humor algumas das críticas recebidas sobre traduções suas, mas também é capaz de recordar deslizes que tradutores seus poderiam ter evitado se tivessem aprendido a dialogar⁶.

Quase concomitante à minha dissertação, Soto e Santos (2006) teciam considerações sobre a tradução feita por Faraco da novela *Luna caliente*, de Mempo Giardinelli. O artigo que consultei era para revista vinculada à Universidade Federal de Santa Catarina, que então começava a se alçar como centro dos Estudos da Tradução no Brasil. Nesse trabalho, seus autores baseavam-se na já extinta revista Aplauso (número 11, de 1999) para afirmar que Sergio Faraco estaria entre

6. Entre os causos de traduções de obras suas a outras línguas, Faraco recorda uma edição venezuelana cujo tradutor nunca fez contato para solucionar dúvidas. Certo dia, leu nesse espanhol o seu conto “Guapear com frangos”. O protagonista, López, a certa altura de uma jornada terrível, a de buscar o corpo já meio decomposto de um amigo para dar-lhe enterro digno, precisa apelar junto a uma árvore para “tomar um alce”, ou seja, respirar, tomar um alento, recobrar o fôlego. Na tradução venezuelana, o personagem está junto à árvore quando vê cruzar pelo pampa gaúcho um alce, animal originário do hemisfério norte. O causo, que eu já tinha ouvido em diálogos com o autor para embasar minha dissertação, foi posteriormente recordado por Faraco em sua página pessoal do Facebook.

os cinco maiores nomes da literatura sul-rio-grandense, junto a Erico Verissimo, Simões Lopes Neto, Dyonélio Machado e Mario Quintana (apud SOTO; SANTOS, 2006, n.p.). Fechando a apresentação do tradutor, mencionaram brevemente: “Sergio Faraco también es abogado, fue funcionario público federal y vivió algunos años en Santa Catarina. Por el hecho de haber estado en la antigua Unión Soviética, sufrió persecución política y fue encarcelado por la dictadura brasileña” (SOTO; SANTOS, 2006, n.p.). Depois, passaram a tecer observações sobre a tradução em si.

Soto e Santos (2006) questionaram o fato de o próprio título da obra não ter sido traduzido. Em português, seguiu sendo *Luna caliente*, e não *Lua quente*, como esperavam. Isso, no entender deles, não seria uma celebração ao hibridismo, mas um estigma: “la palabra ‘caliente’ está cargada de fetiche en lo que se refiere al imaginario brasileño acerca de la cultura hispánica” (SOTO; SANTOS, 2006, n.p.). Arriscaram algumas críticas sobre *las copas de vino* que se transformam em *copos*, e não em *taças*, e outros detalhes que classificaram como sendo “elecciones hechas con audacia, o incluso con temeridad” (SOTO; SANTOS, 2006, n.p.). Apontaram a supressão de digressões do original, como se deu em certo momento da narrativa em que eram referidos “instantes indomeñables” (SOTO; SANTOS, 2006, n.p.). Por fim, afirmaram ser possível “notar una general elevación del registro de lenguaje utilizado en la narrativa que produce un texto un tanto más académico” (SOTO; SANTOS, 2006, n.p.). Essa elevação do registro proviria de escolhas como o emprego do verbo *ver*, em vez de *olhar*. Conforme os autores: “¿Por qué optar por “ver” en vez de “olhar”? “Mirar” es una acción más intencional que “ver”, tal cual “olhar” en portugués. Al transformar una acción cargada de intención en una casual, el traductor parece querer defender la inocencia del personaje” (SOTO; SANTOS, 2006, n.p.). As questões levantadas pelos autores, segundo eles, “producen una transformación clara en el tono de la narrativa que no puede ser considerada como fruto de la distracción del traductor, o de la casualidad, sino como un efecto buscado adrede, reflejo de una interpretación personal del texto fuente” (SOTO; SANTOS, 2006, n.p.).

Muitos dos levantamentos de Soto e Santos (2006) assemelham-se às estratégias de Faraco que eu já havia observado nas traduções de Arregui, tais como supressão de digressões e enxugamento do discurso, por um lado, e escolha de títulos de impacto, por outro. Mais

significativa, porém, é a hibridização da linguagem. Distintas foram nossas conclusões a partir disso. A propósito, Tania Carvalhal (2003, p. 14-20) já referia que o objeto científico da literatura é menos os textos literários em si do que o conjunto de problemas para sua abordagem. Mudam, essencialmente (e constantemente, ademais), as formas de ver. O artigo de Soto e Santos (2006) tem já quinze anos e reflete discussões comuns à sua época. Hoje, porém, parecem cadentes as críticas que se fundamentam no confronto entre palavras dos textos de partida e de chegada, não considerando aspectos mais amplos como a ideologia, a poetologia, a posição do tradutor-escritor e o polissistema literário que acolheria o texto traduzido. Os novos ventos trazidos pela virada sociológica da tradução e o interesse pelos escritores-tradutores são ainda bastante incipientes e com muito a realizar, mas a abordagem comparatista já os antecipava.

Mais recentes e amplas foram as considerações de Pablo Rocca (2017) acerca de Juan José Morosoli traduzido por Sergio Faraco e que se organizaram em análises do tratamento em tradução de aspectos do plano fonológico, do plano sintático e de outras tensões provocadas pela marca da oralidade na escrita. Contudo, para além de aspectos de linguagem, Rocca apresentou considerações sobre a circulação dos textos traduzidos, as quais julgo ainda mais relevantes que as primeiras. Afirmou que a tradução de Morosoli seria mais devedora da amizade de Faraco com o uruguaio Julián Murguía, que esteve exilado em Porto Alegre entre 1981 e 1984, do que à sugestão de Mario Arregui nas cartas que trocavam. Explicou que Faraco possivelmente tenha chegado ao texto de Morosoli através de Murguía, pois “los tomos sueltos de cada obra de Morosoli no eran fáciles de hallar siquiera para quien fatigara las librerías de viejo de Montevideo hacia 1990” (2017, p. 72). Murguía, que chegou a ser diretor do Instituto Nacional do Livro do Uruguai, sonhou uma coleção de literatura latino-americana para o público brasileiro, e Roque Jacoby, à frente da extinta editora Mercado Aberto nos anos 1990, concebeu a *Descobrimo a América* (KARAM, 2016). Por meio desta coleção, Juan José Morosoli foi publicado em livro de autoria única pela primeira vez no Brasil (KARAM, 2016) e também Mempo Giardinelli, o autor de *Luna caliente*. Dos dezessete livros que integraram a coleção, dez foram traduzidos por Sergio Faraco (KARAM, 2016). Assim, eu, que só adquiri o livro de Morosoli após ouvir escritores contemporâneos (Gustavo Melo Czekster é um exemplo) afirmarem que “Solidão” é o

conto que gostariam de ter escrito, fico a refletir sobre o quanto devemos a Sergio Faraco a boa literatura uruguaia que impactou toda uma geração de novos autores brasileiros. Foi por meio de seu ofício de tradutor-garimpeiro, tão típico dele, como já afirmei em outro texto (KAHMANN, 2019), que Faraco nos municiou com modelos e poéticas que, apesar de concebidas *aqui do lado*, não nos seriam acessíveis a não ser pela revitalização proporcionada pela tradução. E esse seu ofício de tradutor João-de-barro, obstinado com a construção incessante de casinhas onde uma nova geração de leitores e escritores se possa abrigar, parece-me tão válida quanto a influência de sua escrita original, que autores outros, como José Francisco Botelho, repetidamente reverenciam como modelo.

Este texto é, portanto, um convite a se contemplar o legado de Sergio Faraco de forma sistêmica, conciliando o escritor e o tradutor, mas também o antologizador, o conselheiro editorial, o memorialista e o intelectual engajado que sempre foi. Nas mais recentes crônicas, certo e irônico, Sergio Faraco insiste ainda em lembrar-nos de rir, mas também da fragilidade da vida e das garantias democráticas que regulam os princípios do respeito humano. É pela prática comparatista, necessariamente intertextual e interdisciplinar, e suas redes de articulação que coletivizam a literatura, que poderemos vislumbrar as (trans)criações de Sergio Faraco que, na apreciação de Tania Franco Carvalhal (1998), expressam de modo único, comparável apenas a Simões Lopes Neto, os modos de ser que identificam e distinguem o Sul / Sur. É preciso *ver* e *olhar* o pampa em sua transnacionalidade, para o que importam menos as palavras isoladas que o gesto de fazer circular o mate ou erguer, propondo um brinde, o *copo* ou a *taça*, o que estiver à mão. Importa é reconhecer que as (trans)criações de Sergio Faraco deixam vestígios do castelhano não por distrações do tradutor ou por estereótipos (que são do centro, não da fronteira de onde ele fala), mas porque nossa bagagem do Sul / Sur é transfronteiriça, é gaúcha e é *gaucha*, é sincretismo de culturas e linguagens, é híbrida, como aliás o são todas as identidades contemporâneas.

Essas considerações minhas, por certo, não devem ser tomadas como análises impessoais. Afinal, com Sergio Faraco arrolo uma dívida que não se restringe às pesquisas de âmbito acadêmico que venho desenvolvendo desde 2004, quando ingressei no mestrado em Literatura Comparada sob a orientação da professora Lea Masina. Faraco está associado à minha própria formação como leitora e amante

da literatura. Não tive a sorte de conhecê-lo numa das tantas visitas que fez a escolas ou a feiras do livro no interior do Rio Grande do Sul como parte do Programa Autor Presente, e das quais ele compiliou diversas anedotas (algumas em: FARACO, 2021). Quando juntei maturidade para me interessar pelos livros de letras sem desenhos, o programa do Instituto Estadual do Livro já havia perdido seu fôlego inicial, e eram mais jovens que ele os autores que se dispunham a responder à nossa invariável curiosidade infantil sobre se determinado episódio da narrativa tinha mesmo acontecido a seu autor. Sergio Faraco era, porém, e segue sendo, nome recorrente das leituras obrigatórias escolares, costumeiramente organizadas por gênero literário. Foi por isso que aprendi a relacioná-lo ao conto. Muito mais tarde, eu descobriria que Sergio Faraco extrapola em muito essa primeira categorização, e passei a escrever algumas páginas a partir dessas inquietudes, nem sempre com o método e a qualidade que lhe seriam devidos.

Felizmente, o próprio escritor-tradutor corrigiu algumas das afirmações errôneas que formulei no anseio de academicizar, de citar, de relacionar, de cumprir com diligência os papéis esperados para uma professora pesquisadora. Em outras vezes, posso não me ter equivocado, mas agi como o oficial de justiça que esteve a serviço de Sergio Faraco enquanto chefe de secretaria de um órgão judiciário em Uruguaiana. Incumbido de proceder a uma penhora em estabelecimento rural, o oficial cumpriu-a com rigorismo: “certificou ter penhorado os seguintes bens: uma vaca marrom, deitada, e duas ternheiras da mesma cor a seu redor” (“Duas vacas”, in: FARACO, 2021, p. 35). Fez o oficial um registro preciso, mas estanque, de um campo em constante alteração. No nosso caso, o campo a respeito do qual proponho ruminarmos as reflexões ciosas, mas frequentemente ingênuas, que lemos é aquele de que nos fala Bourdieu (2001). Ao nos deslocarmos pelo campo acadêmico, tanto quanto pelo potreiro das vacas, convém atenção – e calçar botas de canos altos para protegermos-nos das mordeduras peçonhentas. Pode ser que o nosso campo acabe um dia por romper a cerca de arame farpado das lógicas coloniais que lamentavelmente ainda predominam e induzem a pensar que nenhum escritor-tradutor que não provenha das potências hegemônicas e não atordoem nosso digitar com sobrenomes consonantais não possa fazer um excelente trabalho dentro do que se propôs. Movem-se as vacas com mais ligeireza, é certo, mas diálogos

transdisciplinares como os propostos pela ABRALIC nesta edição de 2021 alentam a seguir em frente, apesar de todos os pesares deste período histórico, apesar de toda a desconfiança de tantos agentes contra trabalhos como este, consciente de sua ideologia e também de sua teimosia. Em tempos de terraplanismo, desmatamento desmesurado e intervencionismos políticos promovidos pelo agrogócio, registre-se, por fim, que falei de vacas, e não de Galileu Galilei e seu *e pur si muove!*

Referências

- ARREGUI, M.; FARACO, S. Correspondencia: 1981 – 1985. Montevideo: Monte Sexto, 1990.
- BAROJA, P. As couves do cemitério. Tradução de Sergio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 de julho de 1971, Caderno de Sábado, p. 14.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. No mar. Tradução de Sergio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 de fevereiro de 1976, Caderno de Sábado, p. 6.
- BOURDIEU, P. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 59-73.
- BORGES, J. L. A casa de Asterião. Tradução de Sergio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 de junho de 1970, Caderno de Sábado, p. 14.
- BORGES, J. L. Biografia de Tadeo Isidoro Cruz. Tradução de Sergio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 de agosto de 1970, Caderno de Sábado, p. 5.
- CARVALHAL, T. F. Limiares culturais: as complexas relações do Sul / Sur. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIV, Núm. 182-183, jan-jun. 1998, p. 97-106.
- CARVALHAL, T. F. Teorias em literatura comparada. In: CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003. p. 13 – 34.
- CORTÁZAR, J. A embaixada dos cronópios. Tradução de Sergio Faraco. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 de agosto de 1970, Revista ZH, p. 2.

- CUNHA, Y. K; RIZZON, C. O enfoque regionalista na tradução de Faraco. *Revista Fronteira Digital*, UNEMAT [campus Pontes e Lacerda], ano II, nº 04, p. 28 - 36, 2011.
- FARACO, S. *As noivas fantasmas & outros casos*. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- FARACO, S. *Contos completos*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- FARACO, S. *Noite de matar um homem*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- GRUBER, D. F.; SARAIVA, J. A. Aspectos da identidade do gaúcho rural em contos de Sergio Faraco. *Revista Prâxis*, 2, jul-dez. 2014, p. 77-82.
- KAHMANN, A. C. Escritores, tradutores e editores: o gauchismo universal de bolso e a subversão da lógica centro x periferia. In: RODRIGUES, B. M. (Org.). *Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Centro, Centros – ética, estética*, Curitiba: ABRALIC, 2011. [n.p.] Disponível em: < <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TCO776-1.pdf> > Acesso em: 12 ago. 2021.
- KAHMANN, A. C. *Fronteira, identidade, narrativa: tradição e tradução em Sergio Faraco*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras – Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- KAHMANN, A. C. Sergio Faraco, inventor da literatura uruguaia. *Letrônica*, [Porto Alegre], v. 12, n. 1, p. 1 - 17, jan.-mar. 2019.
- KAHMANN, A. C. Sergio Faraco, um escritor brasileiro na confluência do Prata. *Espéculo* [Madrid], 2006, Vol.32 (32).
- KAHMANN, A. C.; CZEKSTER, G. O Tradutor visível: Sergio Faraco, tradutor de Horacio Quiroga. *Traduzires*, Brasília, n. 4, p. 5 - 17, 2013.
- KARAM, S. B. *A tradução de literatura hispano-americana no Brasil: um capítulo da história da literatura brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras – Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescritura e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LOPES, M. A. A coreografia do desejo em “A dama do bar nevada”. *Letras de Hoje* [Porto Alegre], v. 24, n. 2, jun. 1989., p. 103 – 112.
- MASINA, L. Alcides Maya, Cyro Martins y Sergio Faraco: Tradición, transformación y renovación en la literatura de fronteras de Rio Grande do Sul. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 28, nº 56, 2002, p. 129-139.

- MÜGGE, E.; SARAIVA, J. A. 'A Touca de Bolinha': Representação de Violência e Amor. *Literatura em debate*, Vol.7 (12), p.61 – 75, 2013.
- ORTEGA Y GASSET, J. Miseria y esplendor de la traducción: traduccões sinóticas. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n.13, p. 05 – 50, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30232/25187>> Acesso em 26 set. 2015.
- PARDO BAZÁN, E. Cedo e com sol. Tradução de Sergio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 de julho de 1971, Caderno de Sábado, p. 15.
- PARDO BAZÁN, E. Sobremesa. Tradução de Sergio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 de março de 1973, Caderno de Sábado, p. 15.
- PARÊNTESE. *Sergio Faraco: Um escritor sempre pensa que vai salvar alguém de alguma coisa*. Entrevista a Luís Augusto Fischer e Cláudia Laitano. 17 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/sergio-faraco-um-escritor-sempre-pensa-que-vai-salvar-alguem-de-alguma-coisa/>> Acesso em: 2 nov. 2021.
- PEDRA, G. M.; CHAVES, P. M. Leitura das regionalidades culturais entre o pampa e o sertão na literatura brasileira. *Caderno de Letras [Pelotas]*, nº 28, p.75 – 89, jan.-jun. 2017.
- PRASS, R. M.; WELTER, M. R.; KUNZ, M. A. Afetos aquecidos: o processo narrativo em “A touca de bolinha”. *Macabéa [Revista Eletrônica do Netlli]*, v. 9., n.4., p. 585-603, out.-dez. 2020.
- RESENDE, F. DE O. Um corpus ficcional pampiano: o fronteiro Sergio Faraco. *Caderno de Letras [Pelotas]*, nº 27, p. 29 – 48, jul.-dez. 2016.
- RIBEIRO, E. M. *À sombra de Martín Fierro: Sergio Faraco e Mario Arregui*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. 186 f.
- ROCCA, P. Dialecto, norma, fronteras: Juan José Morosoli “traductor” y traducido por Sergio Faraco. *Conexão Letras [Porto Alegre]*, v. 12, nº 17, p. 65 – 79, 2017.
- ROCCA, P. Introdução. In: ARREGUI, M; FARACO, S. *Diálogos sem fronteira. Tradução e notas de Sergio Faraco*. Porto Alegre: L&PM, p. 11 – 15, 2009.
- SANTOS, B. de S. *A cruel pedagogia do vírus*. São Paulo: Boitempo, 2020.

- SARAIVA, J. A.; MÜGGE, E. A leitura como prazer e descoberta em contos de Sergio Faraco. *Língua & Literatura*, [Frederico Westphalen], v. 15, n. 25, p. 67 – 82, 2013.
- SOTO, P. C.; SANTOS, V. P. dos. Apuntes sobre la traducción de Luna Caliente, de Mempo Giardinelli, por Sergio Faraco. *Scientia Tradutionis* [Florianópolis]. n.º 3, n. p., 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12944/12070>> Acesso em: 13 jun. 2021.

As experiências traumáticas nos contos “O fato completo de Lucas Matesso” e “O Leite em Pó da Bondade Humana”

Maria Genailze de Oliveira Ribeiro Chaves (UFPA)¹
Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA)²

Introdução

Com base nos contos “O fato completo de Lucas Matesso” (1997), de Luandino Vieira, e “O Leite em Pó da Bondade Humana” (1983), de Haroldo Maranhão, textos que representam o salazarismo em Angola e a ditadura militar no Brasil, respectivamente, o presente artigo, com o uso do comparativismo, consiste numa análise interdisciplinar e intertextual das experiências traumáticas representadas nas narrativas supracitadas, percebendo como se deu a atuação das violências sofridas pelos personagens principais.

Desse modo, a pesquisa de caráter qualitativo desenvolveu-se com o uso do método comparativista, que:

[...] compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2006, p. 87)

As peles frias é uma coletânea de contos escrita por Haroldo Maranhão. Ela reflete situações surreais, absurdas, mas que são tidas com toda naturalidade. O conto “O Leite em pó da Bondade Humana” é o único dessa coleção que quebra com esses pressupostos. Ele é deslocado, por exemplo, de “Chapéus de três Bicos”, onde se encontra um

1. Mestre pelo programa de pós-graduação Linguagens e Saberes na Amazônia – PPLSA, da Universidade Federal do Pará (UFPA) – Campus de Bragança. Membro do grupo de estudos de Literatura Comparada do Nordeste Paraense (GELCONPE). Membro do grupo de estudos Configurações de Resistência em Narrativas Anglófonas (CRENAC). E-mail: maria.genailze@gmail.com
2. Professor do Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia – PPLSA da Universidade Federal do Pará (UFPA), campus de Bragança. Coordenador do grupo de estudos de Literatura comparada do Nordeste Paraense (GELCONPE). E-mail: fsmith@ufpa.br

clima bastante diverso, com realidades sórdidas, sem meias palavras, que evidenciam a vida política e opressora brasileira mais recente.

Vidas Novas é uma coletânea de contos, escrita por Luandino Vieira entre junho e julho de 1962 dentro do Pavilhão Prisional da PIDE, em Luanda, nos contextos iniciais da guerra pela independência de Angola. Trata-se de uma escrita com estratégias realistas que visava conscientizar sobre as condições às quais os indivíduos angolanos eram submetidos durante a ditadura salazarista. Pela política de escrita adotada, esses textos, inclusive “O fato completo de Lucas Matesso”, além de produzirem significados a si mesmos, trazem explicações às questões culturais de origem africana, trazendo valor e propósito ao surgimento de uma literatura de expressão angolana.

Portanto, o trabalho tem por objetivo analisar as experiências traumáticas representadas nos contos, percebendo como se deu a atuação das violências sofridas pelos personagens principais. Assim, o artigo tem como hipótese que os contos de Haroldo Maranhão e Luandino Vieira, por intermédio das temáticas trabalhadas em suas narrativas de teor testemunhal, refletem questões temporais/reais e sociopolíticas veladas durante período de opressão em seus países.

As experiências traumáticas na literatura de teor testemunhal

A literatura desde seus primeiros escritos sempre trouxe marcas históricas e sociais dentro do seu processo de reflexão. Por meio da mimese buscou imitar o mais verossímil a realidade vivenciada pelo corpus social. No entanto, a partir do século XX surge uma nova literatura: mais do que representar o real “ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57). Trata-se da literatura de testemunho.

Valéria de Marco (2004), de maneira mais concisa, expõe que a partir de 1990 a expressão literatura de testemunho passa a ter grande circulação na imprensa. Porém, seu significado é impreciso, já que o leitor deixa de associar o texto literário como testemunho e remete-o a uma relação entre literatura e violência. O rigor crítico e teórico dessa relação a reconhece e a avalia sob duas grandes concepções que não dialogam entre si. Trata-se do *testimonio* e a *Zeugnis*.

Nesse viés, segundo Seligmann-Silva (2002), *Zeugnis* aborda textos referentes aos escritos da memória em contextos alemães e da

segunda guerra mundial, bem como da Shoah, já o *Testimonio* refere-se aos escritos da memória na América Latina, isto é, experiências históricas da ditadura, exploração econômica de mulheres, de homossexuais, dentre outros.

Assim, nota-se que os contos a serem analisados no próximo tópico são estudos de *Testimonio*, especificamente de teor testemunhal. A *literatura de Testimonio* é um novo gênero surgido nos anos 60 que elucida reflexões literárias latino-americanas: “Aqui ocorre uma convergência entre política e literatura. Dentro de uma perspectiva de luta de classes assume-se esse gênero como o mais apto para ‘representar os esforços revolucionários’ dos oprimidos” (ALZUGARAT apud SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 10).

Nessa lógica, quanto à literatura de testemunho, Seligmann-Silva (2003) evidencia que o conceito de testemunho é aberto, já que não só aquele que viveu um martírio pode testemunhar. Aqui a literatura tem um teor testemunhal, que nos últimos anos é um conceito que modifica a maneira como os teóricos veem a relação entre literatura e a realidade. No entanto, deve-se compreender que na literatura, em seu sentido de ficção, o testemunho jurídico é totalmente eliminado.

No caso desta análise, compreende-se que se trata de uma literatura de testemunho que faz uso das teorias do *Testimonio*, da América Latina, para a partir do teor testemunhal presente nos contos expor que, nessas narrativas,

A linguagem/escrita nasce de um vazio — a cultura, do sufocamento da natureza e o simbólico, de uma reescritura dolorosa do “real” (que é vivido como um trauma). Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48)

Portanto, a literatura de testemunho surge no pós-guerra com uma nova face, fazendo com que após duzentos anos de autorreferência a literatura seja revista a partir do seu compromisso com o “real”, compreendido pela chave *freudiana* do trauma, de um evento que justamente resiste a representação. Assim,

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes. [...] A linguagem tenta cercar

e dar limites aquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48)

Essa nova concepção de trauma na literatura, destaca a situação de choque que não pode ser assimilada em sua totalidade quando ocorre, aqui o teor testemunhal entra como uma narração ao mesmo tempo fictícia e também de uma exposição não completa desses fatos. “Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do ‘traumatizado’ da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49).

O trauma é uma concepção moderna, que vem tanto da psicanálise quanto das teorias da medicina, as quais ao uni-las apresenta a experiência traumática na literatura de teor testemunhal como feridas psicológicas que precisam ser tratadas. Nesse ponto o trauma não está na existência, ou não, da “realidade”, mas na capacidade de percebê-la e simbolizá-la: “aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48).

Trata-se de uma linguagem simbólica, que opera por meio de metáfora. Seligmann-Silva, de maneira resumida, em uma entrevista para o programa *Diálogo sem Fronteira*³, informa que a literatura de testemunho aborda o trauma como uma ferida psicológica que precisa de cuidados. Assim, compreende-se que a experiência traumática traz à tona as dores do traumatizado. A ficção, ao jogar com o “real” e o seu papel de “*apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes”, mostra as feridas de um povo silenciado, marginalizado e oprimido, que passa a “*ter seus cuidados*” e voz, possibilitando que os acontecimentos possam ser vistos pelo ponto de vista do violentado.

“O leite em pó da Bondade Humana” e “O fato completo de Lucas Matesso”: as experiências traumáticas a partir de um diálogo comparativista

O presente tópico pretende realizar um diálogo entre os contos “O fato completo de Lucas Matesso”, de Luandino Vieira e “O Leite em Pó da Bondade Humana”, de Haroldo Maranhão. São literaturas de teor

3. Link da entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=tDpg8E-3qbA>

testemunhal, que, inseridas no âmbito ficcional, expõem, além da temática da tortura, as experiências traumáticas sofridas por presos políticos sob o viés da ditadura militar brasileira e o salazarismo na Angola.

Antes de realizar o diálogo das obras, é necessário lembrar que a literatura comparada permite fazer uma relação binária entre textos. No século XIX, essa relação se dava através de influências sofridas pelo texto secundário em relação a um texto principal. Nos dias atuais, ainda se tem no campo de análise comparativista binarismos. No entanto, não se dão mais sob o termo influência, e sim com base em relações, já que não há mais definições de textos principais. Ambos se encontram em um mesmo nível de narração. Cada autor, a partir do seu escrito, evidencia uma situação que, em muitos casos, assemelha-se aos escritos de outros autores (CARVALHAL, 2006).

Nesse viés, o conto de Haroldo Maranhão surge em 1975 na coletânea de contos *Chapéu de três bicos*, livro publicado em tiragem limitada, com apenas 200 cópias. Após o recuo de ações repressivas durante a ditadura militar, no início de 1980, o livro passa a compor a coletânea *Peles Frias*, publicada posteriormente no ano de 1983, passando a circular de maneira mais abrangente. Por meio de uma narrativa não-linear, com o uso de um narrador-personagem, o conto testemunha as atrocidades cometidas durante sessões de tortura, dos mais variados tipos, sofridas durante a ditadura militar no Rio de Janeiro - Brasil, mostrando por uma narrativa autodiegética e com uma linguagem abjeta, os tipos de tortura e a situação do corpo torturado nesse período de violência.

Em diálogo com a realidade militar brasileira, a ficção, objeto de análise deste estudo, associa seus fatos narrados à organização política, cultural e às perseguições aos divergentes dessa ideologia dominante. Haroldo Maranhão constrói literariamente um drama que denuncia as atrocidades militares, ocupando um lugar de fala (a de torturados) que faz justiça aos silenciados pelo sistema opressor.

Já o conto de Luandino Vieira, com um impacto positivo, foi publicado diretamente na coletânea *Vidas Novas*, primeiramente em Paris, em 1971, quando foi traduzido para o francês por Mário Pinto de Andrade. Sem data e revisão do autor, só em 1975 os publicou em território africano pela União dos Escritores de Angola (UEA). Circularam várias edições clandestinas, parciais ou integrais, não controladas por Vieira. Em 1976, foi traduzido para a língua sueca por Elisabeth Hedborg, Bo Cavefors, Staffanstorp.

Com uma escrita não-linear, apresentando um narrador onisciente, o conto narra a tortura passada em cárcere por Lucas Matesso, ou preso 16, conforme ocorria no governo salazarista em Luanda, na Angola. Retrata, além disso, de maneira metafórica, a ignorância dos torturadores em compreender a variação lexical diante do termo *fato completo*. Dessa forma, a obra apresenta a vida carcerária dos presos políticos que combatiam ou eram suspeitos de envolvimento com grupos de combate ao colonialismo. O conto do angolano busca, por meio de um estilo de escrita muito pessoal, registrar as relações, ora de acordo, ora confusas, entre a linguagem do dominador e as mais diversas conotações semânticas, que os dominados, os subjugados das antigas colônias portuguesas em África, mais especificamente na Angola, dão às palavras e expressões da língua portuguesa naquele país.

Ao associar este fato a um contexto de estado totalitário e, portanto, de crise política, cultural e perseguição a tudo aquilo que divergia da ideologia da elite dominante, Luandino Vieira constrói literariamente um drama comum durante aquele período de obscurantismo salazarista, em que o ditador expande o braço repressor de seu governo antidemocrático, autoritário e violento aos territórios subjugados por Portugal.

Assim, o conto brasileiro “O Leite em pó da Bondade Humana”, de Haroldo Maranhão, e “O fato completo de Lucas Matesso”, de Luandino Vieira, em espaços geográficos diferentes, a partir de literaturas de teor testemunhal, evidenciam acontecimentos históricos, políticos e sociais que possibilitam um diálogo entre os fatos narrados, encontrando-se semelhanças entre eles. Nesse contexto de análise, serão consideradas algumas das situações traumáticas nas narrativas de teor testemunhal. A esse respeito, enfatiza-se que “o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

As experiências traumáticas nas obras são evidenciadas pela descrição das torturas e a situação do corpo, em que a linguagem simbólica, ao esboçar a violência, presta o serviço de, justamente, descrever por meio da imaginação e da memória o trauma. Em Luandino, em um dos momentos da narrativa, ele escreve essa situação após três meses do personagem Lucas Matesso em cárcere:

Lucas Matesso tinha aguentado esses dias todos dos três meses, mas, mesmo com essa porrada de todas as vezes, o medo era ainda igual do primeiro dia, nada que ele conseguia para os olhos não mirarem esse mexer de surucucu que tem o chicote, para não sentir ainda o cortar da pele, parecia estava sempre a ouvir-lhe nas orelhas, para segurar o cuspo grosso que engolia e parar esse tremer de caniço que lhe enchia no corpo. Mas não tinha também medo, sabia bem o que custa é quando esta assim só a ver, logo que o chicote cai e dói e continuam bater, pronto: o resto do medo foge com a pancada, só a dor fica a crescer, e essa anulava-lhe bem. Não, nem que lhe matassem ainda, o chefe não ia saber o nome do homem...

[...] Dos beijos inchados, um fio de sangue saía, mexendo-se diante dos olhos abertos, por cima do cimento vermelho do chão. Um vômito grande encolheu-lhe a barriga, mas nada que tinha comido nesses dias e só uma água verde saiu a se misturar no sangue, no suor, na água do balde (VIEIRA, 1997, p. 82-83).

Com uma narração longa do processo de tortura sofrido por Lucas Matesso ao longo de três meses, o trauma evidenciado está, também, na linguagem do narrador para evidenciar as marcas corporais no personagem, em que se demarca a força para aguentar as violências. Nesse contexto, essas experiências traumáticas também são elucidadas por Luandino Vieira a partir da descrição do estado psicológico de tristeza em que se encontrava o personagem, o qual misturava-se ao sofrimento do corpo:

Nessa hora, então, as lágrimas que tinha aguentado lá no gabinete correram, quentes e salgadas, por cima das feridas da cara, lavando os olhos tapados, dançando-lhe no corpo com um correr macio e sentiu a companheira nessa visita de ontem, com a alegria dela antiga guardada nos olhos que lhe miravam e a voz doce como azeite-palma que lhe tinha falado, que lhe tinha segregado essa coisa boa [...] (VIEIRA, 1997, p. 85).

Acrescentando um melhor entendimento acerca dessas experiências traumáticas vividas pelo preso 16, além das vividas no corpo e no psicológico, elas também se destacam no conto de Vieira pelas palavras e expressões chaves que indicam o processo de descaracterização do humano dentro do contexto ditatorial de torturas:

[...] Era preciso cuidado, esse homem estava preparar mesmo raoteira de lhe apanhar.

[...] Não, chefe! Veio comida, dessa comida que esses gajos comem, com aquela porcaria do azeite amarelo, e esta roupa!

[...] O cão aldrabou-nos, Arthur!

[...] A voz entrava na orelha inchada, e nos olhos apareceu essa cara pequena, cheia de riscos, de olhos de bicho do capim.

[...] O medo era igual do primeiro dia, nada que ele conseguia para os olhos não mirarem esse mexer de surucucu.

[...] Os olhos torceram, da garganta o que saiu era mesmo urro, fala de animal ferido na mata, e o corpo dele, magro e seco, comido na fome, amachucado com as pancadas de sempre, não conseguia ficar de pé, mesmo que ele queria.

[...] o ajudante também gritava com a sua voz de bode, não percebia nada. (VIEIRA, 1997, p. 78, 79, 82, 83, 84)

Nessa lógica, fazendo um diálogo com o conto de Haroldo Maranhão percebe-se que assim como na obra de Luandino, também se evidencia o trauma diante da situação do corpo e do psicológico após as torturas.

Ardia a garganta e agredia-me sede intensa, fome não, mas sede, e na boca o travo de sangue, mijo e merda. O não cuspir angustiava-me, nem ao menos conseguia umedecer os beijos chagados. A dor cobria o corpo até as unhas dos pés, mas na cabeça é que se concentrava suportada à custa de raiva., de raiva e de amor, Julia!, como se me esmagalhasse as têmeoras uma roda de ferro, pesada, pesada roda de ferro, tudo pesado, pernas, mãos, o ato mesmo de pensar doía. (MARANHÃO, 1983, p. 14)

As situações traumáticas descritas através do corpo eram muitas após as torturas, incluindo o psicológico que no caso desse conto levava seu personagem a delírios. “O grito retirou-me da letargia em que frequentemente me afundava, após hiatos de lucidez. Sentia febre, elevada porque delirava, à minha frente transitavam como num palco fatos miúdos e remotos, os quais nunca me ocorreram, nunca” (MARANHÃO, 1983, p. 20).

Ao iniciar o conto com a narração dos primeiros atos de agressão física, Haroldo Maranhão expõe aquilo que se pode chamar de violência voluntária, quando, apesar da imobilidade da vítima, o torturador usa da força, da pancada, como amostra intimidatória e

determinação de papéis, isto é, o algoz e vítima, superior sobre o inferior, torturador sobre torturado.

O FILHO da puta agarrou-me pela camisa com a mão esquerda, levantou-me do soalho como se levantasse um menino e derrubou-me: um soco no centro da cara. A dor não sei como suportei, que o golpe trazia o peso e a potência da raiva. O sangue vazava do nariz e invadia-me a boca. Eu resfolegava feito um bicho morrendo, e quando aspirava, entravam golfadas mornas, que em seguida refluíam ensopando e tingindo a camisa. Rolei e de braços, com as mãos protegi as orelhas e a fonte, retesei as pernas para resguardar o sexo, iludido de que a providência evitasse tudo ou mais. (MARANHÃO, 1983, p. 11).

No trecho: “Eu resfolegava feito um bicho morrendo” (MARANHÃO, 1983, p. 11). Essa sentença corrobora exatamente a atitude de submissão e subumanidade que a máquina de tortura requer de suas vítimas, a consciência de diminuição e, quiçá, a anulação completa de sua dignidade humana. O protagonista desse conto, em linguagem explícita, assinala o estado de violência psicológica e corporal a que o processo de tortura submetia suas vítimas, de balde de toda a esperança ilusória de “uma providência que evitasse tudo ou mais” (MARANHÃO, 1983, p. 11). O indivíduo torturado busca proteger-se escondendo os pontos mais dolorosos, mas são justamente as regiões de extrema sensibilidade que o algoz deseja atingir.

Portanto, diante dos trechos supracitados, percebe-se que a literatura presta, nesses dois contos, a exposição de regimes ditatoriais. A partir de experiências traumáticas e de uma linguagem simbólica demarcada pelo teor testemunhal, as narrativas expõem a falta de comoção humana perante o sofrimento aplicado aos presos políticos do regime opressor, de maneira que os agentes da repressão estejam imunes ao altruísmo e a compaixão. Para isso, recorrem a dessensibilização de seus agentes por meio da justificativa de que suas vítimas são ameaças à ordem, a civilização. Sendo assim, está montada a estrutura ideológica para a legitimação de práticas de tortura absolutamente cruéis e animais.

Diante desses pressupostos, nas citações de Vieira e Maranhão, e do tópico teórico anterior, compreende-se que essas narrativas tratam, justamente, do trauma freudiano em que as narrações do corpo torturado passam a ter um enfoque diferente do que tinha em épocas passadas. Com esse aporte traumático, evidencia-se a denúncia

e a exposição de uma realidade violenta que não via o ferido e/ou o oprimido. Dessa forma, o teor testemunhal pode ser um veículo importante de salvaguardar a memória de experiências traumáticas e mecanismos de expressão com que se pode dar voz a vítimas silenciadas, seja por não disporem dos meios intelectuais, seja por regimes políticos vigentes a elas adversos, inclusive a perseguição física e a morte.

Nesse caso, o expor, o salvaguardar esses acontecimentos, mesmo que pela ficção e sua linguagem simbólica, é justamente a metáfora do cuidado com essas “feridas” psicológicas que estavam abertas. Portanto, os contos, ao mesclar experiências traumáticas e ficção, apresentam as atrocidades, a situação traumática e corporal da opressão no pós-guerra. Assim, o trauma nos textos só é possível porque a literatura e o testemunho só existem entre as palavras e as “coisas”, ou seja, o testemunho reside na literatura onde há brecha para a ficção, perjúrio e a mentira, senão houver um desses pressupostos, o testemunho na literatura perde sua determinação (SELIGMANN-SILVA, 2003). Daí o fato de se tratar de obras de teor testemunhal.

A presente análise é resultado de um diálogo comparativo entre as experiências traumáticas. Em suma, percebe-se o quanto esta análise encontra-se dentro do comparativismo, já que, “[...] a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 75) para que possa alcançar seu objetivo, e tornar o trabalho claro e eficaz. Ela também:

[...] ensinou-nos, entre outras coisas, a conceber o fenômeno literário como um fenômeno de cultura, a nunca esquecer que um texto literário é uma forma especial de comunicação e consequentemente, de simbolização do mundo. Em suma: a nunca dissociar “literariedade” e contexto cultural, mesmo social, dado que o fenômeno literário é também um processo de socialização, pela própria existência do público leitor, das relações entre produção literária e realidades sociais. (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 166).

A literatura assume um papel significativo e atraente enquanto método para se refletir e inferir acerca dessas alterações, trazendo uma reflexão sobre a empatia e a insensibilidade causada pelo excesso de brutalidade nesse período. Assim, “a literatura é uma instituição, e

não somente um conjunto de textos ou sistemas complexos de formas e de gêneros; ela é também, relembremos, um espaço simbólico graças ao qual uma sociedade se diz, se vê, se sonha” (PAGEAUX, 2011, p. 101).

Diante do elucidado durante o traslado desta pesquisa, mostra-se, então, a violência, opressão e silenciamento, no diálogo referenciado nos contos, em que através de um processo de comparação se pode evidenciar o que está descrito neste trabalho, tendo a literatura de teor testemunhal a exposição de marcas que não somente corroe o passado, mas que ainda deixa rastros traumáticos desses algozes.

Conclusão

Finalizando essa proposta de reflexão teórica, ao analisar os contos “O Leite em Pó da Bondade Humana”, de Haroldo Maranhão, e “O fato completo de Lucas Matesso”, de Luandino Vieira, enfatiza-se que as presentes obras são narrativas de teor testemunhal, embasadas a partir da *literatura de testimonio*, em que se demarca, acontecimentos históricos de violência no Brasil e em Angola.

A Literatura Comparada foi um método de extrema importância para que se pudesse desenvolver este trabalho, já que, pela sua abrangência analítica, possibilitou que se adentrasse a temática da experiência traumática abordada, para compreender as violências ditatoriais expostas nas ficções. Assim, as experiências traumáticas, aqui analisadas, foram percebidas perante as teorias da literatura de testemunho, em que o teor testemunhal dos contos possibilitou a denúncia e a exposição de acontecimentos históricos que marcaram o Brasil e a Angola em períodos de extrema violência política. Tais exibições se manifestam por meio da teoria do trauma psicológico trabalhado por Seligmann-Silva, em que se aborda metaforicamente o trauma como “feridas que necessitam de cuidados”.

Os autores, com sua linguagem simbólica, ao narrarem esses acontecimentos, possibilitam que o oprimido por meio das suas experiências mostre a sua versão de acontecimentos que marcaram a história. Sendo assim, ao que está supracitado percebe-se a genialidade de Haroldo Maranhão e Luandino Vieira. A partir de seus escritos continuam a cativar leitores e pesquisadores mediante o tempo e o

espaço, propiciando elucidações críticas necessárias e significativas no meio acadêmico, que marca positivamente o mundo literário contemporâneo.

Referências

- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- MACHADO, Á. M.; PAGEAUX, D.-H. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed. Lisboa: Presença, 2011.
- MARANHÃO, H. O Leite em Pó da Bondade Humana. In: MARANHÃO, Haroldo. *Peles Frias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1983.
- MARANHÃO, H. O Leite em Pó da Bondade Humana. In: MARANHÃO, Haroldo. *Peles Frias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1983.
- MARCO, V. de. *A literatura de testemunho e a violência de estado*. Lua nova n° 62, 2004.
- PAGEAUX, D. H. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. Hucitec, São Paulo; Santa Maria/RS, UFSM, 2011.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium germanicum*. 2002. p. 67-83.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Narrar o Trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clin., Rio de Janeiro. Vol. 20, N. 1. 2008. p. 65-82.
- VIEIRA, J. L. *Vidas Novas*. 3.ed. Lisboa: edições 70, 1997.

Breve Espaço (2013), de Cristovão Tezza: um parcial estudo da tradução para Língua Inglesa baseado em corpus

Jessica Tomimitsu Rodrigues (UNIOESTE)¹
Valdeci Batista de Melo Oliveira (UNIOESTE)²

Introdução

A Literatura, como exercício de tradução da essência e dos questionamentos humanos, transcende fronteiras locais para encontrar ressignificações em culturas diversas, translocando-se tanto como um objeto estético quanto uma expressão cultural. No estado-da-arte dos estudos tradutórios, o contexto pós-pandemia pode contribuir para um compartilhamento científico e artístico em um nível e ritmo nunca antes observado. Nesse sentido, a tradução será campo profícuo de estudos e práticas, como “um evento comunicativo mediado” (BAKER, 1993, p. 243), ou, no campo da literatura, uma atividade recreativa.

A fortuna crítica do escritor catarinense, paranaense por adoção, Cristovão Tezza o evidencia como uma expressão da Literatura Brasileira Contemporânea mais traduzida mundialmente. Com um aclamado conjunto de obras entre romances, contos, crônicas e um livro de poesia, o escritor possui, até o momento da escritura deste trabalho, 17 romances publicados. O romance *O Filho Eterno* (2007) foi traduzido para 7 idiomas e a obra *Breve Espaço* (2013), agraciada com o Prêmio Machado de Assis/Biblioteca Nacional de melhor romance em 1998, com sua primeira edição, foi traduzida para o inglês em 2014, com um projeto subsidiado pela *Amazon Crossing* para difundir literatura brasileira contemporânea.

O mote da presente pesquisa é identificar os traços inerentes à linguagem traduzida (BAKER, 1996), na perspectiva de estratégias de

1. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Bolsista CAPES. Professora colaboradora de Língua Inglesa no Curso de Secretariado Executivo Trilíngue da Unioeste. *Campus* Toledo.
2. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de São Paulo – USP. Professora associada do curso de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná e docente no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – Unioeste/*campus* Cascavel.

negociação simbólica e do percurso recreativo e complexo utilizado pelo tradutor para mediar a tradução de *Breve Espaço* para língua inglesa, compreendendo a obra como um gênero em devir (BAHK TIN, 2002), caracterizada pelo percurso de um herói problemático (LUKÁCS, 2000), e com aspectos realistas de orientação individual que são próprias do romance (WATT, 2010). Os resultados parciais apresentados no presente trabalho compõem parte da pesquisa de doutorado em andamento.

Breve Espaço, de Cristovão Tezza

A longa trajetória ficcional de Cristovão Tezza encontra, como indica Monteiro (2009), um marco em sua maturidade literária com o romance *Breve Espaço*. Obra de 1998, o romance foi revisitado pelo autor para a publicação do conjunto de suas obras com a Editora Record em 2006, momento em que resolve modificar o título de *Breve Espaço Entre Cor e Sombra* apenas para *Breve Espaço*³ e, como explica o autor na própria edição revisitada, faz uma “limpeza leve, tirando do texto pequenos andaimes, cracas, interferências de outras linguagens, invasões do autor, anotações à margem” (TEZZA, 2013, n.p.). Tematizando a complexidade das relações humanas e as inquietações provenientes de um sentimento de inadequação do sujeito, a dupla narrativa traz duas vozes, paralelas e simultâneas, de Tato Simmone, artista plástico, e, por meio de cartas, de sua amiga italiana.

Nesse sentido, como uma particularidade fundamental que distingue o romance de outros gêneros, a consciência plurilíngue (BAHK TIN, 2002) pode ser ressaltada na voz dos dois narradores, um artista plástico curitibano e uma crítica da arte italiana recém-divorciada:

O contraste é brutal. A mulher de 40 anos à beira do suicídio por sentir-se fracassada em encontrar sentido no mundo que não é, enfim, o mundo melhor que sonhara poder construir. O homem de 30 anos pincelando sem entusiasmo uma vida sem muita ética ou estética:

3. A tradução de Alan C. Clarke de 2014, iniciativa da editora *Amazon Crossing* para aumentar o índice de literatura brasileira traduzida para língua inglesa, traz a nota a respeito dos títulos, com a referência de que a obra original de 2013 foi revisitada e atualizada, porém, não esclarece qual das duas edições a tradução se pautou.

passagens prévias pela polícia por tráfico, um mestre morto (como homem e como mestre), uma arte entre a técnica e o sentimento, uma mãe entre o domínio e o abandono, sem autonomia financeira, sem projetos, sem maiores dramas. (MONTEIRO, 2014, p. 8)

Com um ritmo sintático que versa a técnica de fluxo de consciência, uma característica que perpassa os romances do autor⁴, os dois narradores se alternam em um movimento de suspense e de extensas reflexões que desaceleram o ritmo da narrativa. O fluxo de consciência é um aspecto que evidencia a correlação do gênero romance com o processo temporal, pois “se propõe a apresentar uma citação direta do que ocorre na mente do indivíduo sob o impacto do fluxo temporal; [...] mais do que qualquer outro gênero literário, o romance se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo” (WATT, 2010, p. 23). De fato, conjugando em si traços inferiores e elevados, os dois narradores, em primeira pessoa, apresentam uma evolução na complexidade da construção das personagens que, ao longo do enredo, se transformam.

Nesse sentido, as personagens de Cristovão Tezza, não apenas em *Breve Espaço*, são heróis em processo, pois “O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente [...], rumo ao claro autoconhecimento” (LUKÁCS, 2000, p. 82). Há uma ruptura com o mundo que as cercam, são personagens problemáticas que, quase sempre, não atingirão o centro, mas estarão numa busca constante.

Somando-se a pluralidade de linguagens, *Breve Espaço* – com epístolas, romance policial, e trechos que versam literatura fantástica – é “um espaço desorganizado de linguagens”, na perspectiva de Cristovão Tezza, pois “O romance estruturalmente fechado tende a se esclerosar como forma. O romance tem uma vitalidade imensa, porque é capaz de absorver todas linguagens sociais⁵” (TEZZA, 1998,

4. “basicamente o uso simultâneo de dois ou três pontos de vista, às vezes na mesma sentença – foi amadurecendo aos poucos, como processo natural da minha escrita. Começou dando alguns sinais lá em ‘*Breve Espaço*’” (TEZZA, 2014, n.p.). Disponível em: <http://www.cristovao-tezza.com.br/entrevistas/p_980405.htm>. Acesso em 5 de novembro de 2020.
5. Disponível em: <<https://capitulodois.com/2014/05/05/cristovao-tezza-o-romance-e-um-genero-aberto-as-reflexoes-sociais-politicas-e-filosoficas-do-tempo/>>. Acesso 5 de novembro de 2020.

n.p.). Dessa forma, em consonância com a perspectiva bahktiniana, esse gênero aberto “introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)” (BAHK-TIN, 2002, p. 400), aspecto caro a narrativa de Tezza, em que o próprio espaço de suspense estabelecido convida o leitor a participar da sucessão de eventos simultâneos, também na incursão de cartas, desafiando os limites entre realidade e ficção.

O enredo traz a voz do protagonista, Tato Simone, que, após conhecer Richard Constantino, um *marchand*, no enterro de seu mestre e amigo, se vê envolvido num roubo de uma cabeça falsa de Modigliani, e outra, na voz de sua amiga italiana, por meio de cartas, que confessa ter se envolvido no desaparecimento da mesma cabeça. Paralelamente, a mãe de Tato, Dona Isaura, pede ao filho que roube a peça falsificada, em posse de Constantino, pois, está sendo ameaçada por ter sido vítima de um golpe. Assim, todas as personagens estão ligadas a escultura de Amadeo Modigliani (1884-1920), aspecto metaficcional da narrativa: o pintor italiano teria jogado no Fosso Royale, em Livorno, suas estátuas de pedra não aprovadas, em via de experimentação pela arte da escultura. No centenário de sua morte, a prefeitura italiana em busca das peças autênticas de Modigliani descobriu várias peças falsificadas, contudo, fato narrado no romance⁶, as cabeças confundiram Giulio Carlo Argan, maior perito no assunto, que as rotulou como autênticas.

Breve Espaço é, portanto, uma obra de desconstrução, seja pela sua abertura estrutural no gênero romance, seja pelo plurilinguismo da voz dos dois narradores, seja pelo aspecto metaficcional, técnicas utilizadas pelo autor, assegurando o mistério da narrativa: “cabe ao leitor desvendá-lo, pois este entra em contato com diferentes versões do mesmo acontecimento e com personagens focalizadas a partir de ângulos diferentes” (KOBBS, 2000, p. 20). Intercalando a narrativa com as cartas da italiana, há instaurado um caráter questionável, um tênu espaço de ficção e realidade.

6. “Isso depois do vexame nacional de 82, quando até Argan, o nosso grande Argan (e ele mesmo grande, merecidamente), reconheceu aqueles arremedos do Fosso Reale de Livorno como legítimos Modigliani” (TEZZA, 2013, p. 151)

Os Estudos da Tradução Baseado em *Corpus*

No estado-da-arte dos Estudos da Tradução, as análises comparativistas ultrapassam a subserviência entre o Texto Original (TO) e o Texto Traduzido (TT), tendo em vista que equivalência e fidedignidade (à forma ou ao conteúdo) negligenciam a complexidade do processo tradutório. A partir dessa vertente, Baker (1993) traz a tradução como um objeto de estudo *per se* e elege a Linguística de *Corpus* como o quadro metodológico para pesquisa e abordagem (Baker, 1996).

Aliando os Estudos da Tradução ao uso de *corpora* eletrônicos, as investigações linguísticas de maior amplitude podem revelar características, traços ou comportamentos inerentes a linguagem da tradução. Desse modo, Baker (1996) apresenta quatro hipóteses, que se apresentariam tipicamente nos TTs mas não em TOs:

- a) **Simplificação:** trata-se da tendência de simplificar a linguagem na tradução, visível no texto traduzido com a quebra de frases longas, mudança na pontuação a fim de tornar mais claro o texto de chegada. A observação desse traço pode ser realizada pela razão forma/item (*type/token ratio*), no programa *WordSmith Tools*, e pelos valores de densidade lexical. A razão forma/item trata da medida da variação vocabular do *corpus*, uma razão de valor baixo nos textos traduzidos aponta para uma maior repetição vocabular. Por densidade lexical, entende-se a proporção de palavras de conteúdo em relação às palavras gramaticais do *corpus*. Uma taxa mais alta na quantidade de palavras gramaticais e menor de palavras de conteúdo revelaria uma tentativa de simplificar o conteúdo da obra traduzida para a cultura de chegada;
- b) **Explicitação:** acréscimo de informações, implícitas no texto original, no texto traduzido. Tal característica é revelada pelo aumento do texto traduzido em comparação ao original, com inserção de palavras, locuções, ou frases que expliquem o significado de elementos desconhecidos na cultura meta;
- c) **Normalização:** Trata-se da tendência de exagero nas características da linguagem no texto meta, a fim de adequá-lo aos padrões da língua-alvo. Pode ser identificado com o uso de clichês e de estruturas convencionais da língua de chegada. Para Baker (1995), tal característica seria guiada pelo status do texto

e da língua meta, ou seja, quanto maior influência da língua ou texto original, menor a propensão para normalizar-se;

- d) **Estabilização:** Ao contrário da normalização, para Baker (1996), a estabilização independe da língua fonte e da língua meta. A título de exemplificação, trata-se do uso da língua culta em substituição a marcas dialetais.

As características citadas no texto traduzido não assumem cartesianamente os espaços de categorização demarcados de forma fechada, dialogando um com outro. Pesquisas mais recentes na área de Estudos da Tradução Baseado em Corpus criticam a proposta de Baker (1996), destacando uma lacuna entre as ferramentas computadorizadas da linguística de corpus utilizadas para análise e a interpretação dos dados. Como nas análises de simplificação/explicitação por base na razão forma/item, densidade lexical e comprimento de sentenças (todos baseados na contagem de palavras) não se apresentam desvios expressivos quando comparando obras em português e inglês, a teoria dos universais da tradução (BAKER, 1996), subsidiados pela análise literária, atendem a nossa proposta de pesquisa. Dessa forma, ainda, destacamos que, a partir das publicações científicas, nota-se uma tendência para a simplificação da mensagem no TO. São diversos fatores extralinguísticos que podem contribuir para tal tendência, a saber: o espaço ou estratégias de publicação, finalidade das traduções, incursões do mercado editorial, entre outros.

Metodologia e análise

Partindo, portanto, de obras autênticas, em linguagem e condições naturais, disponíveis em meio digital, as obras foram convertidas em formato .txt, com a finalidade de compatibilidade com o programa *WordSmith Tools 8.0*, que proporcionou todo o levantamento estatístico e os dados quantitativos para análise. Para comparação entre texto original e texto traduzido, elencamos duas listas de palavras-chaves no programa *WordSmith Tools*, na ferramenta *WordList*, a saber:

Tabela 1 – Lista de Palavras-Chave do TO e TT

N	Key Word	Freq.	Log_L	N	Key Word	Freq.	Log_L
1	Cabeça	243	995.14	1	Vampire	148	1,680.04
2	Vampira	143	941.81	2	Painting	159	874.11
3	Olho	134	643.99	3	Color	80	859.38
4	Mão	174	540.49	4	Marsotti	33	462.88
5	Ideia	81	522.75	5	Head	202	401.21
6	Mãe	142	412.22	6	Eye	109	360.82
7	Olhos	104	296.32	7	Paintings	76	347.82
8	Carro	86	282.12	8	Simmone	27	318.18
9	Silêncio	80	278.63	9	Biba	27	312.96
10	Porta	93	273.63	10	Hand	168	300.85

Fonte: elaborado pela autora

Os dados apresentados na tabela 1 seguem a sequência de palavras de maior representatividade nas duas obras analisadas (*Key Word*), seguidas pela quantidade de ocorrência da palavra no *corpus* de estudo (Freq.) e, por fim, a análise estatística que define a chavidade da palavra (Log_L), na nova edição do programa *WordSmith Tools 8.0*.

Verificamos 4 palavras-chave de *Breve Espaço* que são, também, vocábulos-chave na obra traduzida do autor: *Cabeça*, *Vampira*, *olho*, *mão*. Palavras como *Vampire*, *Marsotti*, *Simmone* e *Biba* podem apontar para a tendência sintagmática da língua inglesa para explicitação de sujeito, o que, também, pode explicar a representatividade de *painting(s)*, em contraste com a língua portuguesa em que a omissão e retomada pela desinência verbal é comum.

Tabela 2 – Estatística do corpus em análise

	TO	TT
Itens (<i>Tokens</i>)	88.031	89.586
Formas (<i>Types</i>)	10,448	7,505

Fonte: elaborado pela autora

Assim, apresentado a quantidade de palavras corridas (*tokens*) e a quantidade de vocábulos usados (*types*), podemos apontar para um aumento na extensão da obra traduzida. A comparação entre o corpus paralelo em análise aponta para uma maior diversificação no TO, uma vez que as palavras corridas (*Tokens*), mesmo que em menor valor no TO (88,031), encontram maior variação nas formas (*Types* - 10,448). Uma tendência observada na tradução analisada é a **supressão de adendos** explicativos, inseridos pelo autor com travessão ou parênteses, ou mesmo, as **reflexões dos narradores** entre os diálogos e a ação das personagens. A razão entre forma/item (*type/token ratio*) do TO (11.89%) aponta para uma maior diversidade vocabular, quando comparado aos TT para língua inglesa (8.38%).

Os trechos analisados foram escolhidos a partir do critério de representatividade de características recorrentes na análise das ocorrências (e supressões) do vocábulo “cabeça” na obra *Breve Espaço* e sua tradução. A fim de exemplificar e analisar trechos das obras, identificando traços inerentes a linguagem da tradução (BAKER, 1996), focalizaremos, especificamente, as categorias de Simplificação, Explicitação, Normalização e Estabilização para o vocábulo *cabeça* na obra *Breve Espaço*.

A partir do início dos dados estatísticos supracitados, alguns resultados parciais, mas expressivos, da pesquisa serão apresentados e analisados:

Quadro 1 – Análise Simplificação na ocorrência de *cabeça* / *head*

<p>(TO) – Deixe de bobagem. Depois eu vejo.</p> <p>Subimos a escada para o apartamento – <i>Cuidado para não cair!, e eu troquei de lado com ela – depois de fechar o ateliê, uma providência agora inútil. Aníbal Marsotti tinha as chaves da minha casa e do ateliê. Eu sentia a pancada na cabeça reverberando em chicotadas elétricas nervos adentro, sentia o tombo, a cabeça no chão, a angústia da queda.</i></p> <p>Por que um morto continua assombrando a minha vida? A vampira começava a ficar impaciente: <i>Tato Simone, este sangue novo, esta bela promessa, estava lhe custando caro – sem falar do incômodo.</i> Na luz bruta do apartamento, mais branca ainda:</p> <p>– O gelo, onde tem?</p>	<p>(TT) “Don’t be silly. I’ll see them later.”</p> <p>We climbed the stairs to the apartment as the blow to my head reverberated with electric pulses. Why does a dead person continue to cast shadows on my life? The vampire was becoming impatient. In the glaring light of the apartment, she was paler than ever.</p> <p>“Where’s the ice?”</p>
---	---

Como uma característica mais marcante resultada na obra em estudo, a Simplificação, conforme Baker (1996), ocorreu na opção do tradutor por não veicular porções específicas de informação, quando, no estilo do autor, são inseridas por travessão, como no exemplo acima “– *Cuidado para não cair!, e eu troquei de lado com ela –*”, identificadas, de modo geral, como ações físicas no enredo, “*depois de fechar o ateliê*” precedidas ou não de incursões de cunho reflexivo do narrador, como “*uma providência agora inútil*”. Algumas informações são retomadas em outros trechos do enredo e, portanto, por possível opção do tradutor, suprimidas, como “*Aníbal Marsotti tinha as chaves da minha casa e do ateliê*”. Não, contudo, sem uma perda da construção linear (e, muitas vezes, no caso de Tezza, não-linear) da prosa, pois, como exemplificado no trecho acima, o questionamento posto “*Por que um morto continua assombrando a minha vida?*” retoma a morte do mestre e amigo Aníbal Marsotti.

Com uma narrativa mais enxuta, a tradução em análise, em diversos pontos, suprime a poeticidade prosaica do autor, na opção de veicular, para língua inglesa, apenas os pontos de movimento e conteúdo informacional que dá linearidade ao enredo. Podemos ressaltar tal aspecto com o apagamento de “*sentia o tombo, a **cabeça** no chão, a*

angústia da queda”. Tendo em vista que “o homem adquire no romance uma iniciativa ideológica e linguística que modifica a sua figura (um novo e superior tipo de individualização do personagem)” (BAHK-TIN, 2002, p. 426), podemos ressaltar que a fluidez, em língua inglesa, com menor diversidade lexical, torna, não apenas o enredo, mas a personagem mais simples para o leitor estrangeiro, podendo ser identificada também como uma Normalização do TT.

O fluxo de consciência da personagem não é transposto para o inglês, com a oração subordinada substantiva apositiva “A vampira começava a ficar impaciente: *Tato Simmone, este sangue novo, esta bela promessa, estava lhe custando caro – sem falar do incômodo*”, perde-se um fio condutor da narrativa em questão, aspecto caro ao estilo de escrita de Cristovão Tezza, pois, como aponta Lukács (2000), “refletir é a mais profunda melancolia de todo o grande e autêntico romance.” (LUKÁCS, 2000, p. 86). A reflexão contribui para a construção progressivamente mais complexa da personagem, característica típica do gênero romance, e imprescindíveis para uma individualização das personagens.

Em outros excertos, é possível identificar uma tendência por troca de expressões populares, ou de uma linguagem mais simples, para um polimento culto da obra:

Quadro 2 – Análise de Estabilização na ocorrência de *cabeça / head*

(TO) – Pela exigência. A literatura precisa ser verossímil, **as coisas têm de ter pé e cabeça**. A pintura, não. Na pintura, você pode botar chifre em **cabeça de cavalo**, que fica bonito. Pode botar o cavalo com chifre em cima de um banquinho de três pernas, feitas de vidro. E equilibra o banquinho no nariz comprido de um mágico com cinco cabeças, sendo cada uma delas uma carta de baralho. O mágico pode estar sentado no telhado de uma choupana, que repousa numa nuvem, que **chove canivete** – *e ela ria, fascinada pela própria sequência de imagens.* – *E a chuva...*

Os sofismas começaram a me irritar:

– Mas a boa literatura não faz outra coisa senão botar chifre em cabeça de cavalo!

(TT) “Because of its requirements. **Literature has to be credible. It has to have plausibility.** Painting doesn’t. In a painting, you can put horns on a horse, and it looks pretty. You can put the horse with the horns on a glass stool with three legs, and balance the stool on the long nose of a magician with five heads, each of them a playing card. The magician can be sitting on the roof of a shack, which is resting on a cloud *that’s raining penknives.*” “But good literature doesn’t do anything but put horns on the head of a horse!”

A mediação da expressão “*as coisas têm de ter pé e cabeça*” para a tradução “*It has to have plausibility*”, segundo Baker (1993), corresponderia a um traço de Estabilização para um teor mais formal não presente no TO. No que tange a opção do tradutor por palavras mais comuns, evitando um possível estranhamento do leitor com uso de jargões, a palavra “*verossímil*” foi substituída por “*credible*”. A tradução literal da expressão “*chove canivete*” para “*that’s raining penknives*” em detrimento da expressão correspondente na língua inglesa, “*raining cats and dogs*”, pode representar uma exotividade ao leitor do TT, no entanto, pelo contexto do uso, nos sofismas provocativos e criativos de Ariadne, não representaria um impasse na compreensão da narrativa.

Tais ocorrências são possíveis, pois, a linguagem do romance é “muito mais referencial [...] do que em outras formas literárias [...] graças mais à apresentação exaustiva que a concentração elegante. Esse fato sem dúvida explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros.” (WATT, 2010, p. 32). Como uma das particularidades realistas da técnica narrativa do romance, em geral, e extensamente usado na narrativa tezziana, a caracterização do detalhada

do ambiente e do personagem contribuem para uma um autêntico relato de experiências individuais.

Pode-se verificar, novamente, um exemplo de apagamento na inserção do narrador quanto ao movimento e a ação da personagem “– e ela ria, fascinada pela própria sequência de imagens”, também da suspensão do diálogo, com a exclusão de “– E a chuva...”. A supressão de tais elementos correspondem a uma perda estrutural do romance, tendo em vista que: “[o romance] se utilizou larga e substancialmente das cartas, dos diários, das *confissões* [...]. Construído na nova zona de contato com um evento da atualidade inacabada, o romance frequentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica” (BAHKTIN, 2002, p. 422). A construção do romance se dá em solo híbrido e aberto, o que, em grande parte, contribui para a densidade psicológica dos heróis romanescos.

Suprimindo a confissão do narrador, há uma simplificação na técnica estilística de Cristovão Tezza, que vai de encontro da teoria bahktiniana de romance, como um gênero cujo centro de orientação é literário-ideológica. Ademais, verificamos um apagamento da perspectiva e da voz do narrador com a exclusão de “*Os sofismas começaram a me irritar*”, apontando também para um TT menos complexo, sem inserções reflexivas-psicológicas na narrativa, que contribui para a supracitada perda estrutural das bases do romance.

Quadro 3 – Análise de Explicitação na ocorrência de *cabeça* / *head*

<p>(TO) – Me dê aqui essa mão! – e, enfermeira, abriu o lenço imundo já grudando na pele com o sangue ressecado. A amiga também aproximou a cabeça, duas ciganas lendo minha sorte, ambas com a mesma careta de horror <i>diante do estrago da palma da minha mão</i>, o corte parecendo maior do que era, <i>a mancha negra de sangue – teria eu algum futuro?</i></p> <p>– O que foi isso, Tato? Você nem lavou a ferida? Olhe, que barbaridade! – <i>ela segurava o lenço com a ponta enojada dos dedos.</i></p>	<p>(TT) “Let me see that hand.” Dora the nurse removed the wrapping that was glued to my skin. <i>The two women looked at my hand</i>, two Gypsies reading my fortune, both with the same grimace of horror <i>as they saw the cut palm</i>, which looked worse than it was because of how the blood had stained most of my hand.</p> <p>“Have you even washed this, Tato? It’s awful. Come over here.”</p>
---	---

A mudança na pontuação, na quebra de parágrafos, inserções de fala e no uso de períodos mais curtos foi, também, uma tendência identificada na obra traduzida. No excerto acima, podemos identificar a explicitação do sujeito, com o uso do substantivo próprio, o nome da personagem “Dora”, para uma leitura mais simplificada, fluída, menos exigente do leitor da obra traduzida. A supressão da condição do lenço “*imundo*” e a forma “*com o sangue ressecado*”, o qual, na tradução, é simplificado apenas como “o lenço colado na minha pele”, “*wrapping that was glued to my skin*”. O apagamento da palavra cabeça, a etiqueta semiótica utilizada para mapear a simplificação do TT, indicou, no trecho em análise, a supressão do período “*A amiga também aproximou a cabeça*”, unificando a ação das personagens para “as duas mulheres olharam para minha mão”, também, aponta para um enredo de ações simplificadas e mais fluído, menor em extensão e em complexidade estilística da narrativa.

De modo geral, a direção recreativa do TT simplificou um dos aspectos fundamentais do romance: o sentimento de inadequação do protagonista, o que significou uma perda na intenção ideológica do gênero, pois, “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. [...] Ele não pode se tornar inteira e totalmente [...] sempre permanecem as virtualidades irrealizadas e as exigências não satisfeitas. (BAKHTIN, 2002, p. 425). No referido trecho, há ainda, a supressão de vários trechos da voz do narrador, apontando para um texto simplificado e mais fluído.

Considerações finais

A visibilidade de Cristovão Tezza (1952-) como escritor brasileiro contemporâneo no exterior é notável. A tradução de suas obras é, a um só tempo, uma expressão nacional e artística do retrato da essência do contemporâneo. Como uma atividade complexa e recreativa, o processo tradutório pode apresentar um eco do original, da mesma forma que se vale de estratégias na manipulação de uma linguagem única à tradução.

Dessa forma, identificar as características da linguagem traduzida, com traços de Simplificação, Explicitação, Normalização e Estabilização (BAKER, 1996), a partir do vocábulo-chave *cabeça* da obra

original, possibilitou a análise comparativa de modo a não subverter a tradução ao original, mas compreendê-lo como um novo objeto estético. Nesse sentido, as perspectivas teóricas de Bakhtin (2002), Lukács (2000) e Watt (2010) embasaram a construção do gênero romance, como parâmetro de análise para as duas obras, original e tradução.

De modo geral, pode-se verificar que o TT apresentou uma Simplificação da obra, com menor diversidade lexical, como apontado pela razão forma/item (11.89% no TO e 8.38% no TT), no *Software WordSmith Tools*, e, aspecto covalidado a partir do mapeamento da palavra *cabeça*, amparado pela maior chavidade na obra, com provável relação ao enredo construído no desaparecimento da cabeça de Modigliani, aspecto metaficcional da narrativa. De modo mais expressivo, a supressão de trechos que versam ao fluxo de consciência e ações secundárias das personagens pode ser identificado. Nesse sentido, há uma perda na construção da complexidade psicológica da personagem, uma vez que com uma narrativa mais fluída e simplificada, perde-se particularidades individualizadoras que vão ao encontro das teorias do romance supracitados. O que tangenciam as duas obras é o mote de desconstrução do contemporâneo, com abertura estrutural no gênero romance, plurilinguismo da voz dos dois narradores, e aspecto metaficcional; técnicas utilizadas pelo autor para assegurar o mistério e suspense da narrativa.

Assim, a presente pesquisa busca contribuir para novos Estudos da Tradução, não como um fim em si mesmo, mas como uma ponte para novas leituras e encontros transversais entre culturas e campos de conhecimentos.

Referências

- BAKER, M; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (ed). *Text and Technology: In honour of Jon Sinclair*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing, 1993, p. 233-250.
- BAKER, M; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. *Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead*. In: SOMER, Harold. *Terminology, LSP and Translation Studies in Language Engineering: In Honour of Juan C. Sager*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing CO, 1996. p. 177-243.

- BAKHTIN, M. Epos e Romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5ª Edição. Editora Hucitec Annablume: São Paulo, 2002.
- MONTEIRO, S. Breve espaço entre cor e sombra: o romance da maturidade literária de Cristóvão Tezza. In: *Revista de Letras*, Curitiba, n. 11, 2009.
- TEZZA, C. *Breve Espaço*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- TEZZA, C. *Brief Space Between Color and Shade*. Trad. Alan C. Clarke. Amazon Crossing, Seattle, 2014.
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- WATT, I. *A Ancensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Era uma vez o fim: a morte como elos entre os contos “A menina de lá” de Guimarães Rosa e “As flores de Novidade” de Mia Couto

Nana Patrícia Lisboa de Andrade (UFPA/PPGLSA)¹

Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA/PPGLSA)²

Considerações Iniciais

Nos países criados a partir dos processos de colonização portuguesa, como é o caso de Brasil e Moçambique-África, nos deparamos com a presença de uma literatura que reflete a busca por suas identidades culturais, mesclada à voz do homem colonizado como seu condutor. Apesar de estarem inseridas em contextos sócio-histórico diferentes, essas ficções literárias conservam aspectos bem familiares entre si.

Nesse sentido, é notória a semelhança entre a estética rosiana e a obra de Mia Couto, tendo como fio condutor a temática da morte, um dos elementos presente nas obras analisadas; a saber, os contos “A menina de lá”, de Guimarães Rosa e “As flores de Novidade”, de Mia Couto. As narrativas são protagonizadas por personagens femininos. A trama brasileira situa-se no sertão rosiano e a outra, no eclodir de um conflito armado africano. Dessa forma, definir um paralelo entre essas produções é uma tarefa árdua, haja vista serem estórias que se ligam.

Além disso, existem inúmeros trabalhos em torno desses autores e de suas variadas temáticas. No entanto, o nosso interesse encontra-se pautado no elemento morte e no seu estudo, atraindo-nos pela forma como os autores constroem e desenvolvem esse aspecto dentro de suas ficções. Nesse ínterim, os títulos já direcionam o nosso olhar ao texto e premeditam seus desfechos, essas afinidades ficcionais alongam-se até as categorias da narrativa.

Sendo assim, chamamos à atenção para os contos “A menina de lá”, do livro *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa e “As flores de

1. Mestranda no Programa de pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia – PPLSA, da (UFPA). Graduada em Letras (2019) na respectiva instituição.
2. Professor permanente do Programa de pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia – PPLSA, da (UFPA). Coordenador do Grupo de Estudos de Literatura Comparada do Nordeste Paraense, (GELCONPE).

Novidade”, na obra *Estórias abensonhadas* (1994), de Mia Couto. Acresce-se, também, que o presente artigo encontra-se organizado nos seguintes tópicos: “Considerações Iniciais”; “Um pouco deles: Guimarães Rosa e Mia Couto”; “Resumo dos Contos”; “Breve estudo da morte”; “A morte e sua relação nas obras”, “Conclusão e Referências”.

Um pouco deles: Guimarães Rosa e Mia Couto

João Guimarães Rosa nasceu em 27 de junho de 1908, em Cordisburgo (MG). Primogênito dos sete filhos de Francisca Guimarães Rosa (Dona Chiquitinha) e Floduardo Pinto Rosa (Seu Fulô), foi morar com os avós em Belo Horizonte aos nove anos. Em 1917, transferiu-se para São João Del-Rei (MG) para cursar o secundário e retornou à capital onde permaneceu até a conclusão do curso. Em 1925, aos 16 anos, foi admitido na Faculdade de Medicina da UMG. Em 1929, estreou na literatura, concorrendo com quatro contos em concurso promovido pela revista “O Cruzeiro”. Casou-se em 1930, aos 22 anos, com Lígia Cabral Penna, formando-se no mesmo ano em Medicina.

Guimarães Rosa trabalhou como diplomata em vários países e foi também Ministro no Brasil em 1958. Elegeu-se por unanimidade para integrar a Academia Brasileira de Letras, assumindo a Cadeira 2 na Academia em 16 de novembro de 1967. Faleceu três dias depois, na cidade do Rio de Janeiro, no ápice da sua carreira literária. Entre suas principais obras constam o romance *Grande Sertão: veredas* (1956) e os livros de contos *Sagarana* (1946), *Com o Vaqueiro Mariano* (1947), *Corpo de Baile* (1956), *Primeiras estórias* (1962) e *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967). Três publicações póstumas merecem destaque: os livros de contos *Ave, Palavra* (1970) e *Essas Estórias* (1969), além da coletânea de versos *Magma*, publicada em 1936³.

Em contrapartida, de origem Moçambicana, Mia Couto (Antônio Emilio Leite Couto), nasceu na Beira, em 05 de julho de 1895. Sendo escolarizado na Beira, é filho de portugueses que imigraram para Moçambique por volta do século XX. O escritor possui um conhecimento vasto e acumula profissões como: jornalista, biólogo, professor e

3. Documento disponível no link: <<http://www.cultura.mg.gov.br/component/content/article/213-museus/621-joao-guimaraes-rosa-obra-e-vida>>. Acesso em: 08 de jul. 2013.

escritor. Começou a escrever desde muito cedo, e, aos 14 anos de idade, teve alguns de seus poemas publicados no Jornal de Notícias da Beira. Mia Couto dispõe de um talento inegável e grandioso, conhecido como o escritor mais traduzido e divulgado no exterior.

Entre suas obras se destacam: *Cada Homem é Uma Raça* (1990), *Cronicando* (1991), *Terra sonâmbula* (1992), *Estórias abensonhadas* (1994), *Raízes de Orvalho e Outros Poemas* (1999), *Mar Me Quer* (2000), *Um Rio Chamado Tempo* (2002), *O Fio das Miçangas* (2003), *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), *Tradutor de Chuvas* (2011), *A Confissão da Leoa* (2012), *Mulheres de Cinza* (2015) e *Rain: And Other Stories* (2017). Em função da sua vasta obra literária conhecida mundialmente, o moçambicano foi contemplado por inúmeros prêmios nacionais e internacionais, dentre eles o Premio Camões em 2013. Diante da sua intelectualidade, Couto escreve poesias, contos, crônicas e romances, sendo que algumas de suas obras tematizam as situações sociais de conflitos em Moçambique.

Resumo dos Contos

O conto “A menina de lá”, de Guimarães Rosa, integrante de *Primeiras Estórias* (1962), trata da história de uma menina chamada Maria, carinhosamente Nhinhinha, filha de pais pobres e que morava no Temor de Deus. Ela era uma menina diferente: não brincava, não saía, era muito quieta e calada, além de não ser dona de muita beleza.

Com algum tempo, ela começou a apresentar certos dons sobrenaturais, despertando mistério e inquietação nos familiares, ao passo em que realizava milagres através de suas habilidades, quais sejam: fazer uma rã brejeira vir em sua direção, curar a mãe, fazer chover, desejar comida e de repente uma vendedora aparecer com elas, entre outros milagres. Só sua tia, conhecida como Tiantônia, percebera, de início, o que se acontecia com Nhinhinha.

Certo dia, devido o desejo de ver um arco-íris, ela resolve fazer a chuva. Assim, começa a correr, sorrir, como nunca fizera antes. Sua Tiantônia a conhecia mais que os próprios pais, tanto é que presenciava todas as suas falas e os seus passos. Sobretudo, sublinha-se o fato de somente ela observar a fala de Nhinhinha no dia da chuva, ao dizer que queria um caixãozinho com pedrinhas verdes de brilhante e cor de rosa. Nesse dia, Tiantônia discutiu de forma rude com a

menina, de modo que a alegria dela acabou e os pais não entenderam tal reação.

Porém, após esse dia Nhinhinha adoece e morre. Com muita tristeza e saudade a família preparava o funeral. Todavia, Tiantônia resolve falar aos pais de Nhinhinha o que ela, de fato, tinha falado no dia anterior. Assim, sua mãe resolve acatar o desejo da filha e lhe compra um caixão tão sonhado e colorido como seu arco-íris, rosa e com pedrinhas de brilhantes.

O conto “As flores de Novidade”, de Mía Couto, presente no livro *Estórias abensonhadas* (1994), apresenta a história de uma moça chamada Novidade, apelidada de castigo porque nascera com uma beleza questionável; era uma jovem negra, filha de pais negros, de olhos azuis, nunca vistos antes. Apesar da formosura, Novidade não possuía uma mentalidade ativa: era lenta e desatenta.

Tinha um grande amor pelo pai, a ponto de só comer quando ele chegava em casa. Certo dia, Novidade sentiu que algo de ruim, um mau presságio, estava para acontecer. Assim, ela sentiu convulsões, como mais pareciam uma forma de expressar tal premonição. No dia seguinte, seu pai sai para trabalhar em uma mina e, ao cair da noite, se escuta o som de uma explosão nas proximidades de onde ele trabalhava. Ninguém sabia dizer ou explicar o que estava acontecendo, até que Novidade toma a corajosa decisão de chamar sua mãe para partirem e irem de encontro ao seu pai.

Após observarem o espaço da explosão, muitas pessoas passam e vão embora para não serem atingidas pelos bombardeios. Desse modo, a mãe de Novidade decide ir embora com o grupo e levando consigo sua filha. Todos sobem em um caminhão, porém a menina decide descer e ficar a procura do pai em meio aos escombros. A mãe, imóvel, não realiza nenhum tipo de ação. Assim, Novidade começa a colher as flores que sempre levava para o pai, enquanto sente mãos sobre a terra a puxá-la para debaixo do solo, o lugar de onde veio.

Breve estudo da morte

A morte é um fator natural e próprio dos seres vivos, haja vista que nascemos, crescemos e morremos. Em presença dos questionamentos contemporâneos ao seu respeito, os seres humanos têm a consciência de sua vida e de que um dia irão morrer, mas isso não torna a

morte menos temerosa: pelo contrário, inclui-se como uma convicção inevitável, porém causa vários tipos de sentimentos e angústias advindas de sua chegada, como, por exemplo, a dor da perda de um ente querido, a memória guardada, entre outras emoções.

O primeiro aspecto inegável da morte é que se trata de um acontecimento que abala a sociedade dos vivos. Sendo o homem convicto do seu fim, a morte passa a ser um acontecimento adquirido, obtendo um valor ritualístico em todas as nações. Apesar de haver suas variações na forma como é percebida, como rito de passagem, ou fim, algo é certo: morrer é mudar de status quo (deixar de ser vivo).

Nesse sentido, segundo o filósofo Francês Jean Baudrillard, em sua obra *A economia política e a morte*, vem apontar que o contrário da vida é a própria morte, em meio aos princípios que estamos imersos. Desse modo, “o preço que pagamos pela realidade dessa vida, para vivê-la como valor positivo, é o fantasma contínuo da morte” (BAUDRILLARD, 1996, p. 182). São esses medos e assombrações que nos assustam e nos amedrontam, porquanto permanecemos sujeitos até o término da vida chegar em algum momento e o porvir torna-se um enigma que nos consome.

Do mesmo modo, a literatura aborda a temática da morte presente nos escritos de Gil Vicente em *O Auto da barca do inferno* (1517), marcada pelo desenrolar de um julgamento final, depois da morte dos tripulantes da barca; assim como na obra *Divina comédia* (1555), de Dante, com esses aspectos da vida em sua passagem para a morte, sendo a obra subdividida nas seguintes partes: o inferno, o purgatório e o paraíso. Em seguida, esse tema é retomado no *Cancioneiro Geral* (1516), do lusitano Garcia de Resende, sem esquecer ainda da epopeia *Os Lusíadas* (1572) de Camões, sendo a referência da morte observada na figura da personagem Inês de Castro, rainha póstuma e coroada pela corte portuguesa em uma cerimônia fúnebre.

Posteriormente, na literatura brasileira o tema encontra-se em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), do autor Machado de Assis, no personagem Brás Cubas, que depois de morto narra à trajetória de sua própria vida; entre outras diversas ficções, nas quais apresentam e caracterizam esse elemento, até chegar aos dias atuais, uma vez que esse assunto estimula a criação de grandes ficções.

Sendo assim, a vida e a morte terminam transformando-se em componentes de uma contradição. Essa não acontece de “uma sobrevivência determinada pela morte” (BAUDRILLARD, 1996, p. 174). A vida

não pode ser controlada pelo fato de não possuímos o seu controle. Desconhecemos o tamanho de sua verdadeira extensão. A morte, por si só, pode ser encarada como parte de outro universo/realidade. Desse modo, determiná-la e diferenciá-la mostra-se uma tarefa penosa. Como implicação, Baudrillard expõe que em várias tradições e culturas essa temática apresenta-se a partir das seguintes concepções:

[...] a morte começa antes da morte, que a vida dura depois da vida que é impossível distinguir a vida e a morte. Contra a representação que vê numa o termo da outra, é preciso tentar ver a indeterminação radical da vida e da morte, bem como a impossibilidade de autonomizá-las[sic] na ordem simbólica. A morte não é o vencimento de um prazo; é uma nuance da vida — ou ainda, a vida é a nuance da morte. [...] Nem a vida nem a morte podem mais ser atribuídas a um fim qualquer: logo, já não há pontualidade nem definição possível da morte. (BAUDRILLARD, 1996, p. 215)

Nesse pêndulo dual, vida e morte tornam-se reflexos: o início de uma é o fim imediato da outra. Como a representação de duas faces da mesma moeda, equilibram-se num jogo de pesos e contrapesos. Não devem ser encaradas como autônomas entre si, porém dependentes. Nessa perspectiva, Roberto DaMatta, em sua obra *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, vem apontar na realidade brasileira que a morte é vista como uma “passagem de um mundo a outro, numa metáfora de subida ou descida [...]” (DAMATTA, 1997, p. 141). Contudo, seu aspecto varia de acordo com a realidade cultural e histórica em que o indivíduo se encontra inserido. Em relação às narrativas, observa-se, no conto brasileiro, esse desejo por parte da personagem em fazer uma passagem para outra realidade, Nhinhinha possui uma vontade exacerbada de visitar seus entes queridos, constituindo-se numa ponte entre a realidade de convívio com seus familiares e esse outro universo.

Em contrapartida, na cultura africana essa passagem recai sobre outra ótica pela morte não ser tratada como algo amedrontador, mas sim como um acontecimento representativo do presente e do passado, sendo caracterizada como um renascimento glorioso de uma nação que nunca há de morrer enquanto seus filhos permanecerem em suas terras, caracterizando outro olhar para representar esse tema dentro da literatura, o que se torna possível através da análise das obras estudadas.

A morte e suas relações nas obras

A morte, por ser um assunto tratado com tanto medo pelos crescidos, torna-se um símbolo temeroso quando não enxergamos esse mesmo sentimento por parte de uma criança, como observar-se-á no decorrer das ações da personagem Nhinhinha no transcurso do conto rosiano. Isso se acentua ainda mais por apresentarem-se elementos que fazem menções a essa vontade de conhecer esse outro universo, perceptíveis nas seguintes passagens: “[...] quase no céu”, além de “- A avezinha” (ROSA, 1962, p. 59). Assim como, ela falava sem nenhum medo dos seus parentes mortos: “Vou visitar eles...” e “[...] falava-se de parentes já mortos [...]” (ROSA, 1962, p. 59).

Esses aspectos remetem à temática da morte por tratar-se de uma menina que transitava entre dois mundos, o real e o mítico, mostrando o seu anseio em ser mais do lado de lá, do que de cá, aparentava sentir saudade dos seus parentes mortos como se não visse a hora de encontrá-los. A personagem comportava-se com uma áurea permeada de inocência e naturalidade, causando espanto as pessoas que a ouviam falar: “[...] ela riu: - ‘vou visitar eles...’” (ROSA, 1962, p. 59).

Vale ressaltar que o arco-íris foi o elemento chave para a transição de Nhinhinha ao mundo dos mortos, caracterizando seu meio de passagem, a criança esbanja imensa alegria, situação ocorrida somente quando manifestava vontade em visitar seus entes queridos:

Daí a duas manhãs quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e o vermelho — que era mais um vivo cor-de-rosa. Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação [sic]. Fez o que nunca lhe vira, pular e correr por casa e quintal. (ROSA, 1962, p. 60)

A alegria de Nhinhinha compara-se há um festejo de despedida por culminar com o desfecho da narrativa, depois desse momento a menina morre: “[...] E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu” (ROSA, 1962, p. 60). Todavia, no momento do preparo para o enterro de Nhinhinha, a sua tiantônia relata um fato que só ela tinha presenciado:

Aí, Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A agouraria!. (ROSA, 1967, p. 59)

Essa condição evidencia a personagem prevendo sua morte, de modo a fazer o seu último pedido para sua tia de forma subentendida, descrevendo como gostaria que fosse confeccionado o seu caixão: “com enfeites verdes brilhantes” (p. 43). Assim, ele é caracterizado como uma previsão do seu próprio futuro.

Fato semelhante pode-se constatar na obra do autor moçambicano, na qual sua protagonista em determinado momento da narrativa sente convulsões, atos assinalados como uma possível antecipação dos fatos vindouros, constituindo-se em sinais de mau anúncio:

[...] Novidadinha, a seu lado, dormitava. Foi quando a moça se franziu, convulsiva, em epilapsos. A mãe, repentina, acudiu. No sobressalto, ela desmanchou a claridade, entornando luz e lamparina. Enquanto desalvorçoava a menina, lábios e sopros, Verónica Manga procurou os fósforos sobre a caixa. Só então foi chamada a um barulho enlameado que chegava de fora, lá da montanha. Era o quê? A mina explodindo? Céus, se arrepiou. E Jonasse, seu marido? (COUTO, 1994, p. 10)

O trecho da obra descreve a moça logo após ter passado mal. Consequentemente, surgem os primeiros indícios da guerra: “E vieram as maiores explosões” (p.43), circunstâncias que direcionam para o desfecho da obra, por mais a frente culminar com a futura morte da personagem. Sendo assim, a morte revela-se como manifestações do oculto, caminhando no transcórrer das ações das infantas. No entanto, percebe-se uma diferença entre a criança brasileira e a moçambicana: uma aspira fazer a passagem para o outro mundo e a outra não apresenta essa mesma manifestação.

Na personagem coutiana, não é observado o aparecimento de um desejo que faça menção direta à morte. Contudo, inicialmente, observa-se a sensibilidade com que a personagem prevê os acontecimentos catastróficos pela qual Moçambique e a sua própria família passariam, sendo caracterizados como presságios ou mau agouro.

Do mesmo modo, suas premonições antecipam as convulsões que a personagem sente antes da eclosão da guerra, que mais adiante acarretaria a morte do pai, a fuga da mãe e culminaria com a sua própria morte, situação elencada no seguinte fragmento: “[...] Foi quando a moça se franziu, convulsiva, em epilapsos” (COUTO, 1994, p. 9-10).

Nessa ocasião, a moça manifesta as convulsões como sinais, marcados pelo aparecimento dos primeiros indícios da guerra: “E vieram

as maiores explosões” (p. 43). Desde o início, Novidade despertava condutas misteriosas, sentia convulsões e um amor inexplicável pelo pai. Com a explosão da mina onde o pai trabalhava, sua vida e de sua mãe alteraram-se completamente, cada uma seguindo caminho diferente. O pai Jonasse Nhamitando desapareceu em meio à explosão da mina, sua mãe Verónica Manga partiu no caminhão com outros fugitivos da guerra: “[...] — Não há tempo. Suba no camião, lhe responderam. E subiram. Verónica acomodou melhor suas coisas que a si própria [...]” (COUTO, 1994, p. 10).

Em seguida, Novidade foi abraçada e colhida como uma flor preciosa, de volta para a mãe-terra, assim como seu pai. Novidade não queria deixar sua pátria, decidindo ficar no seu país, ao contrário da mãe que foge no caminhão. Sua morte é caracterizada como a metáfora do encontro de uma semente com sua mãe-terra-África, que a recolhe para si:

Lá, entre a poeira, o que sucedia era as flores, aquelas de olhar azul, se encherem de tamanho. E, num somado gesto, colherem a menina. Pegaram Novidadinha por suas pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se susplantou, afundada no mesmo ventre em que via seu pai se extinguir, para além das vistas, para além do tempo. (COUTO, 1994, p. 12-13)

Novidade é uma semente plantada naquele chão, onde não haveria de esquecer suas origens. Em outras palavras, sua morte torna-se uma representação do futuro africano, com a utilização dessa metáfora, representado o renascimento de uma nova África para “[...] além do tempo [...]” (COUTO, 1994, p. 12-13).

Couto reveste através do olhar infantil a esperança de um futuro próspero que poderá apagar as cicatrizes deixadas pela guerra. Sendo assim, a temática estudada é um dos elementos presente nos enredos, sendo demarcadas por meio de pistas como: o arco-íris e as flores azuis.

Considerações Finais

Mediante o exposto, é convidativo dizer que a temática da morte é decisivamente um fator comum aos contos analisados, tendo em vista os autores apresentarem nas suas entrelinhas os vestígios dessa

temática, de modo que as narrativas se desenvolvem em realidades diferentes da habitual. A morte apresenta-se como uma constante nos enredos, e desenvolve-se, mais precisamente, no final deles por surgir de forma pacífica e prematuramente, em torno das personagens feminino-protagonistas.

Nesse sentido, o escritor mineiro dá autonomia a sua personagem de transformar sua realidade, como no caso da menina que era detentora de dons especiais. Pode-se compreender que por esse motivo a criança almejava passar dessa realidade para outro mundo, encarando a morte como uma válvula de escape.

Paralelamente, o conto moçambicano apresenta-se claramente realista no que tange ao espaço/ambiente exposto no enredo, por coincidir com um momento histórico, político e social da história moçambicana, a Guerra Civil, sobressaindo, no entanto, os atos da protagonista Novidade.

É necessário enxergar nesses infantes um ato poético para que a vida valesse a pena, por coexistirem nesses espaços onde se encontram presentes os sonhos, a guerra e as memórias de um povo e, nada mais simbólico do que a representação de uma criança como a esperança para o alvorecer de um novo futuro.

Compreendemos que os contos revestem-se de elementos que os tornam envolventes e misteriosos, sendo os próprios títulos palavras-chave que dialogam com o texto e seu sentido, como uma espécie de enigma que precisa ser desvendado. Desse modo, o arco-íris e as flores vêm representar essa ponte, ou melhor, esse elo entre a experiência vivida e essa outra realidade.

Esperamos com esse trabalho contribuir para os estudos literários; mais especificamente, os estudos comparados entre Guimarães Rosa e Mia Couto, e ainda os estudos da morte, como forma de retomar e aclarar as pesquisas desenvolvidas até o momento.

Frente ao exposto, compreendemos que Guimarães Rosa e Mia Couto (re)inventam seus mundos ancorados em suas experiências, de modo a dialogarem e estabelecerem, ainda que distantes e em períodos diferentes, uma semelhança ficcional capaz de ultrapassar fronteiras e quebrar paradigmas.

Referências

- BAUDRILLARD, J. A economia política e a morte. In: *A troca simbólica e a morte*. Loola: São Paulo, 1996, p. 169-245.
- COUTO, M. *Estórias abensonhadas*. 1. ed. Lisboa: Caminho, 1994. p. 9-16. [160 p.]
- COUTO, M. As flores de Novidade. In: *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 15-19.
- DAMATTA, R. Morte – A morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro. In: *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 133-158.
- ROSA, J. G. A menina de lá. In: *Primeiras estórias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1962. p. 59-60. [224 p.]
- ROSA, J. G. A menina de lá. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 67-72.

***Gulliver's Travels* na Perspectiva Adaptada de Clarice Lispector: o leitor infantojuvenil em questão**

Thaís Fernandes de Amorim (UFRA)¹

Introdução

As Viagens de Gulliver é uma narrativa que traz as (des)venturas de um aventureiro cirurgião naval, Lemuel Gulliver, cujo maior interesse é desbravar terras desconhecidas. Estas terras (Lililipute, Brobdingnag, Laputa, Balnibardi, Glubbudbrib, Luggnagg, Japão e o país dos Houyhnhnms) são reveladas ao leitor em quatro partes na narrativa, ao longo dos 16 anos e 8 meses que passou viajando, em um período que compreende de 1699 a 1715.

Na primeira parte da narrativa (Viagem a Lililipute), Gulliver descobre a ilha de seres minúsculos e nela experiencia as mais diversas situações a que um gigante pode ser submetido, uma vez que é ao mesmo tempo admirado e temido. Na segunda parte da narrativa (Viagem à Brobdingnag), é o inverso da primeira: agora miniatura, é comprado pela rainha e humilhado de todas as formas. Na terceira parte (Viagem a Laputa, Balnibardi, Glubbudbrib, Luggnagg e Japão), é preso por piratas, visita a terra onde tudo é disforme, a que faz experimentos com fezes humanas, inclusive para localizar criminosos, conhece a ilha dos feiticeiros e a terra dos imortais. Na última parte (Viagem ao país dos Houyhnhnms) conhece os seres mais racionais e sábios que poderia conhecer, os cavalos.

Mais instigante do que se aventurar nas peripécias de Gulliver é observar algumas incursões que o personagem, ou mesmo Swift na voz de Gulliver, faz: referências políticas e econômicas da Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, ou mesmo questões moralizantes envolvendo

1. Professora Adjunta (UFRA). Doutora em Estudos Literários (UFPA). Mestre em Comunicação, Cultura e Linguagem (UNAMA). Coordenadora do Projeto de Pesquisa Confluências e Divergências na Tradução de *Gulliver's Travels*: Fatos e Ficções – PROPED/UFRA. Integrante do grupo de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade (UFRA) no qual coordena a linha de Estudos Comparados: narrativas, tradução, leitura e recepção. Integrante do grupo de pesquisa Amazônia, Narratologia e Anthropocene (UFPA).

conflitos bélicos por motivos torpes, a avareza, corrupção etc. serem tão atuais após três séculos.

As Viagens mencionam também disputas ideológicas entre civilizações ao longo da história. Gulliver critica de várias maneiras a política moderna, ética e inovações em ciência experimental, filosofia, economia, tecnologia, direito e medicina. A terceira viagem a Laputa, sobretudo, é o emblema de buscas modernas, e a atenção muito limitada dos Laputianos sugere estilos de vida moderna fortemente criticadas por Swift: um sentido distorcido de cultura, história e uma não generosidade de espírito.

Ao final das viagens, Gulliver incomoda-se que tanta viagem escrita imponha “as falsidades mais grosseiras ao leitor ingênuo” (SWIFT, 2003, p. 305) e afirma que “refere-se apenas a fatos claros que aconteceram em tais países distantes, onde não temos o menor interesse, seja no comércio ou nas negociações” (SWIFT, 2003, p. 306).

A versão de Lispector apresenta todas as cenas que trazem alegoria a aspectos políticos apresentados por Swift, ora alternando a ordem das sentenças, ora acrescentando e/ou removendo um vocábulo, uma nota de rodapé, o que não acontece na demais trinta e cinco versões pesquisadas que trazem apenas a primeira parte da viagem (a Lilipute), cujo único conflito político mencionado é a invasão de Blefuscu a Lilipute. As guerras travadas entre os países rivais, as sanções e penalidades sofridas por Gulliver e as disputas políticas não são mencionadas na maioria das adaptações. No trecho abaixo, por exemplo, os nomes *Tramecksan* e *Slamecksan*, segundo a crítica atesta, alegorias dos partidos políticos ingleses – *Tory* e *Whig* – afiliados à Alta Igreja (Anglicana) e à Baixa Igreja (seitas dissidentes), respectivamente, são mantidos por Lispector, como vemos no quadro abaixo:

Quadro 1

<p>[...] As to the first, you are to understand, that for above seventy moons past, there have been two struggling parties in the empire, under the names of Tramecksan and Slamecksan, from the high and low heels on their shoes, by which they distinguish themselves.</p>	<p>[...] Quanto à discórdia que menciono, ocorre devido à existência de dois partidos políticos rivais, o Tramecksan e o Slamecksan. Os membros de um partido usam salto alto, os membros do outro usam salto baixo, e por tal diferença se briga há setenta luas em Lilipute. (LISPECTOR, 2008, p.45)</p>
---	--

Lispector Tradutora e Adaptadora

Definir a tradução, produto e processo, não é tarefa simples, pois engloba e pressupõe posicionamentos teóricos sobre outras realidades tais como língua, discurso, sentido, texto, autor, leitor etc. Assim não há como definir a tradução como atividade (disciplina, ciência ou arte) totalmente independente das teorias sobre a linguagem.

O cerne da tradução é novo, o inédito que o tradutor constrói ao tomar conhecimento da fonte que é o texto original, de partida. É um diálogo cheio de conflitos, de choques nunca pacificamente resolvidos, posto que envolve culturas, línguas. É preciso colocar em linguagem o que nos pressiona o dizer, e ao fazê-lo, vivemos nossos discursos, construímos nossos textos.

Relacionamos as fases do processo tradutório às fases do processo de produção textual, enfatizando que a tradução coloca em marcha as mesmas operações realizadas na produção de um texto original; isto é, a partir da construção do sentido pela leitura do original, que se transforma na intenção comunicativa do tradutor, este realiza o planejamento global do seu novo texto, realiza as operações de textualização propriamente dita e por fim revisa sua tradução.

Nada é fixo e imutável nas “ações de linguagem”, nem mesmo a intenção comunicativa. Esta evolui à medida que vai sendo textualizada, não é, pois, um ponto fixo que dá origem ao texto; daí o sentido também ser algo que se constrói, que evolui. A tradução vista como retextualização leva em conta que o texto não é só produto, é também processo, uma vez que só existe pelo processo de composição e de leitura. A tradução é pela mesma forma produto e processo.

Segundo Travaglia (2013), os discursos não funcionam só como registros de uma ideologia ou de momentos socio-históricos, com possibilidade apenas de serem reconstruídos e/ou detectados, mas como potencial a ser relacionado com a experiência dos sujeitos da comunicação e a ser refeito, rearticulado por eles. No caso desta pesquisa, o leitor infantojuvenil de um texto traduzido e adaptado.

Os tradutores sabem, entre outras coisas, que eles não traduzem palavras, nem mesmo frases isoladas, mas textos. É a nível dos textos que acontecem os maiores problemas de tradução. Fato mesmo de traduzir, de tomar um objeto linguístico produzido num idioma para tornar possível sua recepção num outro idioma, já pressupõe que o

tradutor o considere como um texto e para isso o tradutor terá que adotar de forma explícita ou não, critérios definidores de textualidade.

O tradutor não trabalha com o conceito de texto, como fenômeno abstrato, mas com o texto aqui e agora, entidade concreta e atual. Trabalha com esta “unidade de análise do discurso”, nos termos de Orlandi (1987); não traduz a instância discurso, mas o objeto texto, sequência linguística funcionando discursivamente.

Queremos considerar a textualidade não como uma condição que existe *a priori* no texto para que possa ser considerado como tal, mas como um tipo de ajuste de uma série de fatores, já mencionados anteriormente, levado a efeito tanto pelo produtor do texto na sua intenção de significar, quanto pelo receptor na sua intenção de reconstruir um significado para o texto, de reconhecê-lo como tal. As marcas de que é feito o texto nada mais são do que pistas para se calcular o sentido, ou melhor, pistas que possibilitam a negociação do sentido entre os interlocutores e ao mesmo tempo pistas de um sentido já supostamente construído. O texto é, então, um conjunto de relações que indicam que há intenção de significar, de dizer algo.

O problemático é que entre a intenção de dizer algo e a realização, há muitos tropeços, há a indeterminação, a multiplicidade de recursos expressivos, a diversidade dos sistemas de referência com sua potencialidade significativa. Isso não significa a impossibilidade absoluta de se dizer algo com precisão, o que aliás é o ideal de toda comunicação, mesmo quando propositalmente se quer ser vago e impreciso. Essa precisão, entretanto, não significa algo único, fechado, arrematado. Daí a possibilidade sempre presente de comentários, interpretações, paráfrases – traduções sob todos os aspectos de todo e qualquer texto.

Tais inquietações fazem-se necessárias, pois a sátira construída por Swift tem vários vieses considerando o mesmo texto original ou suas traduções/adaptações. O público inglês do séc. XVIII teve uma leitura das Viagens de Gulliver diferente do público europeu do mesmo período; da de Lispector, bem como a do público infantojuvenil do séc. XX por meio da adaptação da autora. Isso se dá devido o leitor ser orientado por questões para além da escrita, ou melhor, o que da escrita é permitido extrair.

O tradutor, segundo Lederer (1998), seria o intermediário entre um autor que quer comunicar e leitores que querem compreender o que está situado no interior do texto. Ao restituir o original na outra

língua, possibilitará aos leitores, munidos de seu repertório linguístico e conhecimento de mundo, a descoberta do texto. Essa descoberta pode não ser tão pacífica diante das possíveis incompreensões e dúvidas que o texto suscita, mas que fazem parte desse processo de estabelecimento de sentidos.

O sentido nasce, constrói-se, a partir do diálogo, do vaivém comunicativo que é tecido entre os interlocutores. Não há comunicação perfeita, em que o emissor possui uma mensagem clara e a transmite de maneira inequívoca a um receptor despojado que a entende perfeitamente. “O sentido é construído a partir do conflito entre o querer dizer do produtor e o querer reconhecer do receptor, uma coisa estando imbricada na outra” (TRAVAGLIA, 2013, p. 61).

Tendo em vista a compreensão de Lederer (1998), percebemos, contudo, que a afirmação acima de Travaglia carece de uma modalização no caso particular do estudo aqui em questão, por dois motivos: primeiramente, porque o receptor infantojuvenil terá acesso ao querer dizer da adaptadora e não do autor Swift, sobretudo nos momentos em que Lispector faz muitos ajustes no texto; e em segundo, porque o leitor pode ler a narrativa apenas como um história de entretenimento e não dar conta de toda a sátira de Swift, ainda que estejam presentes no texto. Principalmente, porque apenas uma minoria de adaptações traz todas as viagens de Gulliver (a maioria traz apenas a 1ª viagem). Há momentos importantes do texto, tais como quando Swift fala sobre o luxo, misérias, avareza e doenças que reinam na Europa (e aqui defendemos o caráter emancipatório da Literatura), em que Lispector além de não retirar nada do texto de partida, acrescenta um juízo de valor “Como os pobres são milhões e os ricos muito poucos, a situação na Inglaterra e em toda a Europa é triste e injusta”, como podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 2

<p>[...] Therefore since money alone was able to perform all these feats, our Yahoos thought they could never have enough of it to spend or to save, as they found themselves inclined from their natural bent either to profusion or avarice. That the rich man enjoyed the fruit of the poor man's labour, and the latter were a thousand to one in proportion to the former. That the bulk of our people were forced to live miserably, by labouring every day for small wages to make a few live plentifully enlarged myself much on these and many other particulars to the same purpose: but his Honour was still to seek, for he went upon a supposition that all animals had a title to their share in the productions of the earth, and especially those who presided over the rest. (SWIFT, 2003, p. 264-265)</p>	<p>[...] Como só o dinheiro poderia comprar essas coisas, nossos Yahoos achavam que nunca o tinham em quantidade suficiente; tanto para esbanjá-lo como para guardá-lo no baú – caso sejam avarentos. Os Yahoos europeus não conseguem esquecer-lo durante um minuto sequer de sua vida. Os ricos abusam do trabalho dos pobres, lucrando muito com ele; os pobres se esfalfam de manhã à noite sem um momento de descanso, para terem um pouco de comida e um teto que os abrigue. Como os pobres são milhões e os ricos muito poucos, a situação na Inglaterra e em toda a Europa é triste e injusta. (LISPECTOR, 2008, p.203)</p>
---	---

Bem verdade que, ao falar de tradução literária como um método somente interpretativo, não dá conta do texto. Bassnett (1980, p. 20), inclusive, reconhece que a ênfase dada anteriormente à tradução estava em compará-la ao texto original, com vistas a estabelecer o que tinha sido perdido ou traído no processo e que “a abordagem ideal busca não avaliar, mas compreender as mudanças ocorridas na transferência de um sistema literário para outro, incluindo literatura infantil”.

Nessa ótica, a tradução é, para Travaglia (2013, p. 67), uma atividade de *produtora* de significados, em vez de ser *protetora* dos significados depositados no texto por um autor. A tradução revela, expõe, edita uma leitura do texto feita em circunstâncias tempo-espaciais, ideológicas, sociais, psicológicas por um leitor que, quer queira quer não, pertence a tudo isso. Cada tradução do mesmo texto é, na verdade, um novo texto, resultado de uma nova leitura.

Sendo ao mesmo tempo único e múltiplo, somente em conjunto, o autor continua a ser para nós aquele que pensa, reflete, compõe e recompõe o texto, aquele que se responsabiliza por ele, por essa reelaboração discursiva que é única, pois nenhum outro a comporia de

maneira idêntica, nem faria exatamente as mesmas escolhas. O autor pode ser assim definido por sua ação geradora e diferenciadora, pelas suas escolhas e (pelo seu estilo). Tal reflexão faz-se necessária, sobretudo pelo caráter satírico e reflexivo de Swift, que a todo tempo faz o leitor pensar em sua condição humana factível de erro. Nos vícios humanos que levam o ser humano a errar mais. Comportamentos que nem mesmo animais irracionais ousariam cometer, ou melhor, os irracionais teriam mais racionalidade que os próprios racionais, como vemos na passagem abaixo, onde um animal irracional, indigna-se com a violência humana:

Não quero que meus ouvidos – explicou ele – se acostumem a essas palavras abomináveis e acabem por ouvi-las com menos horror. Embora os *Yahoos* daqui nos desagradem profundamente, não os culpamos mais do que culparíamos um abutre por ser ave de rapina, ou a uma pedra que nos fira o casco. Mas, quando uma criatura que se diz racional é capaz de tamanhas atrocidades, a deformação de seu raciocínio é ainda pior do que a própria violência cometida (LISPECTOR, 2008, p. 199-200).

Swift, na figura do personagem Gulliver ao descrever sua pátria, fala da Inglaterra, explica os motivos das guerras entre os reis da Europa e faz um panorama dos juizes e advogados ingleses, nos quais elementos ficcionais e factuais se atravessam

O que vou contar a seguir é fruto de dois anos de conversas entre meu ao e eu, tempo durante o qual descrevi longamente a situação da Europa; seu comercio, artes ciências e mil outras coisas desse tipo. Falei sobre a invasão do príncipe de Orange à Inglaterra e da guerra travada por ele contra o poderoso rei da França, guerra na qual haviam morrido cerca de um milhão de Yahoos. Mais de cem cidades foram invadidas e quinhentos navios afundados, dormindo estes agora no fundo do oceano (LISPECTOR, 2008, p. 197).

Ou ainda em:

O Houyhnhnm perguntou-me quais eram as causas de algo tão horrível como a guerra.

– Existem muitas – respondi, depois de um momento. – A principal é a ambição de certos reis, que nunca julgam suficientes as terras e os povos governados por eles. Outras vezes é a corrupção de um

ministro que empenha seu rei numa guerra a fim de desviar a reclamação dos súditos contra uma péssima administração. Outra, a diferença de opiniões: um imagina que assobiar é bonito, o vizinho já o julga um crime; um acha que se devem usar roupas pretas, outro, vermelhas; um é de opinião que o chapéu deve ser duro e de aba reta, outro deva ser mole e de aba caída sobre as orelhas. E por aí vão, cada qual achando o que pensa a perfeição das perfeições (LISPECTOR, 2008, p. 198).

Com isso, vemos que não podemos distinguir condições de produção e de recepção do discurso, estritamente. Isto é, embora, de fato, o momento da escrita de um texto e o momento de sua leitura sejam distintos, na escrita já está inscrito o leitor e, na leitura o leitor interage com o autor do texto.

Assim, o texto só é texto porque é uma sequência linguística, que tem a possibilidade de ser vista como unidade e tem funcionamento discursivo; isto é, só tem sentido dentro de uma formação socio-histórica composta pela posição dos interlocutores com relação ao discurso, pelos outros discursos existentes e por todos os fatores que contribuíram e contribuem para a estruturação de um discurso. Falamos em funcionamento discursivo porque um texto passa a existir efetivamente, isto é, a gerar sentidos, a partir do momento em que alguém o lê e a leitura de um texto está sempre ligada a aspectos discursivos.

O sentido, entretanto, não é esse algo fixo, pré-determinado e único. Pode estar sujeito a muitos fatores que são variáveis, condicionados pelo tempo, pelo espaço, pelas experiências e conhecimento de cada leitor e pelas condições de produção de cada texto na língua de partida quanto na língua de chegada. Não é que não se deva ir em busca de uma compreensão, mas o tradutor não pode limitar-se à busca deste sentido único e pré-determinado sem levar em conta que todo texto é algo aberto que pode ser cortado e recortado por múltiplas leituras e interpretações e que a tradução não deve pretender fechar e limitar estas leituras fixando um sentido construído pelo leitor e nesta construção estará dependente de todo um contexto socio-histórico e psicológico, assim como o esteve a produção do texto original.

Na esteira da difícil e *raivosa* tradução de Dostoiévski, pensamos no difícil trabalho de Lispector que ao lidar com o texto satírico de Swift e verter para um jovem leitor brasileiro todas as colocações engenhosas e irônicas de Gulliver, de modo a não reduzir a obra *a amenidades dos jogos florais* a que Schnaiderman se referencia, ou mesmo

infantilizá-la (CUNHA, 1990, p. 20). Veremos, contudo, que a edição para jovens leitores é uma versão completa. Mesmo sem notas explicativas e com várias supressões, o leitor poderá ter acesso a todas as (des)aventuras do protagonista Gulliver, pois todas as viagens são mantidas.

Como este trabalho não tem o objetivo de discorrer sobre as teorias da tradução e da adaptação, deter-nos-emos a elencar apenas alguns pontos divergentes e convergentes, primeiramente porque nos propomos a discutir uma obra traduzida e adaptada e segundo porque, como lembra Mundt (2008), não se pode estabelecer fronteiras rígidas entre uma e outra. Inclusive na tentativa de orientar o trabalho dos tradutores, a pesquisadora elenca algumas formas de adaptação possíveis no campo da literatura infantil a partir de seu referencial teórico:

Quando se trata apenas de um termo ou expressão, a utilização do termo acrescentando uma explicação no próprio texto; a substituição do termo/expressão por um conteúdo explicativo (tradução explicativa); a omissão do termo/expressão, o que pode ser problemático e obrigar à reformulação do conteúdo no qual ele está contido; a utilização de uma explicação externa ao texto; o uso de um termo equivalente; o uso de um termo semelhante; a simplificação, ou seja, o uso de um conceito mais geral no lugar de um específico; a localização ou domesticação, processo em que todo o conteúdo é aproximado do ambiente cultural do leitor da tradução (AZEVEDO, 1988 apud MUNDT, 2008, p. 01).

O texto de *Lispector*, em comparação às outras adaptações, mantém narrativa semelhante ao texto de partida, uma vez que todas as viagens do protagonista Gulliver foram relatadas e o número de capítulos mantido, apesar de ter resumido drasticamente os capítulos 7 e 12, ambos da quarta parte do livro; mantém as descrições no início de cada capítulo (com exceção do último, em que ela coloca apenas *(o autor se despede)*, modaliza algumas passagens que poderiam ser fortes demais aos leitores, dá um tratamento diferenciado aos diálogos do personagem Gulliver com o leitor, pois, além de manter o modo como Gulliver conversa com o leitor em sua adaptação, acrescenta a estrutura ao texto mesmo nas passagens que não constavam no texto de partida, bem como nas notas de rodapé, à medida que excluiu quase todas, criou duas e em outras incluiu a informação da nota no corpo do texto.

O que nos chamou atenção foi o fato de quase não ter usado ilustrações, primeiro porque é consenso entre alguns estudiosos da literatura infantil seu uso e aqui destacamos Colomer (2017) e segundo porque é uma escritora infantil:

A presença de imagens nos livros infantis permite deslocar para elas diferentes elementos narrativos que desta forma, podem estar presentes na narrativa sem sobrecarregar o texto. Tradicionalmente, a ilustração e o texto moviam-se em dois planos paralelos. Um contava a história e outro a “ilustrava”. Mas uma parte dos livros atuais incorporou a imagem como um elemento construtor da história, de maneira que o texto e a ilustração complementem as informações. A ilustração tornou-se, assim, um dos recursos mais poderosos, tanto para simplificar a leitura como para proporcionar um andaime para narrativas mais complexas (COLOMER, 2017, p. 45).

Ao traduzir, adaptar, recriar em outra língua, Lispector deve ter tido em mente deixar abertos os caminhos da interpretação, embora, naturalmente sua tradução reflita sua própria interpretação e espelhe o sentido que para ela, é por assim dizer; o mais importante do original.

O imaginário do leitor infantojuvenil e os sentidos estabelecidos durante a leitura da obra “Viagens de Gulliver” é muito difícil de lidar, pois ocupam uma posição que sofre muitas pressões teóricas e metodológicas. Assumir que Jonathan Swift usa seu personagem Gulliver para expressar tudo o que sente a respeito dos homens não seria, a priori, prejudicial à experiência leitora, à medida que atribuo ao personagem o reflexo de Swift. Contudo, Gulliver, apenas reflexo, uma ficção, frustraria o leitor encantado com aquele personagem tão real, ali no texto, enorme, a ponto de ocupar toda a página.

Considerações Finais

Vemos então como os sentidos são diversos e difíceis de mensurar porque envolvem muitos sujeitos – autor, tradutor, adaptador e leitor (adulto ou infantil) – é uma experiência envolta por todos eles.

Há então entre autor, texto e leitor um entre lugar de cooperação textual, um fenômeno que se realiza entre várias estratégias discursivas e não entre sujeitos individuais, em dado momento. A

interpretação de uma obra se constitui, nos termos de Iser (1999), Eco (2000) em um processo aberto e cooperativo entre escritura-texto-leitura-tradutor/adaptador-leitor, por isso é ilimitada.

Essa cooperação e interpretação aberta e ilimitada revela-se, contudo, problemática, ao tratarmos de um texto satírico destinado a um público muito diferente do infantojuvenil, ou ainda não separar o público infantil do juvenil. Vimos que um público juvenil, por meio da adaptação de *Lispector*, daria conta de compreender as reflexões do personagem Gulliver a respeito do comportamento e vícios humanos, dadas as passagens que mostram abertamente as brigas políticas, as mentiras e demais fraquezas humanas. O problema reside em: a) a crítica a um dado específico da história (economia mundial do século XVII e políticos da Inglaterra do século XVIII que *Lispector* omite) e b) crianças que leem Gulliver apenas como a história de um gigante atrapalhado (porque a maioria das adaptações narram apenas a primeira viagem à terra das miniaturas – Lillipute) e a maior reflexão e embate satírico acontecer na quarta parte da narrativa à viagem ao país dos Houyhnhnms, suprimida das adaptações infantis, mas que felizmente *Lispector* mantém em seu trabalho.

O ideal seria que toda a narrativa alcançasse o público infantil, uma vez que por meio dela, a literatura preencheria sua função digamos emancipatória, exercida em companhia do leitor. Hunt (2010) defende inclusive que as crianças precisam ter a chance de se transformar em leitores críticos, de aprender a questionar, de formular suas avaliações pessoais com base nos elementos literários, no estilo da escrita do autor. O que não acontece se retirarmos do texto todas as sátiras de Swift, ou mesmo resumir todas as (des)aventuras do protagonista Gulliver em apenas uma viagem (como a maioria das adaptações infantojuvenis o fazem).

Nesse sentido, vimos que *Lispector* mantém o estilo da escrita do autor e se vale de processos metafóricos que possibilitam ao leitor compreender dadas passagens. A urina que inundou a cidade e salvou a vida da Rainha remete ao dilúvio do episódio bíblico; a contradição de um animal irracional ser mais inteligente e sábio que o humano, e a dificuldade de expressar em palavras como alguém que se diz tão racional e inteligente, rouba, mata, engana desvela a característica fundamental do pensamento metafórico: descobrir seres de dois domínios diferentes e estabelecer uma ponte entre eles por meio da similaridade.

Assim, fica então o convite para que trabalhos futuros retomem as questões por este levantadas e pensem em meios de desenvolvê-las com os jovens leitores!

Referências

- ARROJO, R. (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, SP: Pontes, 1992.
- BASSNET, S. *Translation Studies*. Londres: Methuen, 1980.
- CARVALHAL, T. F. *A tradução literária*. ORGANON. Porto Alegre, Instituto de Letras, vol. 7, n. 20, p. 47-52, 1993.
- CATFORD, J. C. *A linguistic theory of translation: in essay in applied linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- CUNHA, M. A. A. *Literatura Infantil: teoria & prática*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HUNT, P. *Children's Literature – History and Criticism*. New York: Routledge, 1999.
- ISER, W. *O Ato de Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético – vol. 1. Tradução Johannes Kretschmer*. São Paulo: 34, 1999a.
- JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, L. (org.). *A literatura e o leitor, textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43- 61.
- KADE, O. *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*. Leipzig, 1968.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007, 264 p.
- LEDERER, M. The Interpretative Theory of Translation: a brief survey. *El Lenguaraz - Revista academica del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires*, 1, 1, 1998.
- LINDEN, S. V. der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LISPECTOR, C. *As Viagens de Gulliver*. 8ed. São Paulo: Rocco, 2008.
- MITTMANN, S. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2003. 183 pp.
- MUNDT, R. A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação? In: *Anais XI Congresso Internacional*

da ABRALIC. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA_MUNDT.pdf>. Acesso em: 26 set. 2018.

- NIDA, E. A. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1965.
- NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- ORLANDI, E. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, Ato Desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SHAVIT, Z. Translation of children's literature. In: LATHEY, G. *The translation of children's literature: a reader*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2006. pp. 25-40
- SWIFT, J. (1726). *Gulliver's Travels*. Barnes & Noble. New York: 2003.
- TRAVAGLIA, N. G. *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: EDUFU, 2013.
- VENUTI, L. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.
- WILLS, W. *The Science of Translation: problems and methods*: Gunter Narr Verlag Tubingnem, 1982.

Interdito, desejo, prazer e dor na poesia latinoamericana de Gilka Machado, Delmira Agustini e Rosario Castellanos

Edina Boniatti (UNIOESTE)¹

Introdução

A oposição binária e discriminatória entre os sexos se produz evidentemente num circuito político e linguístico, servindo a estatutos de hierarquia e de poder. Desse modo, a literatura, partícipe contígua desse circuito, testemunha tanto a tradição, a interiorização dos modelos de arte, as concepções, normatizações e regras sociais quanto os movimentos de ruptura, as mobilizações iconoclastas e a práxis contestatória e subversiva. Logo, as composições poéticas latino-americanas de Gilka Machado (poeta brasileira), Delmira Agustini (poeta uruguaia) e Rosario Castellanos (poeta mexicana), ao desnudarem a forma como a mulher fora anulada e mitificada estética, ética e intelectualmente² nas vivências histórico-culturais do Ocidente, confrontaram a ordem, as regulamentações e as narrativas patriarcais formadoras das regras de um jogo sexista arbitrário em que um dos sexos era o possuidor, de antemão, de vantagens inúmeras, o que consequentemente garantiria a manutenção de seu triunfo e poder. Esse confronto trouxe consigo atrevimentos impensáveis à mulher da época e dele adveio o desvelar de anseios e de angústias femininas que engendram, na poética das autoras, uma profunda reflexão.

Assim, buscando desvelar a perspectiva do olhar dessas escritoras latino-americanas, escolhemos analisar os poemas: *Particularidades*, de Gilka Machado, publicado inicialmente em *Estados de alma* (1917); *Ofrendando el libro a Eros*, de Delmira Agustini, publicado em

1. Doutoranda na área de Letras: Linguagem e Sociedade – Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). E-mail: edina21boniatti@gmail.com
2. No ensaio crítico *Mujer que sabe latín* (1973), Rosario Castellanos inspira-se na obra *O segundo sexo: a experiência vivida* (1967) de Simone de Beauvoir para discutir ironicamente o modo como as sociedades patriarcais prepararam uma densa armadilha ideológica para encerrar a feminilidade dentro de ideais estéticos e éticos que manteve, por longo tempo, a mulher afastada dos livros e das universidades, consequentemente, das reflexões intelectuais profundas e da participação ativa na vida sociocultural. (CASTELLANOS, 1973, n.p.).

Cálices vacíos (1913) e *Presencia*, de Rosario Castellanos, da obra *Poesía no eres tú: obra poética* (1972). A relevância dessas poesias para a temática desse artigo se dá porque, além das autoras revelarem-se, nelas, mulheres à frente do seu tempo, demonstram uma incessante busca de autoconhecimento e de compreender o universo feminino na forma como se relacionam consigo mesmas e com o outro, como se sentem ante àquilo que as tocam e as sensibilizam ou que as agrirem e as ferem.

Primeiramente, para pensarmos o estudo da poesia devemos avaliar a importância das afirmações de Benedetto Croce em *Breviário de estética* (2001, p. 155): “Quando se começa a considerar qualquer poesia para determinar o que leva a julgá-la tal, discernem-se, de imediato, constantes e necessários, dois elementos: um complexo de imagens e um sentimento que o anima”. Observemos, portanto, que as imagens do mundo que se apropriam da atenção do olhar do escritor surgem, na obra de arte, crivadas por suas impressões da realidade; impressões suficientemente marcantes para se tornarem “eventos” no seu eu psíquico-emocional e lhe despertarem determinados sentimentos capazes de produzirem estímulos que tocam a sua intuição; uma intuição que, embora nasça de uma sensibilidade artística, não pode ser separada de sua relação com os materiais históricos, socioculturais e psicológicos.

Sob esse prisma, utilizando-nos do método da literatura comparada, buscaremos apoio teórico nos estudos sobre as matrizes da linguagem de Lucia Santaella (2019), a fim de explorar a composição poética no que diz respeito à escolha das imagens, à organização sintática e aos efeitos sonoros; todos responsáveis pela semântica lírica. Também são importantes os estudos de Georges Bataille (1987) e as teorias psicanalíticas de Jaques Lacan (1985/2005/2008). Mediante essa base teórica, objetivamos deslindar de que modo os interditos socioculturais impulsionam uma ação poética reveladora de prazeres e dores na expressão dos afetos³, das emoções e do desejo de ser dentro do universo feminino. Cabe observar que, devido ao curto espaço desse artigo, as análises realizadas não esgotarão todas as

3. Na obra *Ética* (1983), Baruch Espinosa explica que os afetos representam o resultado daquilo que nos marca, que nos afeta. É nesse sentido filosófico que o termo foi aqui empregado.

possibilidades interpretativas e os elementos elencados serão apenas os essenciais no trecho da temática abordada.

Transgressão lírica e negação do mito feminino patriarcal

“Rodeada de silêncio faleceu Gilka Machado”, escreve Carlos Drummond de Andrade, no dia 18 de dezembro de 1980, dedicando a sua coluna, “Gilka, a antecessora”, no *Jornal do Brasil* à memória da poeta. Esse seu obscurantismo literário deve-se à reserva e ao conservadorismo pensante da época que recebe com susto e escândalo seus versos reveladores de pressões pulsionais⁴ e das “propriedades eróticas do corpo”.

No momento histórico em que findava a vida da poeta, ao comentar sobre o reconhecimento da lírica plasmada por Gilka Machado, Drummond enfatiza que este deveria ter sido notável, pois foi a precursora da lírica erótica feminina no Brasil. Nas próprias palavras do poeta de Itabira, ela fora “a primeira mulher nua da poesia brasileira”; aquela que abriu os espaços poéticos para a palavra erótica feminina, desbravando as proibidas fronteiras dessa sexualidade, para que outras escritoras pudessem desfrutar do direito e do pleno deleite de revelar, em palavras literárias, seus mais profundos desejos e trazer à tona as bordas erógenas do corpo.

Observemos que, em *Particularidades*, já nos primeiros versos revela-se a presença do interdito no que tange à exploração da sexualidade feminina, o que desperta os sentidos líricos e conduz à plasmagem dos sentimentos do eu. Segundo Georges Bataille (1987, p. 26), o interdito impulsiona a transgressão que representa uma forma de suspendê-lo, ainda que momentaneamente, embora não o suprima. Assim, a “experiência interior” do erotismo é para o homem o que a “crisálida” é para um inseto, visto que provoca o rompimento dos liames da crisálida (interdito), permitindo ao homem “se rasgar a si

4. Segundo o “Vocabulário da Psicanálise” (2001) de Laplanche e Pontalis, a *Trieb*, termo alemão, traduzido para o português como Pulsão, diferencia-se do termo *Instinkt* (instinto), utilizado por Freud, para qualificar “um comportamento animal fixado por hereditariedade”. A *Trieb* (pulsão), por sua vez, põe em evidência uma “força energética”; uma pressão pulsional que reside no organismo em forma de um estado de tensão. (LAPLANCHE, PONTALIS, 2001: 394).

mesmo” e ultrapassar a “consciência objetiva, que as paredes da cri-sálida limitavam”, vislumbrando, em seu interior, uma “mudança radical”. Seguindo essa perspectiva, vemos que o eu lírico de *particularidades* “a sós” se analisa e estuda em busca da compreensão de si mesmo e do reconhecimento de seus “gostos” dentro de um universo sociocultural que o faz “criminá-los”. Vejamos o texto disposto abaixo:

- 1 Muitas vezes, a sós, eu me analiso e estudo,
- 2 os meus gostos crimino e busco, em vão torcê-los;
- 3 é incrível a paixão que me absorve por tudo
- 4 quanto é sedoso, suave ao tato: a coma... Os pêlos...

- 5 Amo as noites de luar porque são de veludo,
- 6 delicio-me quando, acaso, sinto, pelos
- 7 meus frágeis membros, sobre o meu corpo desnudo
- 8 em carícias sutis, rolares-me os cabelos.

- 9 Pela fria estação, que aos mais seres eriça,
- 10 andam-me pelo corpo espasmos repetidos,
- 11 às luvas de camurça, às boas, à pelica...

- 12 O meu tato se estende a todos os sentidos;
- 13 sou toda languidez, sonolência, preguiça,
- 14 se me quedo a fitar tapetes estendidos.

(MACHADO, 2017, p. 172)

Os versos de Gilka Machado apresentam uma métrica clássica alexandrina de doze sílabas poéticas e uma sequência descritiva que nos faz visualizar, de imediato, elementos pertencentes ao Parnasianismo; entretanto tal descritividade extrapola a percepção física e alcança a metafísica, revelando um sincretismo com o Simbolismo. Porém, ainda que a influência dessas correntes estéticas se mostre patente, seria falso afirmar que sua poesia está puramente presa a elas, pois a força da ruptura⁵ advinda do Modernismo desponta da temática abordada em suas linhas líricas. Tradição e ruptura compõem, pois, sua poética sob um prisma que se revela envolto ao criticismo à

5. Segundo Otávio Paz (1984), a arte, a partir do Modernismo, ao negar a tradição, cria uma nova: a da ruptura. Recupera, pois, o lugar imperante dos sistemas ideológicos tradicionais para implodi-los de dentro, propondo releituras, reconfigurações, reflexões.

razão pura que encontramos, por exemplo, em Nietzsche (1982), em que o sujeito assume uma postura subversiva e toma consciência de sua submissão a valores supostamente universais em constante embate com os desejos do eu. Derrubar ídolos, investigar as pulsões e desbravar os mais delirantes desejos torna-se uma via de libertação da força acional da cultura sobre o sujeito.

Para Lacan (2005), o *objeto a*⁶, representativo do corte que deixa uma “escansão viva” e pulsante no sujeito, configura-se na causalidade da angústia e do desejo; ambos ligados ao Real⁷, que não se subsume à representação, pois sendo impossível ao sujeito transpô-lo em linguagem, despontará por meio dos recalques, dos atos falhos, dos sintomas, das repetições, entre outros. Assim, angústia e desejo não se transpõem para as linhas poéticas em palavras explícitas, mas aparecem implicitamente no verso 2: “os meus gostos crimino e, busco, em vão torcê-los”, denunciando o estado de alma do eu lírico e apontando para a ânsia de realizar seu desejo liberto das paredes prisionais do interdito. Notemos aqui que a voz do outro, da sociedade conservadora, fala de dentro do eu da poeta que motivada pela culpa dos anseios provocados por seus “gostos”, em vão busca “torcê-los”, transformá-los, talvez adaptá-los às normas que regem a sociedade do seu tempo, mas vã é essa sua luta consigo mesma, porque vã é a possibilidade de libertar-se da “paixão” que nela pulsa; paixão por tudo que lhe é sensível ao tato.

Na sequência, para revelar essa sua “paixão”, o sujeito poético inspira-se nas prescritivas simbolistas e, demonstrando uma inefável genialidade sinestésica, explora o sentido tátil, numa sensibilidade que recorre a um léxico delicado e singelo – “sedoso” e “suave” – como

6. O *objeto a* representa um resto da operação de cisão realizada no momento em que o significante Nome do Pai se instaura e se interpõe como incidência cortante que barra o livre acesso do bebê àquilo que lhe garante satisfação. Esses restos/recortes fantasmáticos daquilo que fora compartilhado pela mãe-bebê (seio, urina, voz, olhar, etc.) acompanham o sujeito como uma constante falta de algo que se tornou obnubilado pela interdição da ausência de significante que o nomeie. Em *O Seminário - livro 10: a angústia* (2005), o *objeto a* aparece como causa da angústia e do desejo.
7. Em *O Seminário XX - livro 20: Mais ainda* (1985), Lacan relaciona a noção de Real, que vem discutindo desde os seus primeiros escritos, ao impossível, ao impensável, ao incognoscível, àquilo que não se integra, que não pode ser nomeado e, por isso, precisa ser subtraído da realidade para que esta possa ser vista como algo coeso e passível de compreensão.

que para desconstruir, na perspectiva do leitor, o preconceito ante a temática erótica e envolvê-lo num anelo desejoso das carícias e afeitos que se encerram no aconchego do toque no encontro dos corpos. E como a sintaxe é “o ponto forte da sonoridade, aquilo que a funda como matriz do pensamento” (SANTAELLA, 2019, p. 117); o som do “s”, presentes em “sedoso” e “suave” irá se repetir por 51 vezes no soneto, unindo-se à semântica e provocando um chiado alongado nas palavras que faz do som uma imagem acústica que estimula, na leitura, especialmente em voz alta, uma sensação de moleza, languidez, aninho e conforto. Ambos, som e imagem imiscuem-se, assim, na essência poética e unidos se complementam, oferecendo um impulso mais significativo aos anseios exegeticos, o que mostra que a sintaxe sonora atua vinculada à dominação icônica, pois ela contém, conforme explica Santaella (2019), os substratos do ícone; entre eles: potencialidade, sentimento e qualidade.

A autora nos doa, desse modo, um percepto que nos faz sentir vibrantemente a deliciosa suavidade do tato ao sermos tocados pelos tons eróticos físico e metafísico que perpassam as imagens e os sons. Isso porque ao materializar o encontro por meio das carícias no corpo físico, o eu lírico entoa um cantar místico evocado, nos versos 9 e 10, pelos “espasmos repetidos” que, “pela fria estação, [...] aos mais seres erica”. Imiscuem-se, pois, o sensível e o inteligível, aguçando, a partir do tato, as profundas ânsias desejosas do eu lírico.

Ainda para enfatizar a suavidade tátil, no verso 4 da primeira estrofe, deparamo-nos com as palavras “coma”, cujo significado contextual remete a cabelo crescido, cabeleira, e “pêlos”, que obviamente distribuem-se pelo corpo humano, mas que, sendo mais fartos nas regiões pubianas, despertam os sentidos do leitor para essa parte do corpo. É possível visualizarmos na referência à maciez dos “pêlos uma remissão à natureza primeva, à animalidade que reside no *homo sapiens*. Portanto, essa referencialidade alude implicitamente à ausência da intervenção da cultura na vida do sujeito e, conseqüentemente, à possibilidade do eu desvincular-se dos interditos.

Logo, em *Particularidades*, a insaciedade desejosa põe o eu lírico em busca do alcance da plenitude e do infinito no deleite sinestésico, que irá culminar, na última estrofe, no despertar de “todos os sentidos”. É importante observar que os sentidos explorados liricamente não se desvinculam da natureza; ao contrário, são despertados por ela, de modo que se imiscuem animicamente a seus elementos e, na

segunda estrofe, verso 5, “as noites de luar” tornam-se táteis, afavelmente suaves como o “veludo”. Nos versos 6 a 8, nessas noites, o eu desnuda-se e sobre os “frágeis membros” sente, “em carícias sutis”, enrolarem-se os “cabelos”. É, pois, nessa sensação permitida pelo contato tátil com próprio corpo e com o corpo do outro que o eu se perde, envolve-se, sacia-se e encontra e se encontra no gozo. Recordemos nesse momento que, em Lacan (1985), o corpo é citado como o local da constante espera do gozo e é, nele, que se encontram resquícios de restituição da satisfação perdida e incessantemente buscada mediante à procura do reencontro com *objeto a*.

No que diz respeito à poeta uruguaia Delmira Agustini – embora seus versos revelem um sujeito feminino de voz ativa e erótica na relação sexual e coloquem em xeque, desde a publicação de sua primeira obra *El libro blanco* (1907), os grilhões do imaginário patriarcal – a crítica literária de sua época, segundo Carlos Ferreira (2013), apenas a reconhece como sujeito lírico dos cantares de seus poemas na publicação de sua terceira obra, *Los cálices vacíos* (1913). À princípio, sua genialidade poética foi vista como mero reflexo das leituras que fazia e dos conhecimentos adquiridos na educação amplamente incentivada pelos pais no intuito de fazer dela a esposa e mãe prestimosa e sábia na educação dos filhos.

O preço por contrariar, tanto em seus escritos quanto em sua postura frente à vida, essa expectativa social acerca do papel feminino que deveria assumir, infelizmente, fora alto demais. Precocemente, aos 27 anos, morre assassinada pelo ex-marido. Finda a sua vida! Silenciam-se as palavras! Porém, a força acional delas persiste em seus escritos e a sua obra atravessa o tempo acompanhada da rejeição e da recusa à passividade delimitada à mulher no amor, no sexo, na arte e na vida. É essa recusa que leva à problematização da escritura como um instrumento de poder que instaura espaços e prediz comportamentos e isso se revela amplamente em seu poema *Ofrendando el libro a Eros*, em que o eu lírico declara:

- 1 *Porque haces tu can de la leona*
- 2 *más fuerte de la Vida, y la aprisiona*
- 3 *la cadena de rosas de tu brazo.*

- 4 *Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo*
- 5 *esencial de los troncos discordantes*
- 6 *del placer y el dolor, plantas gigantes.*

7 *Porque emerge en tu mano bella y fuerte,*
 8 *como en broche de míticos diamantes*
 9 *el más embriagador lis de la Muerte.*

10 *Porque sobre el espacio te diviso,*
 11 *puesta de luz, perfume y melodía,*
 12 *comunicando infierno y paraíso*

13 *-con alma fúlgida y carne sombría...*

(AGUSTINI, 2019, p. 226).

Acerca da forma lírica, embora os quatorze versos façam referência à estrutura do soneto, eles estão distribuídos em quatro tercetos e um dístico, o que nos conduz a visualizar um soneto estrambótico em que, havendo excentricidade na distribuição dos versos, não segue a dispersão estrófica própria dos Sonetos Italiano e Inglês ou Shakespeariano. Vemos, assim, que desponta também de Agustini, o clamor da ruptura modernista, tanto na forma quanto no conteúdo líricos; de modo que a mística do belo e do puro do corpo, tão explorada nas artes clássicas, mescla-se a elementos paradoxais que provocam o despertar do inominável contido nas sendas psicoemocionais do eu. Físico e metafísico se mesclam, envolvem-se, imiscuem-se um no outro e revelam-se como projeção figurada no prazer e na dor sentidas no contato com a “alma fulgida” e a “carne sombria” da figura masculina, como ressalta o verso 14 do poema.

Ainda sobre a estrutura poética, é relevante que a anáfora, figura de sintaxe ou de construção, é utilizada no início dos quatro tercetos. Essa repetição é iniciada pela conjunção explicativa (porque junto e sem acento) que na língua espanhola, como no português, é utilizada em justificativas. Isso se caracteriza num movimento sonoro que além de conferir ritmo e beleza, torna-se indicador semântico do anseio de compreender os elementos contraditórios da relação com o sexo oposto e justificar a persistente ânsia pelo contato físico e metafísico com esse outro. Assim, a repetição torna essa mensagem mais expressiva e imprime maior emoção na explosão lírica dos sentires e na expressão das vivências.

Logo, o sistema paradoxal que rege a relação homem/mulher é expresso, no verso 1, pelo aprisionamento feminino descrito na mutação submissa da mulher “leona” em um “can” domesticado. Entretanto, a força da natureza da leoa, “*más fuerte de la Vida*” expressa no

verso 2, é revelada pela palavra “Vida”, grafada em maiúscula, como um símbolo do anseio de liberdade que rege a natureza inerente ao sujeito mulher; inerente a todo o ser humano e, portanto, contrariar essa natureza resultaria, conseqüentemente, nos contrapostos “*placer*” e “*dolor*” presentes no verso 6. Elementos contraditórios inevitáveis ainda que, como demarca o verso 3, “*la cadena*” imposta seja “*de rosas*” nos braços do amor, amante. No verso 4, a palavra raiz, sendo entendida como a parte das plantas que absorve e conduz água e minerais que darão a sustentabilidade a elas, configura-se numa metáfora que reforça a inevitabilidade do gozo e do sofrimento vivenciados no encontro com o corpo masculino; corpo que aprisiona, mas que também se apresenta como fonte de leite e como sustentáculo para o eu lírico.

A imagem da raiz culmina em outras metáforas. Ela é, pois, na relação entre os sexos, no verso 5, o alicerce de “*troncos discordantes*” e, no verso 6, é ela que dá energia às “*plantas gigantes*” representativas do prazer e da dor líricos. Isso intensifica os sentires poéticos e eleva-os a uma dramaticidade que não os tornam lúgubres, mas sim belos e inebriantes, de modo a apresentar o embate entre o eu feminino e o eu masculino de um modo sublime. Inclusive para figurar a beleza da mão do homem há, no verso 8, o uso da comparação com um “broche de míticos diamantes”. Aqui, é relevante observar que, para muitas culturas, as joias não possuem apenas a função de adornar, mas produzem efeitos de proteção espiritual em quem as usa. É como se a presença dos antepassados e sua força protetora estivessem presentes nos artefatos. Esses versos remetem, portanto, à historicidade cultural no que se refere à força protetora da mão masculina; à força protetora do homem a conduzir o destino, demarcando, aprisionando e sustentando o histórico papel submisso feminino.

Notemos que o substantivo “*diamante*” deriva do grego *adamas*, que significa indomável e invencível. A mão que conduz o sentido do tato é, pois, algo que o eu lírico não pode dominar, levando a voz poética a prostrar-se ante o prazer sentido; prazer que, no verso 9, apresenta-se como “*el más embriagador lis de la muerte*”. Nesse instante, o leitor é conduzido, por meio dessa imagem mítica, ao ápice dos sentimentos do eu. Aqui a plasmação do paradoxo, que se instaura no sujeito lírico, ganha espaços e vozes metafísicos e o gozo a inebria de tal forma que nele se embevece, embora saiba que isso a conduzirá a perder-se de si, talvez a negar-se como sujeito por meio do encontro

com esse outro que a domina, que possivelmente a vê como objeto e a quer, em corpo e alma, possuir.

Em Rosário Castellanos, a vibração que entona a sua poesia é evocada não apenas pela condição de ser mulher (represada e anulada na vida privada e pública), mas também pela de ser mexicana. Inclusive, para Beth Miller (1987), é com Castellanos que se inicia a literatura feminina mexicana e, em suas obras, ela não demonstra preocupação tão somente em revelar a sua condição de opressão, mas também a de muitas outras mulheres que se sentem “impotentes diante da imposição de certos padrões rígidos de conduta, subjugadas por tradições caducas e tabus de uma sociedade conservadora” (MILLER, 1987, p. 8). A obra dessa poeta se perfaz mediante o ímpeto de desmascarar as relações de conflito entre os gêneros e romper com os lastros de preconceito e de exclusão. Logo, em *Presencia*, essa ação poética de contestação e de rompimento é movida por meio do uso de recursos metalinguísticos, percebidos numa leitura atenta do poema:

- 1 *Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido*
- 2 *Mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.*
- 3 *Esto que uní alrededor de un ansia,*
- 4 *De un dolor, de un recuerdo,*
- 5 *Desertará buscando el agua, la hoja,*
- 6 *La espora original y aun lo inerte y la piedra.*
- 7 *Este nudo que fui (inextricable*
- 8 *De cóleras, traiciones, esperanzas,*
- 9 *Vislumbres repentinos, abandonos,*
- 10 *Hambres, gritos de miedo y desamparo*
- 11 *Y alegría fulgiendo en las tinieblas*
- 12 *Y palabras y amor y amor y amores)*
- 13 *Lo cortarán los años.*
- 14 *Nadie verá la destrucción. Ninguno*
- 15 *Recogerá la página inconclusa.*
- 16 *Entre el puñado de actos*
- 17 *Dispersos, aventados al azar, no habrá uno*
- 18 *Al que pongan aparte como a perla preciosa.*
- 19 *Y sin embargo, hermano, amante, hijo,*
- 20 *Amigo, antepasado,*
- 21 *No hay soledad, no hay muerte*
- 22 *Aunque yo olvide y aunque yo me acabe.*
- 23 *Hombre, donde tú estás, donde tú vides*
- 24 *Permaneceremos todos.*

(CASTELLANOS, 1972, p. 191).

Primeiramente, o eu lírico apresenta, nos versos 1 a 13, um corpo em que se instauram a dor, a doença psíquica e emocional, o sentimento de aprisionamento e a morte de seu eu e de seus anseios. A exemplo disso, nos versos 1 e 2, o eu lírico declara: “*Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido/ Mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba*”. E nos versos 7 a 10: “*Este nudo que fui (inextricable/ De cóleras, traiciones, esperanzas,/ Vislumbres repentinos, abandonos,/ Hambres, gritos de miedo y desamparo*”. Todavia, posteriormente, nos versos 14 a 24, a voz poética revela que essas inquietudes – que poderiam representar a sua destruição, numa condição física que tem sentido como tumba – não lhe farão perecer, pois metaforicamente afirma, nos versos 14 a 18, que a imortalidade se expressa por meio de sua escrita: “*Nadie verá la destrucción. Ninguno/ Recogerá la página inconclusa./ Entre el puñado de actos/ Dispersos, aventados al azar, no habrá uno/ Al que pongan aparte como a perla preciosa*”. E reforça nos versos 21 e 22: “*No hay soledad, no hay muerte/ Aunque yo olvide y aunque yo me acabe*”.

Portanto, o ápice da plasmação dos sentimentos líricos, nesse poema, ocorre quando os afetos que traziam o tom fúnebre inicial são negados pela perenidade contida nas representações e percepções expressas em sua escritura. Assim, não há solidão e nem morte, porque a sua voz lírica encontra eco na história grafada do passado, no presente e no futuro e as dores que se encerram em seu corpo feminino não pertencem apenas ao seu corpo, mas a muitos outros próximos e distantes no espaço-temporal. Dessa maneira, como quer Adorno (2003), ao voltar as costas para o mundo em busca de percepções que lhe pareçam mais substanciais e ao encontrá-las, a poeta as devolve à sociedade por meio da forma lírica. É essa devolutiva que garante o não se perder em sua solidão, nem o sucumbir ante a morte, pois a sua decomposição física não tem o poder de levar as suas palavras a se dissiparem. Isso porque a sua escritura tornou-se uma atividade humana de ação histórico-social com força contributiva para lanhar as sendas via a uma concreta transformação dos paradigmas aprisionadores e excludentes da sociedade.

Considerações finais

Benedetto Croce (2001, p. 127) afirma que o destino humano se encerra, em cada palavra poética de “representação artística autêntica”;

encerra-se, pois, na genuína obra criadora, “todas as esperanças, as ilusões, as dores, as alegrias, as grandezas e as misérias humanas, o inteiro drama do real”. Observemos assim que, ao figurar o fazer poético com essa densidade de afetos que abarca não apenas o eu, mas o destino humano com toda a sua grandeza e miséria, Croce nos conduz a perceber a relevância da poesia para a elaboração de percepções e sentires coletivos e o quanto a crítica literária possui um papel fundamental para fazer as vozes de poetas como Gilka Machado, Delmira Augustini e Rosário Castellanos alcançar uma maior abrangência.

Logo, torna-se essencial frisar a necessidade de – ao recuperar vozes líricas de mulheres que cindiram as barras prisionais ideológicas limitadoras de sua ação no passado – refletir sobre a persistência de estruturas de pensamentos e de sentimentos repressoras e buscar vias para o alcance de uma configuração sociopolítico e cultural que se afaste de uma visão de história única, cujas experiências do tempo, do espaço, da política, da cultura, da intelectualidade, da corporeidade, da sexualidade, entre outros, ainda tragam em suas entranhas a forte marca ideológica do sistema social patriarcal. É fundamental, pois, ampliar os espaços para se pensar sobre a categoria sujeito e dar voz à pluralidade e a novas configurações socioideológicas.

Referências

- ADORNO, T. *Palestra sobre lírica e sociedade: Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGUSTINI, D. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 2019.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM editores, 1987.
- CASTELLANOS, R. *Poesia no eres tú: obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CASTELLANOS, R. *La mujer que sabe latín*. Disponível em <<https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/mujer-que-sabe-latin.pdf>>.
- CROCE, B. *Breviário de Estética: Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001.
- ESPINOSA, B. *Ética*. Tradução J. de Carvalho. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

- FERREIRA, C. V. *Júrcios críticos*. In: AGUSTINI, Delmira. Los cálices vacíos. O. M. Bertani, editor. Montevideú, 1913.
- LACAN, J. *O seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- LACAN, J. *O seminário, livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, J. *O seminário, livro 20 – mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. 2ª ed. Santos: Martins Fontes, 1970.
- MILLER, B. *Uma consciência feminista: Rosário Castellanos*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- MACHADO, G. *Poesias completas*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.
- NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo*. Trad. Artur Morão. Covilhã: LusoSofia, 2008.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2019.

Literatura indígena brasileira: a resistência e o protagonismo dos povos originários na poética de Márcia Wayna Kambeba

Rosely Sobral Gimenez Polvani (UNIOESTE)¹

Franciele Lucia Libardi (UNIOESTE)²

Primeiras palavras

Com a publicação da Declaração das Nações Unidas a respeito dos Direitos dos Povos Indígenas em 2008, da lei 11.645/2008, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, promulgada em 1996; dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs, publicados em 1997 e 1998; e particularmente do Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI), lançado pelo MEC em 1998, tais legislações conectadas à literariedade dos povos originários surgida na década de 90 são como raios de luz aos 305 povos oficiais que falam 274 línguas indígenas.

Essas autorias indígenas advindas de “novos tempos” suscitam o debate quanto ao lugar de fala dos povos indígenas, a despeito de suas terras, do acesso aos bens de consumo, de sua cultura e contribuição à formação do povo brasileiro. Em um ensaio sobre a literatura desses povos, Dorrico (2018) diz que ao se utilizar dos códigos culturais que lhes são próprios,

[...] os autores indígenas podem ressignificar a representação realizada por outrem, desde o século XIX, responsável por ossificar no imaginário da nação brasileira um estereótipo alheio e negativo sobre ele.[...] literatura tem sido percebida a partir dessas duas linhas de força: em primeiro lugar, como a autoria atua na emancipação do indígena enquanto sujeito, tensionando o regime simbólico do país, que silencia suas vozes e reserva às culturas indígenas um papel e um lugar marginais; e como, a partir da autoria, os escritores/artistas/jornalistas/lideranças políticas atuam para desconstruir uma representação equivocada sobre seus saberes e tradições, ao mesmo

1. Mestranda em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2020-2021). Professora de Ensino Fundamental e Médio da Secretaria de Educação do Estado do Paraná.
2. Mestranda em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2021-2022). Professora da educação infantil no município de Planalto, Paraná.

tempo em que se propõem dialogar, participar, construir uma nova relação com a sociedade não indígena (DORRICO, 2018, p. 228).

Acresce afirmar ao pensamento da poeta que a poesia possui caráter humanizador e é capaz de formar leitores críticos, pois conforme Pinheiro (2007, p. 52) “a poesia, através do jogo sonoro (aliterações, assonâncias, rimas etc.) e semântico, desloca sentidos, cria outros, revitaliza palavras através de associações inusitadas, joga com a tensão entre som e sentido. Ou seja, ao longo de toda trajetória a poesia revela e desvela o homem, tendo a possibilidade de fazê-lo se reinventar por meio do seu olhar sobre a obra que está em constante reconstrução a cada novo contexto. Ampliando esse conhecimento, Amarilha (1997, p. 33) diz que “É um jogo e como tal, cabe ao leitor desafiado, descobrir os paradigmas e na luta vencer os obstáculos da linguagem figurada, cifrada, enigmática. A vitória ‘é a do sentido, e o prazer é o da conquista, da compreensão do texto”.

Nesse sentido, percebem-se várias possibilidades de leitura da poesia por meio desse jogo com a linguagem e na abertura de espaços para que os escolares discutam suas ideias através da mediação do professor, a fim de que os jovens se interessem e aprendam a ler e a gostar de poesia, principiando na sala de aula, pela poética indígena.

Em se tratando dos tempos atuais, ainda que com surgimento paulatino, a literatura indígena vem se constituindo evento extraordinário em Márcia Wayna kambeba, Olívio Jekupe, Daniel Munduruku, Julie Dorrico, Graça Graúna, Davi Kopenawa, Kaka Werá, Ailton Krenak, Auritha Tabajara, Eliane Potiguara – dentre outros, que, ao se constituírem pela palavra, trazem por meio da resistência o seu povo consigo.

Assim, para além do compromisso com o cânone literário indígena, a poeta Márcia Wayna Kambeba, escolhida para esse estudo, como indígena guardiã e difusora dos saberes da floresta, em sua poética é percebida o empenho em desbravar novos caminhos para que a sociedade brasileira venha a conhecer, valorizar e reconhecer essa diversidade étnica e cultural. Em Kambeba também encontramos um espaço construído de necessidades, de autoafirmação e de resistência interdependentes à população indígena.

Essa influência também se estende inclusive para as temáticas das narrativas poéticas de escritura feminina, para os projetos de literatura que vêm se desenvolvendo em cada aldeia desse país e, para além dele, aos povos da América Latina, como forma de resistência

pela palavra. Como disse Daniel Munduruku (2004, p. 03), em *Contos Indígenas Brasileiros*, “As sociedades indígenas são movidas pela poesia dos mitos – palavras que encantam e dão direção, provocam e evocam os acontecimentos dos primeiros tempos, quando, somente ela, a Palavra, existia”.

Seguindo este arcabouço teórico, analisaremos a poesia de Kambeba, que se apresenta, como veremos nas análises de alguns poemas, como oportunidades férteis pela palavra, de ressignificar os processos de indigenização, que vêm influenciando o povo Kambeba à luta e à resistência, se estendendo a outros povos e nações. Nas seções seguintes, propomos uma análise de dois poemas de Márcia Kambeba (2020), começando por “Palavra do povo omágua”, em que se percebe a resistência presente nas palavras de autoria indígena. Posteriormente, analisaremos o poema “Conversas com encantados” (2020) e partiremos para as palavras finais.

A Palavra como resistência do povo Omágua/Kambeba

Ao invés de buscar uma classificação para os poemas Kambebianos, pretendemos apresentá-lo como ponto de partida para uma interpretação *a posteriori*, conjugando um fio condutor temático. Vejamos, portanto, o seguinte poema:

Palavra do povo omágua

Palavra que me encanta,
Que me comove,
Que me espanta,

Palavra levada pelo vento,
Que traduz um pensamento,
Palavra escrita no tempo.

Palavra que conta uma história,
De luta e de vitória,
Palavra guardada na memória.

Palavra desenhada em uma paisagem,
Que a fotografia transformou em imagem,
Dos Omágua uma bela miragem.

Palavra escrita na luta,
Com sangue, na dor e na guerra,
Palavra dos filhos da terra.

Palavra escrita na água,
Que nem o tempo
E o esquecimento apagam,
Palavra do povo Omágua.

(KAMBEBA, 2020, p.29)

Ao contemplarmos o texto, é evidente essa relação dialógica que se organiza à análise do poema “Palavra do Povo Omágua”. Este integra o livro *Lugar do Saber* de Márcia Wayna Kambeba, uma coletânea de sessenta e cinco poemas que podem ser interpretados como ciclos de uma trajetória de vida do povo Omágua/Kambeba, na qual vida e poesia se confundem nos comunicando pela palavra a resistência, a identidade, a história, as crenças, as manifestações culturais, as experiências, os mitos e as tradições desse universo indígena.

Neste livro, é retratada uma permanente viagem em solo amazônico, mostrando de forma intimista e introspectiva pela poeta, num tom reflexivo, temas como luta, sonho, afirmação do ser em contraposição do ter, saudades, sofrimentos, resistência, influência dos valores contraculturais, cultura dos povos indígenas, dentre outros.

Além dos aspectos relacionados à intertextualidade e à similaridade presentes em toda a poética de Kambeba, convém ressaltar os fatores constantes do empréstimo que irão constituir a relação com o texto, os quais são descritos por Daniel Munduruku (2004), destacando-se entre eles a presença de elementos comuns, que são facilmente identificáveis nos poemas dizendo que “Tudo isso é poesia pura! E é por meio dela que eu consigo compreender o que é ter uma identidade que se formalize na tradição oral. Não dá para ser diferente. Se alguém quiser compreender minha cultura, comece a ler nossas histórias, comece a sintonizar com os nossos heróis, comece a viver nossa poesia!” (MUNDURUKU, 2010, p. 39-40).

Diante das palavras de Munduruku (2010), constata-se que o texto poético é um registro que tem como objetivo a transformação do ato criador em resistência, cujo referente está implícito nos atos de contar e escrever, que se relacionam semanticamente, desvincilhando da voz falsificada, traída ou silenciada de outrora. Em suma, para podermos compreender o mundo indígena, não basta apenas

tentarmos conhecê-lo em uma data comemorativa ou por uma poesia interpretada nas aulas escolares (como já explícito na outra seção), mas pelo compromisso moral de buscarmos na literatura indígena por meio de questionamentos em relação às suas reais raízes históricas e culturais.

Para isso, o filósofo e sociólogo Bauman (2000, p. 14) pondera que “Nenhuma sociedade que esquece a arte de questionar pode esperar encontrar respostas para os problemas que a afligem”. Então, a arte de questionar a si próprio e ao que nos rodeia pela literatura indígena vem se tornando o meio pela qual a escrita tem o poder de manter viva a identidade cultural de um povo.

Nesse sentido, voltando ao poema de expressividade rica e ritmo agradável, vemos que ele apresenta em sua composição seis estrofes contendo cada uma três versos, sendo a última quatro, com prevalência de 9 sílabas poéticas.

As estrofes mostram a vida do eu lírico do povo Omágua, que representa outros povos e os motivos pelos quais canta o poder da escrita, sugerindo que a realidade e todas as experiências vivenciadas pelos filhos da terra são traduzidas por palavras guardadas na memória dessa cultura, anteriormente transmitidas pela oralidade a fim de que enxerguemos, de fato, o indígena e suas diversas particularidades.

Antes restrita a determinada elite, agora em poder do povo Omágua, possibilita comunicação e interação social, sendo partilhada por seus escritos e de outros autores a demais povos e nações para derrubar os mais importantes obstáculos de todo ser humano – tempo e espaço.

Numa primeira leitura desse poema de Kambeba, observa-se a matriz do canto ameríndio, pois como diz o autor Cortázar (2006, p. 97), na obra *Valise de Cronópio*, o poeta é o “[...] mago metafísico, evocador de essências, ansioso pela posse crescente da realidade no plano do ser. [...] o poeta vê uma essência diferente da sua, cuja posse o enriquecerá ontologicamente”.

Esse sentido ontológico trazido por Cortázar (2006) é reforçado no poema pelo emprego do substantivo “palavra”, que se estende ao significado dos termos “resistência” e “pertencimento”. De acordo com o conceito firmado por Dorrico et al. (2018, p. 227), “Essas vozes, agora registradas em escrita alfabética e circulando de modo impresso, encontram na literatura indígena o lugar para a enunciação da expressão indígena e para reafirmação do caráter de resistência”.

Outro aspecto a ser observado na análise do poema diz respeito ao emprego das rimas, que além de proporcionarem repetição do som, bons efeitos sonoros, também aproximam as palavras significativamente, o que contribui para ressaltar a aproximação com cada verso do poema.

No poema de Kambeba, as rimas evocam já na primeira estrofe a música polifônica impressa em sua poesia, ou ainda, de acordo com Jakobson (1975, p. 144),

[...] conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou de grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas.

Assim, a poeta revela no primeiro e terceiro versos ao rimar “encanta” e “espanta”, que a palavra tanto pode maravilhar quanto atemorizar, que tanto pode aproximar como distanciar; na segunda estrofe, o eu discursivo interpreta a palavra como levada pelo vento, que é disseminada e guardada para ser repetida pelos tempos com a finalidade de “traduzir um pensamento” (5º verso).

Na segunda estrofe, sétimo e oitavo versos, estão expressas as turbulências da existência enquanto o eu lírico professa a história contada pela palavra que, embora adquirida por lutas e vitórias, marcadas pelas rimas “história/vitória”, sugerem uma vida que transcorre da luta acompanhando a velocidade do tempo, cuja ação vai refletir em “Palavra escrita na luta/Com sangue, na dor e na guerra” (13º e 14º versos).

Nos quatro últimos versos, as rimas entre “água” e “Omágua” relacionam-se respectivamente ao objeto do poema que eterniza gerações, culturas no tempo e espaço. Na atribuição de sentido ao poema, deparamos com imagens criadas por símbolos que se inserem no contexto do processo criativo. Segundo o dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrandt (1999), o vocábulo sangue, empregado em “Palavra do Povo Omágua”, além de sugerir a ideia de eternidade, é também interpretado como o princípio da geração da vida, encontrando correspondência na palavra “vento”, (4º verso), e no termo “água” (16º verso), preconizando que a eternidade do povo originário se perpetuará por meio da literatura.

O primeiro terceto, assim, atualiza a voz da resistência pela palavra escrita a todos, corroborando com sua tripla ação retórica: encantar,

comover e espantar. Consolida-se uma gradação que, como enseja Munduruku, transmite a ideia de fluidez em “todas as direções e sentidos e que influenciou e influencia todas as sociedades ao longo de sua história” (MUNDURUKU, 2004, p. 3).

A maioria das estrofes composta por terceto, apenas um quarteto é marcado pela aliteração do fonema /r/m/p/t/, cujas palavras retratam a história e a vida do povo indígena. A presença das vogais /a/, /e/, /o/ imprime amplitude e força à sua existência. Entretanto, ao se utilizar preferencialmente dessas vogais mostra que as experiências desse povo estão postas pela palavra como forma de resistência, nos pontuando que, mesmo enfrentando estados diversos para manutenção de toda uma trajetória, o eu lírico revela e desvela que é pela palavra a possibilidade de mudança e transformação de um povo.

Kambeba, ao declarar que a “palavra” fica “guardada na memória” (9º verso), compara-a à vida eterna e à liberdade, demonstrando em seus versos a consciência de que jamais será apagada, mas sua história permanecerá para sempre registrada nesses versos, conferindo sentidos diversos para quem os lê ou interpreta.

Assim, neste poema, temos a metáfora da pulsação da escritura que carrega uma série de imagens que serão retomadas pelo termo “Palavra” escrita em P maiúsculo que gera um aspecto solene, de exaltação de uma cultura ora percebida, sugerindo a intenção de que suas memórias se espraiam por todos os cantos e de que consequentemente há uma re(construção) da identidade indígena num processo *continuum*. Somadas à aplicação retórica da anáfora ajuda na harmonização dos dados semânticos, sonoros e persuasivos, criando um tecido acústico na elocução nascente em cada estrofe, por conseguinte, em cada verso.

Esta estilização recupera um arquivo de imagens que, pela repetição, alcança graça poética em que a escrita, traduzida por logos, indica a sabedoria a nós oferecida, ainda que recentemente difundida nas aldeias, a todos os povos originários e a outros que querem conhecer esse universo. Além do mais, essa porta de entrada para o saber, para seu desenvolvimento marca progressos inéditos do povo na organização e difusão de toda uma produção cultural, pois ainda pouco sabemos a respeito dessa pluralidade indígena.

Por fim, a palavra, tendo a memória do tempo presente, nos aponta pela poética as viagens, os descobrimentos que se fazem pelas palavras, as almas que podem falar através dessa poesia. Kambeba pela

poesia racional, faz com que leitores encontrem seu caminho, que pela imaginação se converta em verdadeiro, reconhecendo seu mundo.

A Palavra como manifestação cultural

Marcia Kambeba contribuiu para que pudéssemos enxergar a cultura ameríndia pelos olhos do indígena e não do colonizador. Na poesia “Conversas com encantados”, a autora transmite uma parcela dos ritos religiosos das entidades cultuadas por séculos pela tribo Omágua/Kambeba. Esses cultos religiosos foram repassados de geração em geração, sobretudo pela linguagem oral (KAMBEBA, 2012).

Já na primeira estrofe da poesia nos situamos na tribo Omágua/Kambeba e adentramos na temática da religiosidade do povo, que por meio de entidades cultua e protege a natureza:

Conversas com encantados

Em um ritual de encantaria
Ouvi do boto rosa,
Que correndo para nadar,
Deparou-se com mapinguari
Conversando com a sucuri,
Quis saber o que falavam
E parou para escutar.

O saci estava preocupado
Com a morte da Mata Atlântica.
A sucuri desolada, culpada,
Por comer o menino.
Eram tantas tristezas juntas
Que o boto seguiu seu destino.

Mapinguari o benzedeiro
Procurava no terreiro
Uma erva para curar o mal,
Pião pajé, folha de jucá,
Invocando o sobrenatural.

Rodopiando apareceu a Matinta,
Que de medo perdeu sua tinta,
Seu vestido se rasgou no galho do pau.
Assustada por ver curupira virar folharau.

E o boto? Ah, invadiu o mundo dos mortais,
 Dançou com os racionais,
 Chamou para pensar,
 No prejuízo causado aos seres sobrenaturais.

Não basta ser real
 É preciso ser racional,
 Disse o boto rosa
 Numa mensagem ambiental.

Não jogue lixo no rio,
 Nem lata e nem jornal.
 Sinta o aconchego da natureza
 Num abraço maternal

(KAMBEBA, 2020, p.20)

É no ritual de encantaria que o eu lírico consegue conversar com o boto rosa, figura conhecida do folclore brasileiro e presente em diversas tribos amazônicas. A lenda desse personagem possui diversas variações, por se tratar de uma literatura oral. A versão mais conhecida retrata um homem que se veste totalmente de branco e espereita moças ingênuas, as conquista e volta para a água. (BARROS, 2013). Na poesia de Kambeba, a figura do boto fala com o eu lírico e conta-lhe que, ao voltar para o rio ou igarapé para nadar, se encontra com um mapinguari que conversava com uma sucuri.

A figura do mapinguari é também conhecida nas lendas brasileiras. De acordo com Barros (2013), representa um protetor da fauna e da flora, que busca atrair os caçadores para devorá-los. Na representação de Kambeba, a conversa entre a figura protetora (mapinguari) e o protegido (sucuri) é iniciada e se desdobra nos demais versos da poesia. O diálogo inusitado entre uma figura enigmática, um guerreiro descrito como forte e que visa a proteção dos demais e a sucuri, é uma conversa improvável e que demonstra a sucuri como uma figura encantada.

No segundo verso do poema, o Saci entra na conversa e declara a sua preocupação com a Mata Atlântica. A Mata aparece aqui escrita com letra maiúscula, indicando tratar-se de um substantivo próprio, uma personificação que demonstra que ela também é uma entidade simbólica. No seguimento do diálogo, a sucuri conta aos seus companheiros a sua tristeza, a de comer um menino. Apesar de ser algo esperável de um animal irracional, como uma cobra do porte da

sucuri, na conversa com o encantado ela toma características humanas e além de ter a capacidade da fala, possui consciência dos seus atos e demonstra a sua culpa.

No terceiro e quarto verso a conversa com os encantados continua. O eu lírico visualiza diversas criaturas realizando os seus encantos. O mapinguari aparece aqui como uma figura representativa do pajé benzedeiro, que utiliza os seus conhecimentos das ervas e plantas para curar o mal. Os pajés Omáguas/Kambebas eram conhecedores de ervas medicinais e as utilizavam com inteligência. Não encontravam cura nas ervas apenas para as doenças trazidas pelos colonizadores e que os afetavam por séculos. Em uma conversa com o tuxaua Valdomiro Cruz, Kambeba (2012, p. 95) registrou a luta da tribo contra a tuberculose no início do século XX.

Morreram muita gente, ninguém sabia porque, ninguém conhecia a doença, era muito remédio do mato que os índios sabiam, nenhum deu jeito, só depois de casado que eu fui descobrir que a doença era chamada de tuberculose, com tosse e febre, foi assim que meus parentes se acabaram.

A fala de Valdomiro expressa a impotência de um povo sábio no curandeirismo com ervas para as suas doenças locais, mas que, com o contato com doenças trazidas de fora, tornou-se impotente. Na sequência da poesia, o eu lírico associa a figura do pajé a um pião, brinquedo que gira quando impulsionado. Esta associação faz referência ao ritual de encantamento da tribo em que o pajé rodopiando e segurando folhas de Jucá (Planta conhecida pelo seu potencial cicatrizante), invoca as criaturas do sobrenatural.

De acordo com Kambeba, a tribo Omágua/Kambeba demonstra a manifestação do seu sagrado através de danças e canções, que eram realizadas com muita habilidade. A tribo “[...] expressa uma perfeita harmonia no canto e uma sincronia de movimentos na dança” (KAMBEBA, 2012, p. 156). Cada movimento, erva utilizada e canção era destinada a um ritual diferente e muito bem construído. No quarto verso, aparece como resultado do ritual a Matinta, única que, além da Mata Atlântica, aparece escrita com letras maiúsculas, o que demonstra sobretudo o respeito para com a encantada. Matinta Perera, de acordo com Barros (2013), é uma figura que não se sabe a verdadeira forma: ora é descrita como uma velha, ora como um pássaro. O que é inquestionável é o respeito que ela impõe: “Se é um pássaro ou uma

velha ninguém sabe explicar ao certo. O que se sabe é que quando a Matinta assobia, o caboclo respeita e se aquieta” (Barros, 2013, p. 28). Advém daí o respeito que se iguala a Mata Atlântica pelo eu lírico.

Matinta, de acordo com o autor, era uma figura que vivia disfarçada e ninguém tinha conhecimento de quem era a encantada do local. Na poesia de Kambeba, a personagem perde sua “tinta” ao ser invocada pelo pajé e ver o curupira transformar-se em folharau. Nesse sentido, podemos interpretar como se Matinta, com medo, revelasse a sua verdadeira identidade para o pajé, deixando um pedaço do seu vestido na fuga.

O Curupira para a tribo Omágua/Kambeba é um ser protetor da floresta e da Aldeia, os protege dos perigos e dos fenômenos naturais que podem os assolar. Um ritual específico para a manifestação de Curupira é descrito por Kambeba, advinda da pesquisa feita com anciões da tribo. Segundo ele,

No imaginário indígena da aldeia, o Curupira aparece como um garoto de sete anos, com cabelos longos vermelhos e tendo um dos pés virados para trás. É tido como um “deus” da mata, um protetor. O fato de bater na árvore de sapopema é, entre outros, significados para ver também se ela está em condições de aguentar os fortes ventos do temporal (KAMBEBA, 2012, p. 156).

Como resposta para a manifestação, Curupira avisa a Zana (tuxaua) dos perigos que podem atingir a Aldeia e somente Zana pode ver e conversar com o encantado. Com o calcanhar virado para frente, o Curupira bate na árvore de sapopema para avisar sobre o temporal iminente. Assim, muitos dos fenômenos naturais que acometiam a Aldeia tinham seus significados explicados por meio das manifestações dos seres encantados. Os rituais da tribo eram de suma importância para a conexão dos indígenas com os espíritos dos seus ancestrais, como afirma Kambeba: “As músicas cantadas nos rituais eram formas de comunicar-se com os espíritos ancestrais, mas também se relacionavam com o estado de espírito dos povos, se estavam tristes, em festa, em cerimônias ritualísticas etc.” (DORICO et al, 2018, p.39). Para além de invocar os espíritos protetores, como o curupira, os ritos demonstravam a sintonia dos ameríndios com a memória dos antepassados e expressavam o sentimento do povo. Nos versos finais do poema em questão, vemos o desfecho do boto, a crítica ao homem branco e uma exaltação à natureza.

O boto passeia pelo mundo dos mortais, que se caracterizam como racionais e que durante os séculos da colonização rotularam os ameríndios como os selvagens irracionais. É interessante pensar em como o boto, um ser encantado e advindo da cultura dos “selvagens”, chama a atenção para a importância da preservação ambiental. O povo etnocêntrico, acometido pela ganância capitalista não se importa com a destruição que causa no pulmão do mundo, a floresta Amazônica.

No último verso da poesia o pedido do eu lírico para a preservação ambiental continua, e há uma caracterização da floresta como um abraço maternal, um carinho de quem se sente em casa neste ambiente. É através da criação das entidades encantadas que as tribos indígenas encontravam respostas para as mais diversas questões e nelas buscavam a esperança da proteção da Aldeia e da floresta. A fauna e a flora são os principais subsídios dos ameríndios, que tiravam o seu sustento e necessitam dela para a sobrevivência. Disto advém a simbologia e o culto por ela, como uma divindade.

A vida para o Omágua/Kambeba parte de um mito cosmológico, que tem a água como o elemento principal, e representa a figura de um criador, “[...] haja vista que antes de existir vida na terra, tudo era água” (KAMBEBA, 2012, p. 156). Essas manifestações dos encantados descritas pelo eu lírico na poesia de Kambeba são parte das crenças de uma tribo que quase foi dizimada pelas doenças do homem branco, uma tribo amazônica que por séculos transmitiu o culto aos sagrados por meio da oralidade, característica iminente de uma língua rica e de um povo desenvolvido. Essas narrativas orais hoje são resistência por meio da palavra escrita, pensada por uma nativa como espaço de resistência e memória.

Palavras finais

É por meio da poética de Márcia Wayna Kambeba que podemos visualizar na prática o ato de resistir pela voz, de manter viva a cultura do povo que é verdadeiramente o dono de nosso país. Por ser um assunto em ascendência no meio acadêmico nacional, tem-se a tendência de olhar para o assunto como se fosse esgotado. Contudo, a valorização da cultura indígena é ainda muito necessária para combater os estereótipos e rótulos impostos pelos homens brancos. Na escola, por anos o trabalho com os povos originários e os afro-brasileiros foi

ignorada. Mesmo quando era trabalhada, isso se fazia por meio da estipulação deles como improditivos e encenações dos costumes de maneiras rasas e preconceituosas, como bem me lembro do Ensino Fundamental. Uma lei que tinha o objetivo de demonstrar a diversidade obtinha o caminho inverso, por inúmeros motivos que vão da ignorância à falta de incentivo e formação continuada.

O que buscamos com esse trabalho é demonstrar o quão rica é a cultura dentro do povo Omágua/Kambebe e o quão bem Márcia Kambebe conseguiu transmitir os rituais, mitos e lendas e persistir, insistir pela preservação das poucas aldeias que ainda resistem, das poucas tribos que restaram de uma colonização e marginalização cruel. A reflexão final que propomos é perceber se a sociedade brasileira, no coletivo, parou de marginalizar as tribos indígenas e passou a preocupar-se com as mudanças de temperatura causadas pelo desenfreado desmatamento? A PL 490³ prova que o capitalismo desenfreado domina a ganância daqueles que estão no poder, que somos ainda uma sociedade despreparada para a democracia e sectária, como aponta Freire (2020). Cabe a nós, como pesquisadores, resistir por meio da palavra e fazer refletir, como faz Márcia Kambebe.

3. PL 490: Projeto de Lei que prevê modificações nas demarcações das terras indígenas. Fonte: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/07/07/o-que-e-o-pl-490-e-como-ele-afeta-a-vida-dos-povos-indigenas.htm>>.

Referências

- AMARILHA, M. *Estão mortas as fadas?: Literatura infantil e prática pedagógica*. Petrópolis: Vozes. EDUFRN, 1997.
- BARROS, F. T. de. *A humanização dos mitos e lendas amazônicos na dramaturgia amazônica*. Porto Velho, 2013. Licenciatura em Teatro, Universidade de Brasília.
- BAUMAN, Z. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DORRICO, J. et al. (Org) *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Editora Fi: Porto Alegre: 2018, 424 páginas. Disponível em: <<https://www.editorafi.org/438indigena>> Acesso em: 17 jul. 2021.
- FREIRE, P. *Educação como prática de liberdade*. 48. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- JAKOBSON, R. *Linguística e poética. Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.
- KAMBEBA, M. W. *Reterritorialização e identidade do povo Omágua-Kambeba na aldeia Tururucari-Uka/Márcia Vieira da Silva*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Amazonas. Manaus: UFAM, 2012.
- KAMBEBA, M. W. *O lugar do Saber*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020.
- MUNDURUKU, D. *Contos indígenas brasileiros de Daniel*. São Paulo: Global Editora, 2. ed. 2004.
- MUNDURUKU, D. *Histórias de índio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.p. 30-40.
- RODRIGUES, W. O ambiente escolar e a valorização cultural indígena. *Periferia*, Rio de Janeiro, v.8, jan-jun 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/download/21990/19948>> Acesso em: 17 jul. 2021.

Louis Wolfson:**vida&obra de um estudante de línguas esquizofrênico**Ciro Lubliner (USP)¹

Antes de adentrar no tema principal do presente texto, a figura de Louis Wolfson, cabe destacar rapidamente alguns aspectos que concernem o porquê da existência deste texto.

Este escrito encarna um primeiro movimento de pesquisa que se encontra na experiência de tradução do primeiro livro de Wolfson: *Le Schizo et les langues* (1970). Este é, portanto, para além da prática tradutória que envolve a obra, um esforço inaugural na direção de buscar enriquecer a tradução e nos dotar de ferramentas que auxiliem na conjugação daquilo que consideramos a base sólida e o solo fértil de toda tradução, qual seja, o tripé “prática-teoria-crítica” destacado de modo bastante pertinente por Henri Meschonnic (MESCHONNIC, 1981 *apud* FLORES, 2016, p. 17).

O que nomeamos por “esforço” parte notadamente de um exame histórico, da história pessoal do autor e dos contextos que envolveram sua primeira publicação, assim como da investigação dos ecos encontrados na reunião das ainda modestas e dispersas recepções quanto à sua obra. Será então, por meio de uma revisão bibliográfica e do lançamento de algumas miradas críticas – segundo as recepções à obra de Wolfson – que se desenvolverá este texto. Vale ressaltar que, como forma de organizar as publicações, seguimos uma linearidade cronológica (a partir dos anos de 1960) e geográfica (partindo da França, país onde se deu a publicação de *Le Schizo et les langues*). Da mesma forma, optamos por uma separação dos textos por países em que foram publicados, mesmo que os autores e autoras sejam, por vezes, de nacionalidades diversas das dos locais de publicação.

Apesar de, nesse primeiro momento, não tratar pormenorizadamente das estratégias e das perspectivas a serem adotadas para a prática tradutória, este texto será importante no auxílio a um mapeamento preciso de boa parte do que foi escrito e vem sendo pensado,

1. Bacharel em Imagem e Som (UFSCar), mestre em Literatura Comparada (USP) e doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ). Realiza atualmente um pós-doutorado (USP), com bolsa FAPESP, processo nº 2020/08504-1.

a partir da obra do autointitulado “estudante de línguas esquizofrênico” (WOLFSON, 1970, p. 5). Assim, acreditamos poder alcançar diagnósticos e conceitos que enriquecerão a tradução: ato – como veremos – incontornável, posto que explícito, na escrita do autor estadunidense.

Louis Wolfson: histórias e histórico

Louis Wolfson (1931-) é um escritor bastante desconhecido, ao redor do qual giram algumas poucas informações biográficas. Nascido em Nova York, Wolfson era o filho único de uma família de origem judaica. Nos primeiros anos de sua infância seus pais se divorciaram, e o escritor cresceu apresentando certos comportamentos estranhos e inusuais, que fizeram com que sua mãe o internasse algumas vezes, em diferentes períodos, em hospitais psiquiátricos.

Em uma de suas primeiras internações, Wolfson foi diagnosticado como esquizofrênico portador de atitudes psicótico-obsessivas, sendo submetido a sessões de eletrochoque, assim como à ingestão de fortes medicamentos. Essas experiências de internação marcariam profundamente a vida do escritor, que passou a nutrir certo sentimento de rancor e mesmo de ódio por sua mãe, além de uma profunda desconfiança quanto às virtudes do humano, sem contar os comportamentos psicóticos ainda mais acentuados, vide a obsessão pelo estudo da Medicina e da Patologia, e do desenvolvimento de transtornos, sobretudo aqueles relativos à ingestão de alimentos. Esses movimentos culminaram em uma vontade constantemente denunciada pelo autor, por meio de um forte catastrofismo, de que o mundo alcançasse seu fim, encontrando um “ponto final” – indicação do título de uma obra inacabada de Wolfson (“*Point final à une planète infernale*”) –, que teve um trecho publicado na revista *Semiotext(e)*, em 1978. Inclusive, ao enviar esse texto para o editor da *Semiotext(e)*, Sylvère Lotringer, o escritor estadunidense anexou uma carta na qual afirmou que aquela obra seria: “uma declaração direta da única resposta possível para a mais importante questão que a humanidade deve, em seu cosmos, perguntar-se... desintegração planetária, desertos radioativos... BOOM!!!” (WOLFSON, 1978, p. 44, tradução nossa).

Embora enfrentando a dura realidade vivida em hospitais psiquiátricos, entre as décadas de 1940 e 1950, durante os períodos de

confinamento, Wolfson se tornou um dedicado estudante de línguas, tendo estudado assiduamente o francês, além do alemão, do russo e do hebraico. Até então, além do inglês, Wolfson falava apenas um pouco de iídiche, uma língua proveniente da mescla do hebraico com o alemão e com algumas línguas eslavas, como o polonês e o russo. Era no iídiche que o pai do escritor por vezes se comunicava com ele, nos encontros esporádicos que ambos mantinham após o divórcio.

Da complexa relação que tinha com sua mãe, adveio justamente o principal vetor propulsor da escrita – e mesmo do estudo de línguas – de Louis Wolfson: a extrema aversão à sua língua materna, o inglês. Será por conta da impossibilidade de escutar a voz de sua mãe (bem como a de qualquer outra pessoa, mas notadamente a dela, já que o autor raramente saía de casa, ou mesmo de seu quarto) entoando a língua inglesa, que o escritor iniciará uma forma de método ou procedimento que o fará sempre se esquivar do inglês, pautando-se nos outros idiomas os quais ele passou a dominar. A aprendizagem de outras línguas foi tomada então por ele como um verdadeiro mecanismo de defesa. Trancado horas a fio em seu quarto, imerso em seu solipsismo, Wolfson continuou a se dedicar ao estudo de línguas, ao mesmo tempo que ao início da redação de seu primeiro livro: *Le Schizo et les langues*.

As estratégias que o escritor estadunidense inventava para obstruir a penetração da língua inglesa em seus ouvidos eram, no mínimo, curiosas. Elas iam das mais simples: o tapar dos ouvidos com os dedos; às mais complexas: o desenvolvimento de um dispositivo que era formado por um estetoscópio colado com fita adesiva junto a um pequeno gravador/reprodutor portátil de fitas (um magnetofone) – nas quais Wolfson gravava emissões radiofônicas canadenses e alemãs. Quando em casa, o autor fazia uso diretamente de um rádio transistor em vez do magnetofone. Esse aparato pode ser considerado como um objeto que simula e antecipa o funcionamento do equipamento que alguns anos depois apareceria como o *walkman*. Esse aparelho possibilitou a experiência de total imersão sonora por parte de um indivíduo, separando-o, ao menos em termos de escuta, do ambiente que o cercava. É curioso que essa invenção da indústria eletroeletrônica, antecipada por Wolfson, foi considerada, pelo filósofo Gilles Deleuze, como um objeto que “esquizofrenizará povos e gerações inteiras” (DELEUZE, 1997, p. 23).

Dada sua condição clínica, Wolfson passou a receber logo em seus primeiros anos de juventude uma ajuda financeira do governo estadunidense. Esse auxílio constava de uma pensão com valor relativamente pequeno, mas que garantia a possibilidade de ele desenvolver certos gostos pessoais, como o vício em apostas, principalmente em corridas de cavalos (relatadas com detalhes em seu segundo livro). Mesmo assim, Wolfson era financeiramente dependente, tendo morado com sua mãe e seu padrasto até ser expulso de casa após a morte da mãe, vítima de um câncer uterino, no ano de 1977.

Em 1963, tendo finalizado a primeira versão do manuscrito de seu livro de estreia, escrito majoritariamente em francês, Wolfson decidiu enviar uma cópia à famosa editora Gallimard, na esperança de que a obra pudesse ser publicada. Esse manuscrito acabou chegando às mãos de Raymond Queneau e Jean-Bertrand Pontalis. Esse último, impressionado com a força do relato e da escrita de Wolfson, decidiu apostar na obra, lançando-a pela coleção de livros de psicanálise “*Connaissance de l’Inconscient*”, por ele editada na Gallimard.

Publicado finalmente em 1970, o primeiro livro de Wolfson contou com um prefácio de Gilles Deleuze, já então reconhecido como um dos principais intelectuais franceses. Circulando, sobretudo, pelos inflamados ambientes acadêmicos de Paris pós-maio de 1968 e pelos consultórios de psicanálise franceses, em pouco tempo a obra adquiriu certa notoriedade, tendo sido lida e elogiada à época por intelectuais e escritores como Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, J. M. G. Le Clézio, e, nos Estados Unidos, por Paul Auster. Nessa primeira publicação, Wolfson testemunha e descreve, sobretudo, a operação de sua escrita procedimental de apoio em outras línguas como subterfúgio ao inglês, bem como situações que envolviam seu dia a dia.

Após o arrefecimento dos efeitos provenientes dos comentários e análises feitas por pensadores na França da década de 1970, Wolfson caiu em certo ostracismo, tendo publicado textos que tratavam do desenvolvimento de obras que nunca vieram à luz ou de trechos do seu segundo livro, em revistas científicas de psicanálise ou de literatura [*Ornicar?*, *Critique*, *Change*, *Semiotext(e)*]. Finalmente, em 1984, seu segundo livro *Ma mère, musicienne, est morte de maladie maligne à minuit, mardi à mercredi, au milieu du mois de mai mille977 au Mouvoir Memorial à Manhattan* apareceu, lançado por uma pequena

editora francesa especializada em livros de psicanálise, a hoje extinta Navarin².

Se em sua primeira obra Wolfson se dedicava à descrição de situações cotidianas e histórias que envolviam seu procedimento translinguístico de fuga da língua inglesa, assim como ao relato de certos hábitos e peculiaridades de seu cotidiano (chegando a compor algo próximo de uma crônica da experiência de vida na cidade de Nova York, apesar de toda a sua misantropia), nesse segundo livro o autor se concentrou em contar os últimos meses de vida de sua mãe, intercalando seu testemunho com breves passagens de um diário deixado por ela. No entanto, Wolfson não abandona completamente a descrição de seu procedimento, retornando em diversos momentos do livro a ele, o que reforça ainda mais a presença dessa dinâmica escritural em seu relato.

Alguns anos após a perda da mãe, e a expulsão do seu antigo lar, o escritor decidiu deixar sua cidade natal, residindo em ao menos dois outros locais: em Montreal, no Canadá, nos anos de 1980; e em Porto Rico, a partir de 1994, país em que se estabeleceu e onde vive até os dias atuais, já com uma idade bastante avançada (mesmo assim Wolfson vive só, em um pequeno apartamento). Dois importantes eventos, dignos de nota, marcam sua vida no país caribenho: um primeiro, que diz respeito ao seu desejo de migrar para o país em função da notícia da descoberta de dois planetas com características semelhantes às da Terra pelo observatório da cidade de Arecibo; e um segundo, que trata do episódio em que, em 2002, acertou os seis números de uma loteria, o que lhe garantiu a quantia de cinco milhões de dólares³.

Um outro aspecto bastante presente nos escritos de Wolfson se apresenta nas reescrituras e nas nomeações que não cessaram de ser por ele refeitas. Autor de uma “autobiografia em terceira pessoa” (AUSTER in PONTALIS et. al., 2009, p. 55), em *Le Schizo et les langues* o escritor refere-se a si próprio de diferentes maneiras: ora como o “estudante de línguas esquizofrênico”, ora como “o jovem alienado”,

2. Esse livro foi reeditado (com acréscimos feitos por Wolfson ao texto), em 2012, pela editora francesa Attila. Por conta de um rompimento entre os sócios da Attila, ele consta hoje no catálogo de outra editora, a Le Tripode.
3. O valor ganho por Wolfson nesse episódio não é consensual, Barazzetti et. al. (2017) relatam cinco milhões, enquanto Blanc (2012/2013) diz de dois milhões.

ora como “o epilético sensorial esquizofrênico”, ora diretamente na criação de uma estranha língua “*öme *sqizofrène”. Além disso, os nomes de outras pessoas são quase sempre abreviados, provavelmente como forma de evitar a revelação das identidades.

Quanto às reescrituras, elas ficam claras nos textos que publicou de modo esparso em revistas e que apareceram posteriormente em seus livros, e mais efetivamente em sua segunda obra. Na segunda edição de seu segundo livro, Wolfson adicionou alguns trechos, comentando seu texto original e atualizando informações (sobretudo aquelas relativas ao tempo já que houve um intervalo de quase 30 anos entre as edições do livro). Os títulos de seus textos são também dignos de atenção: sempre longos e com subtítulos que apontam para outras possibilidades, eles demonstram como o autor não se dava por satisfeito na maneira como queria registrar suas obras⁴, nutrindo o desejo de constantemente reformulá-las (o que conferia um trabalho delicado para seus editores, que precisavam dar um basta em seus anseios, pois do contrário dificilmente o autor teria algum livro publicado).

Enfim, como com toda figura misteriosa, da qual pouco se tem notícia ou dados factuais plenamente confiáveis, paira certo desconhecimento de algumas informações quanto à história de Louis Wolfson. Restam então seus livros – bem como os textos e as obras deles decorrentes –, os principais documentos de registro histórico e pessoal do escritor: a força da escrita de sua experiência e da experiência de sua escrita.

Retraçando os caminhos de *Le Schizo et les langues*

O recebimento, em 12 de novembro de 1963, de um estranho manuscrito escrito em francês, vindo da cidade de Nova York, causou surpresa e chamou a atenção no escritório da famosa editora Gallimard, em Paris. Esse livro era *Le Schizo et les langues*, de Louis Wolfson. Enquanto o poeta, crítico e editor Raymond Queneau – um dos grandes expoentes do grupo OuLiPo – leu com admiração aquela inusitada obra, o também escritor e editor Jean Paulhan não se entusiasmou.

4. *Le Schizo et les langues*, por exemplo, contou com um longo subtítulo suprimido da capa na versão original: *La Phonétique chez le psychotique (Esquisses d'un étudiant de langues schizophrénique)*.

À medida que o livro atravessava essa leitura coletiva, entre os diversos editores da Gallimard, Queneau, animado pela potência do livro de Wolfson, passou a circular paulatinamente trechos da única cópia datilografada que havia então da obra. Isso ocorreu, por exemplo, com uma pequena porção de *Le Schizo et les langues*, publicada em julho de 1964 na revista *Les Temps Modernes*, dirigida por Jean-Paul Sartre.

Nesse íterim, o livro chegou às mãos do psicanalista, escritor e editor Jean-Bertrand Pontalis, que – também seduzido pela escrita de Louis Wolfson – decidiu tentar enfim publicar a obra, integralmente, na coleção “*Connaissance de l’Inconscient*”, por ele editada na Gallimard. No entanto, para convencer um dos donos da Gallimard, Claude Gallimard, Pontalis teve que recorrer a algumas estratégias. Uma delas, sem dúvida, foi a circulação do manuscrito do livro entre intelectuais de Paris (psicanalistas como Jacques Lacan e filósofos como Gilles Deleuze e Michel Foucault), que o receberam muito bem. Foi levando ao dono da editora as diferentes críticas e comentários elogiosos à obra, que o editor obteve a chancela para iniciar os primeiros contatos com Wolfson, em vias de sacramentar o lançamento⁵.

Uma dessas importantes críticas foi escrita pelo filósofo Gilles Deleuze, que publicou um texto na revista *Critique*, em 1968, em que mencionava o caso do escritor estadunidense (esse texto tratava, sobretudo, da questão da linguagem e da produção de sentido em Antonin Artaud e Lewis Carroll, tendo sido posteriormente retrabalhado e publicado no livro *Lógica do Sentido*, de 1969, lançado no Brasil em 1974). Foi em virtude dessa perspectiva de Deleuze que Pontalis decidiu convidá-lo para escrever o prefácio de *Le Schizo et les langues*, sendo esse texto então intitulado *Schizologie*⁶.

Cabe mencionar as dificuldades que Pontalis enfrentou com o próprio Wolfson, dado que o escritor queria, por diversas vezes, realizar alterações ou adições na obra. Chegou-se, inclusive, ao ponto de o escritor estadunidense propor uma reforma ortográfica geral no livro (a exemplo do que acabou ficando registrado como o trecho final da obra, todo escrito com toques da *língua inventada* por Wolfson), adotando mudanças tais como a retirada da letra “u” quando precedendo

5. As cartas que Pontalis enviou para Wolfson foram reunidas e publicadas em Pontalis et. al., 2009.
6. Esse texto foi revisado por Deleuze e publicado posteriormente em *Crítica e Clínica* (1997), com o título “Louis Wolfson, ou o procedimento”.

a letra “q”, ou ainda a substituição da conjunção “e” (“*et*” no francês) pelo símbolo “&”. Pontalis se viu obrigado a negar tais reformas a Wolfson, apoiando-se no fundamento de que a obra se tornaria de difícil leitura, afastando boa parte do público leitor (PONTALIS et. al., 2009, p. 28). Vale lembrar que, à época, a troca de mensagens ocorria via cartas, o que tomava um tempo ainda maior entre idas e vindas de perguntas e respostas, questionamentos e esclarecimentos.

Foi assim que, finalmente, mesmo com todos os contratemplos, no ano de 1970, o livro *Le Schizo et les langues* foi publicado, sendo o segundo título da coleção “*Connaissance de l’Inconscient*”. Toda essa história da publicação do primeiro livro de Louis Wolfson foi contada e detalhada em *Dossier Wolfson ou l’affaire du Schizo et les langues* (2009), livro que também conta com importantes ensaios sobre a obra, de diferentes autores e teóricos, alguns destacados adiante.

Recepções e efeitos da escrita do “epilético sensorial esquizofrênico”

Após a publicação de *Le Schizo et les langues*, a obra contou com importantes críticas e resenhas, suscitando um relevante interesse na França. Uma dessas primeiras críticas – intitulada “*La tour de Babil*” foi escrita por J. M. G. Le Clézio e publicada na revista *Le Cahiers du Chemin*, em outubro de 1970. Sem sombra de dúvidas, esse é um dos textos mais marcantes quanto ao trabalho de Wolfson, principalmente por marcar sua qualidade e força literária, sem abdicar de outros importantes vetores que podem do livro emergir, convocando leituras psicanalíticas, linguísticas, filosóficas, tradutológicas etc.

Um relevante trabalho de recepção de *Le Schizo et les langues* consta também do texto “*Le Sens Perdu (ou le ‘schizo’ et la signification)*”, escrito pela psicanalista Piera Castoriadis-Aulagnier, em função da análise do livro no Seminário *Sainte-Anne*. Esse texto foi publicado na revista *Topique*, em 1971, e aparece como um ponto de partida e um norte exemplar para as futuras análises de abordagem psicanalítica da obra de Wolfson.

Michel Foucault, em 1970, no prefácio para o livro *La grammaire logique*, de Jean-Pierre Brisset, parte de uma seminal leitura comparada entre a escrita Brisset e as de Raymond Roussel e Louis Wolfson, para antever como operam certos procedimentos linguísticos

mobilizadores do som e estremeceadores do sentido⁷. Essa leitura de Foucault abriu caminho para o que se pode denominar como “escrita procedimental”, aquela que se faz valer de certos protocolos disparadores da criação.

Vale, ademais, o registro de ter sido publicada, mas já em 1984, a única entrevista concedida por Wolfson de que se tem notícia, a qual foi realizada por Anne Leguil-Duquenne para a revista *l'Âne*⁸.

Passada a década de 1970, a obra de Wolfson acabou ficando esquecida e seu segundo livro *Ma mère, musicienne, est morte...*, que veio à luz somente em 1984, quase não teve repercussão. De qualquer modo, é possível encontrar alguns trabalhos que abordam e dialogam com a escrita do autor estadunidense nos anos de 1980 em diante, na França.

Da década de 1980, podemos encontrar dois textos: “... *Les opérations transformationnelles de Louis Wolfson*”, de 1982, publicado por Françoise Quaré na revista *Psychanalyse et Traduction*; e outro de 1987, “*Pour une lecture de Louis Wolfson*”, escrito por Albert Fontaine e lançado em um número da revista *Littoral*. Essencial foi também a publicação, em 1986, do 36º número da revista freudiana *Ornicar?*, dirigida por Jacques-Alain Miller. Nela constam três textos dedicados a Wolfson: “*Point final à une planète infernale*”, de Geneviève Morel, “*La langue maternelle dans la psychose*”, de Angel Enciso Bergé, e “*La pulsion chez le schizophrène*”, de Serge André.

Após um hiato durante os anos de 1990, a escrita de Wolfson reapareceu com força na França (a exemplo do que veremos em outros países) a partir da entrada nos anos 2000. Deparamo-nos com mais de uma dezena de artigos, apresentações em congressos e textos em geral que se localizam, principalmente, entre a literatura, a psicanálise e a linguística. Após esse período até os dias atuais, destacamos então dois deles: os ensaios de Isabelle Alfandary, de 2016: “*Louis Wolfson ou la langue en horreur*”⁹; e o de Max Kohn: “*Louis Wolfson. Une langue c’est de la folie, et la folie est-ce que c’est une langue?*”, de 2005.

7. Esse texto foi incluso na coleção *Ditos e Escritos* (2009).
8. A indicação dessa bibliografia francesa, pré-década de 1980, se encontra em Pontalis et. al., 2009 e foi realizada por Maria Eugenia Uriburu. O texto de Le Clézio e o de Aulagnier foram integralmente inclusos no mesmo livro, assim como um trecho do texto mencionado de Foucault.
9. Esse é um dos capítulos do livro da principal publicação que reúne comentários recentes à obra de Wolfson: *Dialogues schizophoniques avec Louis Wolfson* (2016), organizado por Juliette Drigny, Sandra Pellet e Chloé Thomas.

Será, principalmente, a partir do início do século XXI, que a obra do escritor estadunidense ganhará uma atenção privilegiada nos Estudos da Tradução, notadamente em virtude do interesse suscitado em outros países, como veremos a seguir. Podemos afirmar, portanto, que foram as perspectivas advindas dos estudos tradutológicos que garantiram um novo fôlego à obra do autor, em virtude dessa expansão para além dos domínios francófonos.

É possível dizer que o país – exceto a França – em que a obra de Wolfson obteve mais repercussão, despertando um notório interesse, foi a Itália. E foi naquele país que apareceu a única tradução integral de um livro do escritor, do seu segundo: *Mia madre, musicista, è morta...* (2013), pela Editora Einaudi. O principal ponto do qual se ressoou efeitos da escrita de Wolfson parece ter sido a Universidade de Bérgamo, com destaque para os textos do professor Piero Barbetta que, em parceria com outros pesquisadores, publicou artigos e apresentou trabalhos em congressos.

Nos Estados Unidos, país natal do autor, podemos notar um movimento similar ao que ocorreu na França (com trabalhos sendo publicados durante as décadas de 1970 e 1980, um hiato nos anos de 1990 e uma retomada a partir de 2000), mesmo que de maneira bem mais tímida. Primeiramente, vale ressaltar o trabalho de Sylvère Lotringer junto à revista *Semiotext(e)*. Lotringer, primeiro editor a atentar para o escritor e apostar na publicação de trechos de textos de Wolfson, em uma edição dedicada a uma chamada “*Schizo-Culture*” (WOLFSON, 1978). Com destaque, ainda na década de 1970, aparece também a bela crítica que o escritor Paul Auster publicou na *The New York Review of Books*, em 1974, sob o título “*One-Man Language*” (esse texto foi posteriormente reintitulado “*New York Babel*” e publicado em duas obras: AUSTER, 2003, e PONTALIS et. al., 2009). Há ainda, no período pré-anos 2000, um bom texto que parte de uma leitura comparada da escrita de Wolfson com Paul Celan a partir do desenvolvimento da linguagem pautado no processo tradutório, produzida por W. G. Kudszus (1989).

Ainda na América do Norte, porém no Canadá, identificamos importantes contribuições provenientes da Universidade de Ottawa e da Universidade de Montreal. Quanto à primeira, o professor Marc Charron (2012) publicou um artigo em que aborda a obra de Wolfson como um movimento nomeado pelo interessante conceito de “*tradusom*” (“*traducson*”), especulando as relações entre som e sentido no enlace translinguístico provocado pelo escritor estadunidense.

Michel Pierssens, professor da Universidade de Montreal, escreveu sobre Wolfson retomando o mito bíblico da Torre de Babel (imagem recorrente, como podemos notar, quando nos debruçamos sobre a escrita do autor de *Le Schizo et le langues*), em um dos capítulos de seu livro *La Tour de Babil: La Fiction du Signe* (PIERSSENS, 1976).

No Reino Unido e na Irlanda, alguns poucos textos, porém dignos de nota, foram publicados acerca de Wolfson. Dois, do filósofo francês Jean-Jacques Lecercle – um na *Oxford Literary Review*, partindo da premissa de uma “filosofia da tradução” (LECERCLE, 1989) –, e outro na revista *Translation Studies*, em 2007, sobre as dificuldades e os desafios de se traduzir textos ditos “intraduzíveis” (a tradução de uma linguagem *nonsense*).

No Brasil, podemos afirmar que a obra de Wolfson obteve uma recepção quase similar à Itália, mas, ainda assim, um tanto tímida e fragmentada (sem contar o fato de que não temos por aqui nenhuma tradução dos textos do autor, lacuna que esperamos, em breve, preencher à altura). Os primeiros estudos dedicados a Wolfson surgiram apenas nos anos 2000, até onde nossas pesquisas alcançaram. Em 2006, a professora Mariluci Novaes publicou um artigo a partir de uma leitura linguística de Wolfson. No mesmo ano, Cláudia Genoroso defendeu uma dissertação na Universidade Federal de Minas Gerais, relacionando o caso de Wolfson a leituras lacanianas. Genoroso (2008) também publicou um artigo em que retoma análises apresentadas em sua dissertação. Em outra abordagem relacionada a uma leitura psicanalítica, Sonia Borges (2008) escreveu um estudo que ligava a escrita de Wolfson à noção de “gozo” e as suas precipitações no corpo físico do ser e no próprio corpo da escrita. Em 2010, Maria Barros e Juan Pereira publicam um artigo acerca de Wolfson que busca pensar a esquizofrenia à luz das perspectivas de Deleuze. Angélica Grimberg e Rosa Alba Oliveira (2010), por sua vez, escrevem um capítulo de livro (desdobrado de um trecho da tese de doutorado de Rosa Alba, que contou justamente com a orientação de Grimberg) que toma o testemunho de Wolfson para pensar a ideia de regulação do gozo na psicanálise, comparando lacanianamente o caso de Wolfson com o de Daniel Schreber. Nesse mesmo ano, aparece ainda um primeiro – e único – trabalho acadêmico inteiramente dedicado ao escritor estadunidense, em uma dissertação defendida por Caroline Pessalácia Marini, na Universidade Federal de Uberlândia (sob a orientação da Profa. Eliane Mara Silveira).

Seguindo essa cronologia linear, em 2012, o grupo de pesquisa “outrarte”, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), organizou, sob a coordenação das professoras Suely Aires e Viviane Veras, um curso de curta duração acerca do caso de Wolfson¹⁰. Veras ainda publicou, em 2013, um capítulo de livro sobre as intersecções entre a tradução e a loucura, fazendo referência ao escritor estadunidense.

Finalmente, gostaríamos de mencionar trabalhos de arte que foram impulsionados pela obra de Wolfson – o que demonstra, novamente, a verve transdisciplinar que sua escrita suscita – casos das peças de teatro *Lo studente di lingue: ovvero punto finale a un pianeta infernale* de Nelo Risi (1978); *Ma mère musicienne est morte* (1990) e *À propos de Rose Minarsky* (1996), ambas dirigidas por Alain Neddam; e o recém-lançado documentário do cineasta italiano Duccio Fabbri, *Sqizo*, de 2020, inteiramente dedicado à história do autor e ao encontro do diretor com ele, em Porto Rico.

Algumas considerações finais

Para além do contexto mais subterrâneo e pouco conhecido da obra de Louis Wolfson chama a atenção, no sobrevo o aqui realizado, quanto ao que foi publicado acerca do escritor, a ausência de uma tradução para seu primeiro livro, *Le Schizo et les langues* em qualquer língua que seja.

Em nossa perspectiva, essa ausência se relaciona claramente com a utilização feita pelo autor de palavras de diferentes idiomas para a descrição de seu procedimento (o que faz com que o tradutor ou a tradutora tenha que manter alguns termos na língua original, bem como a puxar notas de rodapé para quando a sonoridade da língua de partida não “casa” com a da língua de chegada). Somado a isso, há a aparição da estranha língua, “falada por um homem só” (ou por ninguém, dado que o próprio Wolfson apenas “pensava” os termos, para apaziguar a invasão e a agressão que sentia pela língua inglesa, não chegando a efetivamente verbalizá-los), o que solicita a preservação de ortografias e sintaxes, no mínimo, inusuais¹¹.

10. https://www4.iel.unicamp.br/projetos/outrarte/site/?page_id=17.

11. Apesar de o procedimento também ser descrito no segundo livro de Wolfson, ele está ali mais diluído, menos destrinchado em razão do testemunho se concentrar mais na história da mãe do autor.

Creemos, no entanto, que essa suposta “tradução impossível”, apenas alimenta o desejo e o interesse pela produção de uma tradução para o livro. Isso porque uma tradução a partir de Wolfson deve levar em consideração a dimensão da sonoridade tanto quanto – ou mais – do que a do sentido, mobilizando uma escrita performática e bastante singular, carregada pelo testemunho do “jovem esquizofrênico”, entrelaçando e mesclando *vida&obra* (tal como estaria registrado na reforma ortográfica pretendida por ele, e não efetivada na versão final do livro por conta da negativa de Pontalis). É mesmo como se, ao fim e ao cabo, a linguagem criada por Wolfson chamasse a tradução para um desafio, em que ambas sempre sairão ao mesmo tempo vitoriosas e derrotadas, mas prontas para a incitação do pensamento e da arte, o que permeia um profícuo empate modulado, aquele em que se ganha e se perde simultaneamente: jogo de toda tradução.

Essa incitação, que é desdobrada pela tradução passa, como pudemos observar, pelos inúmeros usos dos escritos do autor: ora pensado como testemunho poderoso de um caso clínico (viés psicanalítico), ora tomado como potência escritural (vieses literário e artístico), ora ainda abordado como registro e relato de operações que transitam por diferentes fonemas e grafias produtoras de sentido, em distintos idiomas (vieses linguístico e filosófico).

Se, no final das contas, toda tradução, em seu fundamento, produz impasses (e tal associação já foi destacada de variadas formas nos Estudos da Tradução), e há a insistência em encarar reiteradas impossibilidades, por que então não tomar essa negação em seu caráter afirmativo? Assim, partimos do pressuposto de que toda tradutora e todo tradutor é um inconveniente por excelência, que somente modula a qualidade e a gradação de seus desacatos frente ao original.

Por fim, cabe destacar as inúmeras problemáticas suscitadas pela história de Louis Wolfson e pela revisão bibliográfica de críticas e resenhas quanto ao seu trabalho, que deságuam diretamente no ato tradutório. Mesmo que de modo ainda restrito, esse cômputo de textos espalhados pelo mundo (e aqui reunidos) revela uma riqueza crítica transdisciplinar tecida entre a literatura, a psicanálise, a linguística e a filosofia, fazendo seus efeitos sentidos de modo inexorável quando se busca pensar a tradução em seu regime tríplice (teoria, prática e crítica). Será essa a lição que levaremos para a condução da tradução de *Le Schizo et les langues*. Que bons ventos soprem em nossa direção.

Referências

- AUSTER, P. New York Babel. In: AUSTER, Paul (org.). *Collected Prose: Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces and Collaborations with Artists*. Nova York: Picador, 2005. p. 120-121
- BARAZZETTI, A., BARBETTA, P., & VALTELLINA, E. *Arguing at the Margins: Louis Wolfson, Le Schizo et les Langues*. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/34463869/Arguing_at_the_Margins_Louis_Wolfson_Le_Schizo_et_les_Langues. Acesso em: 25 out. 2021.
- BARBETTA, P., & VALTELLINA, E. (orgs.). *Louis Wolfson: Cronache da un pianeta infernale*. Milão: ManifestoLibri, 2014.
- BARROS, M. E., & PEREIRA, J. C. P. Uma anotação à clínica: Gilles Deleuze, esquizofrenia e sua positividade. *Fractal: Revista de Psicologia*, 22(2), p. 385-394, 2010.
- BLANC, E. Louis Wolfson, fils de loup, infans du Réel. *Séminaire de psychanalyse AEFL*, p. 161-168, 2012/2013.
- BRISSET, J. P. *La grammaire logique*. Paris: Tchou, 1970.
- BORGES, S. Letra a letra, o gozo da escrita. *Tempo psicanalítico*, 40(2), p. 339-357, 2008.
- CHARRON, M. De la Traducson comme pratique censoriale. Le cas de l'étudiant de langues schizophrène, Louis Wolfson. *Diacronia*, p. 101-111, 2012.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DRIGNY, J., PELLET, S., & THOMAS, C. (orgs.). *Dialogues schizoponiques avec Louis Wolfson*. Paris: Éditions L'Imprimante, 2016.
- FLORES, G. G. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. 2016. *Revista Circuladô*. Disponível em: https://issuu.com/casadasrosas/docs/circulado_4_ok. Acesso em: 25 out. 2021.
- FONTAINE, A. Pour une lecture de Louis Wolfson. *Littoral*, 23/24, p. 73-102, 1987,
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema – Col. Ditos e Escritos III* Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GENEROSO, C. *O funcionamento da linguagem na esquizofrenia: um*

- estudo lacaniano. 129 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- GENEROSO, C. O funcionamento da linguagem na esquizofrenia: um estudo lacaniano. *Ágora*, 11(2), p. 267-281, 2008.
- GRIMBERG, A. B. de F. R., & OLIVEIRA, R. A. S. (2010). Inventar um Corpo: o testemunho de Louis Wolfson. In: GONZALES, R. NASCIMENTO, E. (org.). *A Clínica Psicanalítica: reflexões teóricas e incidências institucionais na contemporaneidade*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 185-203.
- KOHN, M. Louis Wolfson. Une langue c'est de la folie, et la folie est-ce que c'est une langue? *Revue de l'Association Recherches en Psychanalyse*, 4, p. 113-121, 2005.
- KUDSZUS, W. G. Writing in translation: Louis Wolfson, Paul Celan. In: G. F. Carr, & I. Rauch (orgs.). *The Semiotic Bridge*. Trends from California. Mouton De Gruyter, 1989.
- LECERCLE, J. J. Louis Wolfson and the philosophy of translation. *Oxford Literary Review*, 11(1-2), p. 103-120, 1989.
- LECERCLE, J. J. Translate it, translate it not. *Translation Studies*, 1, p. 90-102, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14781700701706559>. Acesso em 25 out. 2021.
- LEQUIL-DUQUENNE, A. Entretien avec Louis Wolfson. *L'Âne*, 18, s. p., 1984.
- MARINI, C. P. *Louis Wolfson: as palavras de escritura fina*. 121 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Uberlândia, 2010.
- MILLER, J.-A. (org.). La logique de la suspicion – Jacques Lacan. *Ornicar?*, 36, 1986.
- NOVAES, M. A torre de Blablabeled. *Organon*, 40/41, p. 29-42, 2006.
- PIERSSENS, M. *La Tour de Babil: la fiction du signe*. Paris: Minuit, 1976.
- PONTALIS, J.-B., LE CLÉZIO, J. M. G. (et. al.). *Dossier Wolfson ou l'affaire du Schizo et les langues*. Paris: Gallimard, 2009.
- QUARÉ, F. ...Les opérations transformationnelles de Louis Wolfson. *Psychanalyse et Traduction*, 27(1), p. 93-98. 1982. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/003882ar>. Acesso em: 25 out. 2021.
- VERAS, V. Da loucura da tradução à tradução da loucura: formas de se outrar. In: COSTA, W. C. DE PAULA, M. B.; TAVARES, P. H. (orgs.). *Tradução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 111-124.

- WOLFSON, L. Full Stop for an Infernal Planet or The Schizophrenic Sensorial Epileptic and Foreign Languages. *Semiotext(e)*, 3(2), p. 44-46, 1978.
- WOLFSON, L. *Le Schizo et les langues*. Paris: Gallimard, 1970.
- WOLFSON, L. *Ma mère, musicienne, est morte de maladie maligne à minuit, mardi à mercredi, au milieu du mois de mai mille977 au Mouroir Memorial à Manhattan*. Paris: Navarin, 1984.
- WOLFSON, L. *Ma mère, musicienne, est morte de maladie maligne à minuit, mardi à mercredi, au milieu du mois de mai mille977 au Mouroir Memorial à Manhattan*. Paris: Attila, 2012.
- WOLFSON, L. *Mia madre, musicista, è morta di malattia maligna a mezzanotte, tra martedì e mercoledì, nella metà di maggio mille977, nel mortifero Memorial di Manhattan*. Tradução de Fabio Montrasi. Turim: Einaudi, 2013.

O Brasil lá fora: tradução de literatura brasileira como política pública de Estado

Lilia Baranski Feres (UniRitter/CAPES)¹

Considerações iniciais

Sob a ótica cultural, os processos tradutórios podem ser examinados não apenas no tocante à possibilidade de criar mudanças no sistema de chegada, mas também no que diz respeito ao modo como o sistema de partida pode determinar essas trocas e se retroalimentar delas. Venuti (2002) defende que a literatura traduzida e o modo como ela é entregue ao leitor são capazes de construir, consolidar ou modificar representações culturais no sistema de partida. Além de prestarmos atenção a essas dinâmicas, é pertinente voltarmos nossa atenção aos modos como o consumo de bens literários em âmbito nacional pode alavancar os processos de produção, recepção e consumo desses bens em âmbito internacional, assim como os padrões de consumo desses (nossos) bens no exterior pode validá-los e consolidá-los ao “voltarem pra casa”.

Ponderando ainda sobre as trocas interculturais proporcionadas pela tradução e a atividade que ela estabelece entre os sistemas literários, Venuti (2002) atribui a forma como os textos são selecionados, as estratégias de tradução aplicadas, o léxico escolhido e as maneiras de publicar e veicular as obras à geração de cânones domésticos acerca de literaturas estrangeiras. Da mesma forma, podemos inferir que cânones domésticos também podem ser gerados a partir de seus padrões de produção, recepção e consumo em território estrangeiro, afinal, carimbos no passaporte possuem alto valor simbólico. Nesse sentido, processos tradutórios consolidados reiteram estereótipos que marginalizam padrões, valores e hábitos discrepantes daqueles vigentes no sistema de chegada, formando, assim, identidades culturais – o que Venuti denomina “escândalos da tradução” (2002). E, com a criação desses rótulos, “a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais”

1. Graduada em Letras (UniRitter), Mestre em Letras (UniRitter/FAPERGS), Doutoranda em Letras (UniRitter/CAPES).

(VENUTI, 2002, p. 130). Em previsões mais distantes, as traduções poderiam influenciar “relações geopolíticas ao estabelecer as bases culturais da diplomacia, reforçando alianças, antagonismos e hegemônias entre as nações” (*ibidem*).

Nesse cenário de intercâmbio de bens culturais, temos posto que pouco se traduz da literatura brasileira e que, nossa língua, encontra-se em posição periférica nessas relações de trocas interculturais, sobretudo quando a comparamos com literaturas/línguas hegemônicas, como o inglês, o alemão ou o francês. Dentre as ações correntes que visam a atuar nesse cenário, destaca-se o Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL), instituído em 2006, pelos Ministérios da Cultura e da Educação. Elevado à condição de Política de Estado, de natureza abrangente, ambiciona dissuadir as iniciativas assistemáticas e apartadas e conduzir de forma orgânica as políticas, programas, projetos e ações executados pelos setores públicos, privados e da sociedade civil. Conforme exposto no caderno do plano, tem como objetivo central “assegurar e democratizar o acesso à leitura, ao livro, à literatura e às bibliotecas a toda a sociedade, com base na compreensão de que a leitura e a escrita são instrumentos indispensáveis para que o ser humano possa desenvolver plenamente suas capacidades, seja individual ou coletivamente” (PNLL, 2006).

É natural depreender que nós, pesquisadores da literatura brasileira traduzida, nos sintamos mais atraídos pelo eixo denominado *Desenvolvimento da Economia do Livro como Estímulo à Produção Intelectual e ao Desenvolvimento Nacional*, especialmente no que se refere ao desdobramento *Maior presença no exterior da produção nacional literária científica e cultural editada*. É com satisfação que vemos alusões à participação em feiras internacionais, programas de exportação de livros e apoio a tradução de livros brasileiros para edição no exterior, difusão da literatura e dos escritores brasileiros no exterior e reedição de obras importantes, mas fora de circulação. E é nesse contexto que, em 2011, surge uma nova política de internacionalização do livro brasileiro, a qual abrange o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, foco deste trabalho.

Interferência proposital numa tentativa de (melhor) recolocação do Brasil no sistema global, o pacote de medidas voltadas ao sistema literário brasileiro pode, na perspectiva teórica de Even-Zohar, ser considerado uma interferência literária do tipo ‘dependente’ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 55-56), já que um novo sistema de publicação e

tradução de autores brasileiros passa a ser criado e expandido por meio de um sistema externo (no caso, o governo federal – através do Ministério da Cultura e Fundação Biblioteca Nacional) que provê condições necessárias a sua criação e desenvolvimento.

O objetivo deste estudo é apresentar uma parte do cenário atual da tradução de literatura brasileira para o exterior, via Programa de Apoio à Tradução [...] no período 2011-2019 e, dessa forma, contribuir para que se conheça mais sobre o que está sendo traduzido no exterior, para onde está sendo traduzido e quem está sendo traduzido no âmbito desse Programa nesse período. Com isso, pretende-se reafirmar a relevância de políticas públicas para o incremento da presença brasileira no intercâmbio de bens culturais. Serão apresentados dados qualitativos e quantitativos, os quais foram obtidos a partir de informações retiradas dos formulários de inscrição preenchidos pelas editoras estrangeiras (etapa prevista nos editais do programa). Os formulários foram fornecidos pela Biblioteca Nacional via Portal da Transparência e deram origem a uma extensa base de dados (elaborada em Excel), a qual possibilitou o agrupamento e o cruzamento dos dados e dos resultados aqui apresentados.

Resultados do período

Antes de apresentar qualquer resultado, é importante delinear o universo dos números encontrados no Programa de Apoio à Tradução. Ao longo do período de corte, foram contabilizadas 881 bolsas concedidas. Dentro desse universo de bolsas, foi encontrada uma diversidade de 332 autores. Vale frisar que essa categoria inclui autoria em dupla (sendo a dupla contabilizada como um único autor para fins quantitativos e autoria a partir de três autores, que foram agrupados na categoria “vários”. Foram 427 editoras contempladas, distribuídas em 58 países. Foram 627 títulos traduzidos, que incluem categorias como “antologia” e “seleção” (de poemas, contos etc.), e os títulos, agrupados em 32 gêneros literários.

Quadro 1 – Total de bolsas do Programa por ano

Ano	Bolsas Concedidas
2011	36
2012	129
2013	203
2014	150
2015	107
2016	71
2017	61
2018	71
2019	53
	Total = 881

Sabendo que o edital 2011-2013 foi publicado no Diário Oficial da União em 8 de julho de 2011 e que a primeira reunião da comissão julgadora ocorreu em 28 de outubro de 2011, o intervalo de tempo para divulgação do Programa – em sua primeira edição como Política de Estado – no exterior e para recebimento das inscrições foi de pouco mais de três meses. Sabendo também, conforme consta no texto do Edital 2011-2013, que, “para atender os objetivos deste edital, estão previstos recursos no valor de R \$2.700.000,00 (dois milhões e setecentos mil reais), provenientes da Lei Orçamentária Anual e do Fundo Nacional de Cultura”; e conforme redação da primeira ata, indicando que “os recursos orçamentários disponíveis não apresentam restrições maiores à aprovação dos projetos inscritos nessa primeira seleção”, sugere-se que o número não tão expressivo de 36 bolsas se deva mais ao curto prazo para os trâmites do processo seletivo do que a desinteresse. Por um lado, em 2011, a participação do Brasil na Feira de Frankfurt 2013 na condição de país homenageado já era pública (o acordo foi firmado em outubro de 2010, durante a edição da feira que tinha a Argentina como país-tema), o que poderia despertar o interesse estrangeiro por nossa literatura. Por outro lado, no mesmo ano (2011), a União Europeia atravessava uma de suas maiores crises financeiras, a crise da Zona do Euro, tendo a Grécia como um dos países mais afetados. Outros países, como Portugal, Itália, Espanha e Irlanda, instauraram rigorosos programas de austeridade para

tentar acertar as contas, o que pode ter tido impacto na baixa adesão ao Programa.

Nos anos seguintes, observou-se um crescimento dos números. Pode ser um indicativo de que a divulgação do Programa no exterior tenha sido mais eficaz, já que houve mais tempo para isso. Pode ser indício também de um reflexo dos investimentos para inserção do Brasil nas agendas literárias internacionais. Em 2012, por exemplo, nosso país foi destaque na Feira do Livro de Bogotá. É provável que os preparativos para a Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, tenham alavancado o aumento, ou, ainda, que tenha havido uma combinação desses fatores, juntamente com o cenário político-econômico promissor do Brasil na época. O país, como integrante do bloco BRICS, se colocava no ranking das primeiras potências econômicas mundiais² e, ao mesmo tempo, se destacava nos âmbitos esportivo, midiático, cultural e editorial. “A imagem internacional do país [...] se tornou atrativa culturalmente a nível internacional” (PARDO, 2020, p. 324).

O período de ascensão do Programa se encerrou rapidamente, em 2013, ano em que, como já sabemos, o Brasil foi país-tema em Frankfurt. Como já dito, o trajeto percorrido até o evento foi bastante planejado e de fortes investimentos, seja em termos de recursos financeiros, midiáticos ou humanos. Análises pontuais (FERES, 2016) nos revelam que a Alemanha sozinha representou grande parte do volume de bolsas de 2013, mostrando o impacto positivo que holofotes desse tipo podem gerar e a importância de se fazer presente nas agendas literárias/culturais, sobretudo em alinhamento com iniciativas promotoras nacionais. Além disso, o ano de 2013 foi de entusiasmo nos âmbitos literário e editorial no Brasil; uma época em que várias instituições nacionais, como Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Câmara Brasileira do Livro e ApexBrasil, empreenderam na estratégia de *marca-país*, da qual a Copa do Mundo no Brasil, em 2014, e os Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro, em 2016, fizeram parte (PARDO, 2018, p. 212).

Apesar de o país viver um período mais promissor, a partir de 2014, o Programa foi, ano a ano, perdendo fôlego. Em 2014, especificamente,

2. Em dezembro de 2011, o Brasil estava prestes a ocupar o 6º lugar, segundo projeções do Centro de Pesquisa Econômica e de Negócios (CEBR, na sigla em inglês), logo atrás dos Estados Unidos, da China, do Japão, da Alemanha e da França (BBC, 2011).

o fato de o Brasil ter sido país homenageado nas Feiras do Livro de Bolonha e de Gotemburgo pode ter ajudado a sustentar uma queda menos abrupta. O fato é que, a partir desse ano, há uma espécie de divisor de águas que pode ajudar a elucidar o contínuo decréscimo: disponibilidade orçamentária.

Quadro 2 – Participação dos países no Programa

Países	Bolsas (qtd)
França	96
Alemanha	88
Espanha	88
Itália	82
Argentina	62
Estados Unidos	56
Romênia	31
Reino Unido	27
México	25
Portugal	25
Suécia	21
Bulgária	18
Croácia	18
Países Baixos	18
Demais	226

França, Alemanha, Espanha e Itália juntas são responsáveis por 30% de todas as bolsas (881) disponibilizadas no período analisado. Esses países seguem mostrando sua tradição na importação de traduções. Apesar dos dados estatísticos do *Index Translationum* incluírem todos os tipos de tradução e não apenas aquelas de literatura, a base de dados aponta justamente o alemão, o francês e o espanhol como idiomas que mais recebem traduções do Brasil (LINDOSO, 2013). A categoria dos “demais” países inclui aqueles com representatividade menor que 2%, como Egito, Macedônia, Colômbia, Albânia, Estônia, Geórgia, Lituânia, entre outros. Se somarmos Estados Unidos (6%) e Reino Unido (3%), chegamos em valor igual ao da Itália, quarta colocada, indicando que o Programa teve um desempenho significativo

na disseminação da literatura brasileira para a língua inglesa. Quando falamos da diversidade de países apoiados, acabamos falando também dos idiomas envolvidos nessas transações.

Quadro 3 – Representatividade dos idiomas no período

Idioma	Total Geral
Espanhol	201
Francês	97
Alemão	95
Inglês	95
Italiano	81
Romeno	31
Sueco	21
Búlgaro	18
Croata	18
Holandês	16
Demais	208

Em termos de língua, o espanhol desponta em primeiro lugar, pois incorpora os valores de outros países falantes do mesmo idioma, como Argentina, México, Peru, Chile, Colômbia, Uruguai, Equador e Costa Rica. Embora a França seja o país que mais recebeu bolsas, o francês é a língua oficial de 30 países (enquanto o espanhol é a de 22 países), e acaba perdendo a posição para a segunda língua com mais falantes nativos do mundo. A primeira é o mandarim, que não alcança nem 2% das propostas aprovadas. O alemão, terceiro idioma para o qual mais se traduziu, incorpora muitas traduções de editoras suecas e austríacas, ajudando a engordar os números. Já o inglês avança para a quarta posição ao aglutinar as traduções dos Estados Unidos, Reino Unido, Austrália, Irlanda e Canadá (em parte, pois o francês também é língua oficial).

Dentro do universo de 332 autores brasileiros traduzidos por meio das bolsas da FBN ao longo do período analisado, os resultados foram organizados da seguinte forma: apontando os autores cujas obras foram mais apoiadas em número de bolsas, identificando os escritores cujas obras foram mais apoiadas em termos monetários, e mostrando quem são os autores com mais obras traduzidas.

Quadro 4 – Autores brasileiros mais apoiados

Autor/Nascimento/Local	Bolsas (USD)	Bolsas (qtd)	Títulos traduzidos
Clarice Lispector/1920/ Ucrânia	\$ 113.810,00	45	20
Machado de Assis/1839/RJ	\$ 106.090,00	34	19
Jorge Amado/1912/BA	\$ 85.500,00	25	14
Daniel Galera/1979/SP	\$ 63.500,00	14	3
Rubem Fonseca/1925/MG	\$ 57.000,00	19	16
Adriana Lisboa/1970/RJ	\$ 46.000,00	16	4
Alberto Mussa/1961/RJ	\$ 42.400,00	14	6
Luiz Ruffato/1961/MG	\$ 39.500,00	14	9
Moacyr Scliar/1937/RS	\$ 32.970,00	14	8
Michel Laub/1973/RS	\$ 31.200,00	10	2
Ana Maria Machado/1941/RJ	\$ 29.500,00	10	8
Andréa Del Fuego/1975/SP	\$ 28.700,00	9	3
Augusto Boal/1931/RJ	\$ 27.500,00	7	5
Antônio Torres/1940/BA	\$ 24.400,00	10	4
Vilém Flusser/1920/ República Checa	\$ 19.000,00	6	6
Nelson Rodrigues/1912/PE	\$ 17.500,00	7	7
Hilda Hilst/1930/SP	\$ 15.620,00	8	6

Analisando os valores, a quantidade de bolsas e a quantidade de títulos evidencia-se a preferência estrangeira por autores fortemente consolidados em território nacional e com relativa consagração internacional. Embora o aparecimento de nomes como Adriana Lisboa, Luiz Ruffato, Andréa Del Fuego e Daniel Galera sugira relativo interesse do leitor estrangeiro pela produção literária brasileira contemporânea, a demanda pelos ditos clássicos se mostra latente. O fato de Clarice Lispector, Machado de Assis e Jorge Amado serem os autores dos livros que mais receberam monetariamente se explica, além da conhecida predileção, pela extensa bibliografia dos escritores, o que possibilita que as editoras inscrevam projetos de traduções para diversas obras, contabilizando o autor várias vezes.

Deslocando-nos ao gênero literário, vemos, a seguir, como as 881 bolsas concedidas se agruparam nas diferentes categorias e como os gêneros mais representativos se distribuíram ao longo do período estudado.

Quadro 5 – Proporção de bolsas por gênero literário

Gênero lit.	Total Geral	%
Romance	494	56,1%
Conto	85	9,6%
Poesia	64	7,3%
Ensaio	55	6,2%
Literatura infantojuvenil	53	6,0%
História em quadrinhos	26	3,0%
História	17	1,9%
Memórias	16	1,8%
Demais	71	8,1%

Durante todo o período de análise, observamos a expressiva predominância do romance.

Em relação às obras mais traduzidas, a metade delas é de autores contemporâneos.

Quadro 6 – Obras mais traduzidas

Título	Bolsas	Part. Bolsas (%)
Barba ensopada de sangue/Daniel Galera	10	1,1%
Diário da queda/Michel Laub	9	1,0%
A hora da estrela/Clarice Lispector	8	0,9%
K.: Relato de uma busca/Bernardo Kucinski	8	0,9%
O Senhor do lado esquerdo/Alberto Mussa	8	0,9%
Dom Casmurro/Machado de Assis	7	0,8%
Sinfonia em branco/Adriana Lisboa	7	0,8%
A chave de casa/Tatiana Salem Levy	6	0,7%
A queda: as memórias de um pai em 424 passos/ Diogo Mainardi	6	0,7%
Azul corvo/Adriana Lisboa	6	0,7%

Essa Terra/Antônio Torres	6	0,7%
Gabriela, cravo e canela/Jorge Amado	6	0,7%
O único final feliz para uma história de amor é um acidente/João Paulo Cuenca	6	0,7%
Os malaquias/Andréa Del Fuego	6	0,7%

Embora Clarice Lispector seja a autora mais apoiada, sua extensa bibliografia permite que as editoras estrangeiras tenham mais opções e seus projetos naveguem por um universo maior de títulos, contabilizando menos para cada um dos seus títulos. Já no caso de Galera, embora já possua um volume significativo de publicações, considerando seu tempo de carreira, suas obras parecem ter caído no gosto internacional, sobretudo *Barba ensopada de sangue*.

Em 2013, o título contou com uma estratégia arrojada que incluiu a distribuição de 3.500 exemplares para livreiros da Suíça, Áustria e Alemanha, e venda de *direitos* por 18.000 euros para publicação em alemão (PARDO, 2020, p. 331). O autor parecia estar disposto (e com capacidade financeira para tanto) a investir na internacionalização de sua produção literária. Segundo Frank Wegner, editor responsável pela alemã Suhrkamp, considerada uma das editoras mais importantes da Europa, a negociação dessa obra foi possível pelo fato do livro “se distanciar de uma visão estereotipada do Brasil”, por ser “um livro brasileiro, mas não tipicamente brasileiro. Além de bem escrito, se encaixa no gosto alemão” (*ibidem*). Apesar disso, Galera se disse surpreso com a repercussão do livro no Brasil e no exterior, por considerá-lo bastante pessoal e arriscado (CAZES, 2015). O escritor presume que o sucesso do título se deve à compra dos direitos pela alemã Suhrkamp, o que teria gerado um efeito dominó. Além disso, para ele, “coincidiu com o período recente de aumento do apoio da Biblioteca Nacional às traduções, ou seja, houve um contexto que favoreceu” (*ibidem*). Faz sentido, já que após essa compra, a editora romena Vivaldi publicou *Mãos de cavalo*, título indicado pela tradutora Micaela Ghiteșcu, após conhecer a obra na Feira de Frankfurt 2013. Na mesma esteira, a editora francesa Cambourakis lançou *Cachalote*. Novamente, as bolsas da FBN desempenharam papel crucial, já que “permite que o trabalho de tradução seja bem remunerado. A literatura brasileira não é muito conhecida na Romênia, então esse apoio é importante”, argumenta Saya Rodica, editora da Vivaldi.

Michel Laub, autor do segundo livro mais traduzido, acompanhou a repercussão de sua obra tanto nacional quanto internacionalmente. Para Laub, “o tema (Segunda Guerra) e o momento de crescimento brasileiro, já que o livro é de 2011, ajudaram a chamar a atenção dos editores de fora. Mas as qualidades do romance devem influir também, como influíram internamente” (CAZES, 2015).

Alberto Mussa, quem assina o terceiro título mais traduzido, integra a Série Autores Brasileiros, promovida pela Brazilian Publishers. Trata-se de um projeto de internacionalização da produção editorial brasileira firmado entre a CBL e a ApexBrasil. *O senhor do lado esquerdo*³, de 2011, é a obra de Mussa com maior destaque internacional e tem sido objeto de estudo em programas de língua portuguesa em universidades da Europa, dos Estados Unidos e do Mundo Árabe (APEXBRASIL, sem data). Segundo o editor Gianluca Catalano, da italiana Edizioni E/O, a obra chegou à editora por meio da agente de Mussa na Europa, e as bolsas da FBN são importantes devido aos altos custos da tradução e dos riscos que envolvem publicar um escritor pouco ou nada reconhecido internacionalmente. Catalano esclarece: “gostei do modo como Mussa apresenta o Rio, constrói a atmosfera da cidade. Tivemos repercussão positiva na imprensa italiana, mas, sinto dizer, não foi um sucesso comercial” (CAZES, 2015). Na Romênia, por outro lado, o escritor parece ter maior êxito. Mussa teve um maior número de obras traduzidas para esse país, e as bolsas da FBN viabilizaram a maioria delas. O autor defende que o interesse por sua produção tem origem no modo como incorpora as mitologias africana e ameríndia, ambas presentes na nossa cultura brasileira, além de abordar a história do Brasil e do Rio de Janeiro. Para ele, isso daria a suas obras “esse caráter ‘exótico’, termo que muitos consideram depreciativo. Não concordo. Exotismo, etimologicamente, é olhar para fora. É, portanto, a busca da alteridade, e encontro com o Outro. Para mim, é atitude fundamental, urgente, num mundo cada vez mais globalizado” (*ibidem*).

Adriana Lisboa, autora de *Sinfonia em branco*, vem conquistando mais espaço tanto nacional quanto internacionalmente. Vencedora do prêmio José Saramago em 2003, reside nos Estados Unidos. O fato de

3. O livro traz uma narrativa policial que busca desvendar o assassinato do secretário da presidência da República em um prostíbulo de luxo no Rio de Janeiro, em 1913.

viver em um país supra hegemônico certamente facilita os trânsitos alfandegários do mercado literário mundial, principalmente se traduzida para a língua inglesa, o que serve de importante trampolim. Quando sua agente literária Nicole Witt tentou vender os direitos de *Sinfonia em branco* para o alemão, em 2003, só conseguiu que a tradução americana fosse lida após a confirmação do Brasil como país homenageado em Frankfurt (PARDO, 2020, p. 332), evidenciando o caráter de validação, de literarização (CASANOVA, 2002), que tanto o mercado editorial norte-americano quanto a feira alemã desfrutam. Adriana Lisboa, por sua vez, atribui seu êxito em países do Leste Europeu, como Croácia, Polônia, Romênia e Sérvia, à aposta de certos editores em oferecer um catálogo variado e em atender interesses pessoais por outras culturas. Apesar de seu significativo reconhecimento internacional, argumenta: “a verdade é que a nossa literatura tem pouquíssima importância fora do Brasil. Temos casos isolados, um ou outro autor que fez sucesso aqui ou ali, com algum livro, em algum momento. Mas não é significativo” (CAZES, 2015).

Quatro das obras mais traduzidas são de escritores que integram a chamada “geração Granta”: Daniel Galera, Julián Fuks, Michel Laub e Tatiana Salem Levy. A edição brasileira dedicada aos “*Melhores jovens escritores brasileiros*”, publicada em 2012 (inclusive com apoio da FBN para tradução e publicação de sua versão em inglês, no Reino Unido) traz vinte autores contemporâneos considerados promissores. Desde sua publicação, os vinte escritores nunca são mencionados sem essa credencial da Granta, e parecem estar cumprindo as previsões de sucesso da revista. O papel legitimador desse tipo de discurso, capaz de marginalizar ou canonizar, expõe a força dos capitais simbólico e econômico (BOURDIEU, 1996), sobretudo os de língua inglesa.

Considerações finais

A abrangência do Programa é restrita e somente a concessão de bolsas a editoras estrangeiras é incapaz de reconfigurar nossa literatura no *polissistema* literário internacional. Para que o Programa cumpra seus objetivos é imprescindível que o auxílio venha acompanhado de outras medidas, como presença do Brasil nos eventos culturais internacionais; envio dos escritores para palestras, entrevistas,

leituras públicas etc.; divulgação do Ministério das Relações Exteriores (MRE) nas embaixadas brasileiras mundo afora; capacitação de tradutores (do português); publicidade em centros de estudos de língua portuguesa; financiamento de cátedras em Universidades e demais polos de estudos linguísticos e literários. Enfim, é preciso fazer apostas em diversas frentes de ação, a longo prazo e de forma contínua. Ademais, conforme nos aponta Casanova (2002, p. 238), a construção de um percurso histórico (internacional) da literatura brasileira, que vise à autossuficiência e solidificação de um patrimônio literário, depende de um mínimo de recursos e de autonomia política acumulados.

O Programa pormenorizado sofreu cortes orçamentários dos quais decorreu a acentuada queda no número de bolsas concedidas. A partir de 2015, a comissão julgadora precisou ajustar as tramas de sua peneira e deixar muitos projetos de fora, projetos que muito provavelmente não teriam sido desclassificados, caso houvesse mais disponibilidade financeira. O contexto histórico e político que acompanhou essa linha descendente aponta para um paulatino desmonte das instâncias culturais, que incluiu a recente extinção do Ministério da Cultura e a nomeação de pessoas com perfil cada vez menos técnico para comandar essas instituições, testemunhando os aspectos de ordem política, econômica, cultural e educacional que plasam a configuração do mercado editorial brasileiro.

Referências

- BBC NEWS BRASIL. *Brasil supera Grã-Bretanha e se torna 6ª maior economia, diz entidade*. 2011. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/12/111226_grabretanhabrasil_ss>. Acesso em: 01 jun. 2021.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, P. A economia das trocas linguísticas. n. 34, maio 1977. Tradução de Paula Montero. In: ORTIZ, R. (Org.). *Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39. p. 156-183. Disponível em: <<http://antropologias.descentro.org/biblioteca-virtual/todo-o-acervo-de-antropologiasunicamp?did=4245>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P. As condições sociais da circulação internacional das ideias. Tradução de Fernanda Abreu. *Enfoques* – Revista Eletrônica. Rio de Janeiro. 2002. v. 1, n. 1, p. IV – 117. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12679/8870>> Acesso em: 05 mai. 2021.
- BRASIL. *Lei nº 10.753*, de 30 de outubro de 2003. Institui a Política Nacional do Livro. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2003/lei-10753-30-outubro-2003-497306-norma-atualizada-pl.html>>. Acesso em: 6 ago. 2014.
- BRASIL. *Portaria Interministerial nº 1442*, de 10 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/upload/PORTARIA%20INTERMINISTERIAL%20N%201442%20DE%2010%20DE%20AGOSTO%20DE%202006_1155839932.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2014.
- BRASIL. *Plano Nacional do Livro e Leitura* – PNLL/Ministério da Educação e Ministério da Cultura. Brasília, DF. 2006. Edição atualizada e revisada em 2014. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/cadernoPNLL_2014ab.pdf/df8f8f20-d613-49aa-94f5-edebf1a7a660>. Acesso em: 19 fev. 2017.
- CASANOVA, P. *A república Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAZES, L. *Programa de tradução promove nova geração de escritores*. O GLOBO. 17/10/2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/programa-de-traducao-promove-nova-geracao-de-escritores-17796694>>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- EVEN-ZOHAR, I. *Polysystem studies*. Poetics Today. Durham: Duke University Press, v. 11, n.1, 1990.
- EVEN-ZOHAR, I. (2007): O sistema literário. *Polisistemas de cultura*, pp. 25-44. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2021.
- FERES, L. *A cultura traduzida e a cultura em tradução: a literatura brasileira contemporânea na revista Granta*. 2016. 144 f. Dissertação (Mestrado) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2016.
- LINDOSO, F. *Literatura brasileira no exterior: problema dos editores? O xis do problema*. 09/05/2013. Disponível em: <<http://oxisdoproblema.com.br/?p=1744>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

- PARDO, M. D. C. V. El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo. El caso de Brasil en la actualidad. *Iberoromania*, Berlín, 2018, v. 88, n. 1, p. 203-217.
- PARDO, M. D. C. V. Circulación de autores y autoras brasileños/as en el literario transnacional contemporáneo. El caso de la Feria de Fráncfort 2013. *Pliegos Hispánicos – Constelación latinoamericana: intelectuales y escritores entre traducción, crítica y ficción*. Mantova, v. 11, n. 1, p. 319-346, 2020.
- VENUTI, L. *Os escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

O fogo na mitologia indígena: um olhar sobre o discurso mítico e sua figuração narrativa

Luciana Aparecida Bravim Macarini (UNIOESTE)¹

Valdirene Aparecida Cotta (UNIOESTE)²

Introdução

Os mitos configuraram o mundo de forma primordial. São narrativas que se apresentam como uma possibilidade de explicar os fenômenos naturais e acontecimentos de uma dada realidade. A mitologia antecede a filosofia e a ciência e, na antiguidade, ela fundamentava os aspectos políticos, religiosos, culturais e sociais de nossos antepassados.

Na atualidade, apesar da apropriação do conhecimento científico nas diversas áreas, a consciência mítica ainda é bastante presente e pode auxiliar na compreensão das artes e questões subjetivas relacionadas a sentimentos, valores e virtudes humanas. Essa consciência persiste devido a nossa incapacidade de compreender fenômenos abstratos, que ainda não são possíveis explicar pela lógica.

A mitologia da Grécia antiga – bastante conhecida e frequentemente recuperada nas artes visuais, cênicas e na literatura – busca representar o mundo através dos deuses, associados a fenômenos e elementos da natureza, também a sentimentos humanos, por meio das histórias fantásticas que mostravam tais divindades como seres dotados dos mesmos defeitos e falhas humanas (diferentemente da visão monoteísta, por exemplo, na qual Deus é desígnio de perfeição). Essa junção proporcionada pela mitologia entre a simbologia mítica e os aspectos inerentes a humanidade pode levar a reflexões e possibilitar a compreensão de suas problemáticas.

1. Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2021-2025). Professora de Ensino Fundamental e Médio da Secretaria Estadual de Educação do Estado do Paraná. E-mail: lubravim@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3558-657X>.
2. Doutoranda em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2021-2025). Professora do Ensino Fundamental – Anos iniciais na Secretaria Municipal de Educação de Cascavel. E-mail: valdirenecotta@hotmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0693-2506>.

Assim como os gregos, os povos originários do Brasil possuem uma mitologia que, apesar de pouco conhecida, é bastante diversificada, com deuses e lendas que variam de acordo com cada grupo indígena, apresentando especificidades em suas crenças e manifestações culturais.

Tendo em vista esse viés reflexivo sobre os aspectos que extrapolam a leitura superficial do mito, objetivamo-nos, neste estudo, analisar as mitologias indígenas sobre o roubo do fogo das etnias Guarani e Kanamari para compreender como esses povos expressam, por meio das linguagens imaginária e simbólica, as complexidades inerentes ao ser humano, dentre as quais: ambição, inveja, persistência e coragem.

Para tanto, empregamos do método da literatura comparada, pois, segundo Carvalhal (2006, p. 52), “a compreensão do texto [...] nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles [...] chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações”. Os mitos serão analisados com base na teoria da semiótica greimasiana. Para trazer à luz as nossas análises, fundamentamo-nos nos estudos de Eliade (1972), Lévi-Strauss (2010), Gusdorf (1980) e Greimas (2014), dentre outros que abordam temáticas que contribuem para um olhar estético, histórico, antropológico e filosófico, vlendo-se de seus estudos para a compreensão dos mitos indígenas escolhidos.

Mitos, histórias que explicam o mundo

De acordo Gusdorf (1980), o mito está ligado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si mesmo e do ambiente no qual está inserido. Sendo assim, para as sociedades indígenas, as histórias míticas são verdadeiras e narram, além da origem do mundo e dos seres vivos, acontecimentos que constituíram os humanos. Dessa forma, “o mito não é apenas um mito, mas a própria verdade. Sua única explicação de mundo” (GUSDORF, 1980, p. 23).

Apesar da importante significação dos mitos para os povos originários, na opinião do “homem moderno é irreal, fantástico, ilógico” (GUSDORF, 1980, p. 23). O termo usual se refere à *fábula*, *invenção*, *ficção* (ELIADE, 1972). Trata-se de uma alusão bastante simplificada, sendo que, para os povos originários, o mito é uma verdade imperiosa, de valor histórico, cultural e espiritual, pois é um povo que vive o mito.

As narrativas mitológicas também podem levar não apenas à compreensão de como vivia o homem primitivo em um passado distante, mas, também, do humano na contemporaneidade, como explica Lévi-Strauss:

Um mito diz respeito, sempre, a acontecimentos passados: “antes da criação do mundo”, ou “durante os primeiros tempos”, em todo caso, “faz muito tempo”. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo. Formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro (LÉVI-STRAUSS, 1970c, p. 229).

Assim, para muitos povos, os mitos são referências de compreensão do mundo. Nas narrativas contadas pelos anciãos, sobretudo, exercem grande influência no convívio social dos grupos indígenas, porquanto, segundo Eliade (1972), é um enredo fantástico e impressionante, utilizado para versar sobre assuntos religiosos, por exemplo, os protagonistas inspiram os sujeitos das comunidades, são modelos a seguir ou a não seguir. As narrativas que vão sendo transmitidas por gerações emanam valores e servem de motivação para o empenho em superar limites constantes, individuais e coletivos, assim elevando a condição humana.

As narrativas sobre o roubo do fogo contempladas neste estudo são mitos fundadores que tratam da origem do fogo. Abordaremos narrativas de povos localizados em regiões bastante distintas do Brasil, a começar pelo mito da etnia Kanamari, que vive no estado do Amazonas. Esse povo considera fundamental a transmissão de conhecimento pela fala e pela memória. Conforme Kanamari *et al* (2007), esta é a forma de lembrar existência de seu povo. Os mitos, geralmente transmitidos em festas e nas conversas em volta da fogueira, para os Kanamari, representam uma forma de atuar e lutar pela vida.

O segundo mito a ser analisado é da etnia Guarani, que no Brasil está dividida em três grupos: Kaiowá, Nhandeva e M'byá, distribuídos nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Espírito Santo, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. São grupos que possuem uma proximidade histórica, linguística e cultural, porém diferenciam-se nas relações sociopolíticas e econômicas. Trata-se de um povo profundamente espiritual e que atribui grande valor à terra – por eles, considerada parte integrante da família.

Ambos os mitos têm como elemento central o *fogo*, que, segundo o dicionário Dicio (2021), trata-se de um “fenômeno que consiste no desenvolvimento simultâneo de calor, de luz e de chama produzido pela combustão viva de certos corpos, como a madeira, o carvão etc.”. Esse é um conceito bastante objetivo para um termo que também pode apresentar uma diversidade de sentidos subjetivos relacionados com o modo particular que os povos originários interagem com o mundo.

O domínio do fogo possibilitou um grande avanço tecnológico e cognitivo, melhorando condições de vida dos povos primitivos. Em termos concretos, o fogo servia para afastar predadores, aquecer, iluminar e para preparar alimentos. Conforme explica Wrangham (2010, p. 7), “o cozimento aumentou o valor da comida. Ele mudou os nossos corpos, nosso cérebro, nosso uso do tempo e nossas vidas sociais. Transformou-nos em consumidores de energia externa e assim criou um organismo com uma nova relação com a natureza, dependente do combustível”. Assim, podemos dizer que o fogo foi fundamental para o desenvolvimento físico e neurológico humano, pelo fato de o cozimento dos alimentos possibilitar ao organismo o contato com novas formas de proteínas, estas forneceram mais calorias e a comida cozida exigiu menos esforço, tanto na mastigação, quanto na digestão, provocando mudanças no organismo humano, tendo como exemplo o crescimento do cérebro (GUSDORF, 2010).

O advento do fogo também mudou os hábitos daquelas pessoas que começaram a se reunir em torno das fogueiras para a prática de ritos, para cantar e contar histórias. Tal atividade propiciou um maior desenvolvimento mental estimulado pela imaginação, uma vez que as histórias compartilhadas geravam uma regularidade de pensamento, um sentimento de confiança, de capacidade e necessidade de cooperação entre as pessoas da comunidade (WIESSNER, 2014). Além disso, a influência do fogo na vida das pessoas fez com que muitas simbologias fossem criadas, podendo representar, por exemplo: vida, morte, amor, paixão, sabedoria, inferno, pecado. O fogo “pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal” (BACHELARD, 1994, p.12).

Análise dos mitos

Apresentamos, nesta seção, os mitos integrantes do *corpus* deste estudo e, respectivamente, as análises. Convém esclarecer que devido à extensão das narrativas, foi necessário resumi-las. Vejamos a “História do fogo”, mito do povo Kanamari:

Certa noite, os Tâkuna foram caçar num lugar distante, onde ninguém ainda tinha andado. Lá, um caçador Tâkuna viu que os macacos pretos mataram muitas aves e levaram a caça para um casarão. O caçador sentiu o cheiro bom, se aproximou e viu que os macacos preparavam a comida usando o fogo. Ele percebeu que aquilo era importante para seu povo e que serviria também para o futuro. Então, o caçador voltou à aldeia, contou o que viu, e chamou os Tâkuna para buscarem o fogo.

Os macacos pretos guardavam o fogo em vários potes de barro em penduravam bem alto para que ninguém roubasse a brasa. Quando os Tâkuna chegaram lá, os macacos se recusaram a entregar o fogo. O jabuti, o veado roxo e o veado capoeira começaram a atirar coisas para tentar derrubar os potes. O veado capoeira acertou, e os potes se quebraram, as brasas caíram para todos os lados. Foi uma grande confusão.

A coruja aproveitou a oportunidade, pegou três brasas e as levou para cima de um pau seco. Lá, a coruja ficou aguardando os Tâkuna chegar. O sapo pediu para guardar a brasa e a coruja deu uma, que se apagou, deu a segunda, que também se apagou. O terceiro pedaço de brasa se acendeu no pau seco.

Vendo isso, a coruja espalhou o fogo para todos os lugares, acendendo-o nos paus secos. Depois ela chamou os Tâkuna e os ensinou a fazer o fogo com os pauzinhos. Os macacos pretos perderam o fogo. Por isso, ficaram com raiva e continuaram sendo os mesmos macacos pretos até hoje (KANAMARI, 2007).

Na sequência apresentamos o resumo da narrativa “O roubo do fogo”, um mito guarani:

Em tempos antigos, os Guarani não sabiam acender fogo. Este estava em domínio dos urubus, que cuidavam do fogo e não permitiam que ninguém se aproximasse dele. Era por isso que somente essas aves comiam seu alimento assado ou cozido e nenhum outro animal da floresta tinha esse privilégio.

Todos queriam roubar o fogo dos urubus, mas ninguém se atrevia a desafiá-los. Um dia, o grande guerreiro Apopocúva, Nhanderequeí, retornou de uma viagem decidido a roubar o fogo dos urubus. Reuniu todos os animais, aves e homens da floresta e contou o plano para enfrentar os temidos urubus, guardiões do fogo. Eles sabiam que os urubus não comiam carne crua, somente assada ou cozida. Por isso, ele teve a ideia de se fingir de morto debaixo do ninho deles enquanto os demais animais deveriam ficar escondidos até que os urubus trouxessem as brasas para acender o fogo para assar o guerreiro.

Foi o que aconteceu. Quando os urubus acenderam o fogo, os animais à espreita os atacaram. Os urubus perceberam a armadilha e tentaram proteger o fogo. Na confusão, todas as brasas se apagaram. Exceto uma, que o pequeno sapo curucu conseguiu apanhar enquanto os urubus se ocupavam em proteger a brasa dos animais maiores.

O curucu entregou a brasa ao guerreiro que começou a assoprar levemente. A fumaça que se formou fez com que os animais se sentissem incomodados e deixaram o fogo para os homens e as aves. Nhanderequeí soprou de novo e da brasa recendeu um cheiro de queimado. Isso foi o bastante para que as aves se incomodassem e deixassem o fogo com os homens.

Em seguida, Nhanderequeí soprou ainda mais forte e, finalmente, as chamas apareceram no meio da palha e do carvão que sustentaram o fogo aceso para sempre. Percebendo que tudo estava sob controle, o herói ordenou que seus parentes encontrassem madeiras e as usassem toda vez que quisessem acender e conservar o fogo. Além disso, o corajoso herói ensinou os Apopocúva a fazer um pilãozinho onde podiam guardar as brasas e assim conservar o fogo para sempre (MUNDURUKU, 2005, p. 17).

A base semântica fundamental de construção das narrativas que abordam o roubo do fogo – o mito Kanamari e o mito Guarani – se constitui a partir da oposição natureza x cultura, figurada no fogo que, como afirma Bachelard (1994, p. 11) “dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias [...]” estando os mitos em análise associados à temática do cru e do cozido que, segundo Lévi-Strauss (2004), compreende a representação da passagem da natureza para a apropriação da cultura.

Em ambos os mitos, os humanos se alimentam de carne crua e isso os coloca em um mesmo nível que os demais animais – com exceção aos macacos pretos do mito Kanamari e dos urubus do mito

Guarani que, a princípio, são os detentores do fogo e, por isso, podem cozinhar/assar o alimento. O fogo, portanto, tem um papel transformador que permite atribuir novos significados. A partir disso, pode-se dizer que a posse do fogo implica em poder, atribuindo *status* de superioridade daquele que o possui.

De acordo com Fiorin (2011), os elementos opostos, que são a base da categoria semântica, recebem qualificações (euforia = valor positivo x disforia = valor negativo). Assim sendo, nas narrativas mitológicas Kanamari e Guarani, enquanto a qualificação eufórica é atribuída à cultura, a qualificação disfórica, à natureza, visto que o desejo de apropriação do fogo está relacionado à intenção de modificar o estado natural das coisas.

Em uma narrativa, reforça o mesmo autor, o sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados por pessoas, coisas ou animais. No mito Kanamari, o caçador é o sujeito do desejo; e, no mito Guarani, esse papel é desempenhado pelo guerreiro. O fogo, no entanto, é o objeto de desejo. O estado inicial desses sujeitos é de disjunção em relação ao objeto de valor fogo. A narrativa se desenvolve a partir do propósito de mudar esse estado disjuntivo do sujeito com o objeto para o estado conjuntivo, isto é, a busca pela apropriação do elemento fogo que pertence aos macacos, aos urubus, tendo em vista que “o sujeito não atribui valor a um objeto a não ser que este já pertença a outrem” (GREIMAS, 2014, p. 45).

Tanto o mito Kanamari quanto o Guarani são narrados na terceira pessoa do discurso. Assim, o foco narrativo apresenta uma neutralidade com relação aos fatos e o ângulo de global – o que revela um distanciamento, pois, apesar de conhecer toda a história, o narrador não participa do conflito e tampouco da história narrada, constituindo-se apenas como observador – como se pode constatar no trecho: “História do fogo”: [...] “os Tâkuna foram caçar num lugar distante, onde ninguém tinha andado ainda. Lá eles encontraram um macaco que falava a língua do ser humano” (KANAMARI, 2007, p. 44).

A similaridade do foco narrativo, no mito Guarani, comprova-se pelo excerto: “Em tempos antigos os Guarani não sabiam acender fogo. Na verdade, eles apenas sabiam que existia o fogo, mas comiam alimentos crus, pois o fogo estava em poder dos urubus” (MUNDURUKU 2005, p. 15).

Em se tratando das personagens, as que compõem os mitos Kanamari e Guarani também apresentam características semelhantes:

enquanto o protagonista – sujeito do desejo que atuará para a obtenção do fogo (objeto de valor) – é um humano, o antagonista e demais personagens são constituídos por animais personificados.

Esse sujeito, no mito Kanamari, está revestido na figura de um caçador – papel importante para os povos originários pelo fato de ser ele o responsável pelo equilíbrio entre a vida silvestre e a subsistência alimentar. Os caçadores, de um modo geral, conhecem bem os caminhos da floresta, são habilidosos com instrumentos de caça, rápidos, ágeis, atentos, possuem bons reflexos e são capazes de acertar um alvo a longa distância. Todas essas características conferem ao caçador a competência para adquirir o fogo e, assim, transformar o seu estado em relação ao objeto de valor, de disjuntivo para conjuntivo. Em termos concretos, está inscrito na narrativa que foi o caçador quem avistou os macacos preparando o alimento com fogo e, ao sentir o cheiro agradável da comida, percebeu a utilidade do elemento, avisou os outros integrantes da aldeia e pediu ajuda. Notemos que os Tákuna integram homens e animais (jabuti, veado, coruja, sapo), que são os adjuvantes na narrativa.

No mito Guarani, o protagonista é Nhanderequei, um grande guerreiro e herói. Guerreiros são disciplinados, resilientes, versáteis, especialistas em lutas e armas e estão sempre prontos para um combate. Esses atributos lhe dão a competência para adquirir o fogo que, a princípio, está em poder dos urubus. No enredo narra-se que os Guaranis tinham ciência da existência do fogo e do poder do elemento em transformar as coisas, mas não sabiam como acendê-lo, por isso queriam tomar posse. Por conseguinte, o herói Nhanderequei, ao retornar de uma longa viagem, decide roubá-lo e, para isso, convoca os animais, aves e homens da floresta para ajudar nessa tarefa. Considerando o fogo como a figuração do poder em ambos os mitos, tanto os macacos pretos (mito Kanamari) quanto os urubus (mito Guarani) estavam em uma condição de superioridade em relação aos demais habitantes da floresta na medida em que a posse do fogo determina essa posição hierárquica.

Os oponentes dos mitos Kanamari e Guarani se figuram em animais. A esse respeito, Lévi-Strauss (1987) explica que, ao estudar o mito na forma em que é narrado, verifica-se que os animais agem com base nas características de sua espécie. Assim, o pensamento mitológico tem a função de pensamento conceitual, havendo uma relação entre as necessidades humanas e o mundo natural, isto é,

existe uma compatibilidade dos animais e o problema que a narrativa (mito) tenta resolver. Observemos as características oponentes nas narrativas em estudo.

No mito Kanamari, os oponentes são os macacos – animais que apresentam características físicas e comportamentos que se assemelham aos dos humanos. Algumas espécies, como o macaco prego, por exemplo, são muito inteligentes e com uma grande capacidade de resolver problemas. Assim como os humanos, eles são bastante sociáveis, vivem em comunidade, e têm inteligência e habilidades como ferramentas. Essas características se figuram nos seguintes excertos: “eles não queriam dar o fogo para ninguém. Por isso, colocavam a brasa dentro de vários potes de barro e penduravam os potes numa casa enorme bem alta, para que ninguém roubasse a brasa”; “Fizeram a sua comida preferida, usando o fogo” (KANAMARI, 2007, p. 44). Podemos perceber que os atributos físicos e comportamentais dos macacos são compatíveis com as ações desempenhadas por eles na narrativa.

No mito Guarani, esse papel é ocupado pelos urubus-rei, e esses não se assemelham aos humanos em suas habilidades, tampouco nas características físicas. Porém, o fato de serem aves as possibilitou pegar a brasa do Sol, num tempo em que estava fraco. A escolha do oponente é justificada pelas características da ave. Sendo essa majestosa, forte e agressiva, nenhuma outra ave se atreve a disputar comida com ela e, para enfrentá-la, é necessário um adversário que esteja, pelo menos em paridade com seus atributos. As características físicas também podem estar associadas ao tema do mito. Como exemplo, observamos que as cores do bico e pescoço em tons amarelados, vermelhos e alaranjados do urubu-rei se assemelham aos tons do fogo.

Para a transformar o estado disjuncto do objeto de valor (o fogo) para conjunto, os sujeitos agem na narrativa dentro de uma estrutura canônica. Segundo Fiorin (2011), essas ações transcorrem num programa narrativo. Na primeira fase desse programa ocorre a manipulação de um sujeito sobre o outro, levando a um querer/dever no qual os sujeitos manipuladores e manipulados estão figurados no protagonista. O caçador Tâkuna (mito Kanamari) é manipulado pela cobiça: ao perceber o poder transformador do fogo, ele conta aos outros da aldeia o que tinha visto, seduzindo-os com ideia de possuir o fogo e fazendo-os agir em função da conquista.

O grande herói, Nhanderequei (mito Guarani), é manipulado por tentação, porquanto percebe que os urubus comiam seu alimento

assado ou cozido e nenhum outro da floresta tinha esse privilégio. Ele seduz os demais integrantes de seu povo com a ideia de que é possível se apossar do fogo, já que conhece o ponto fraco dos urubus que não sabiam comer alimento cru. Partindo desse argumento, elabora um plano para roubar o fogo, fingindo-se de morto e esperando ser levado pelos urubus até o fogo para ser assado. Assim, convence os demais integrantes da tribo a colaborar na aplicação desse plano.

Para conquistar o fogo é necessário que os protagonistas tenham uma competência (poder, fazer/saber, fazer) que pode ser um elemento mágico, atributos físicos, habilidades intelectuais ou ajudantes que desempenham papéis fundamentais para a conquista do objeto. No mito Kanamari, o protagonista é um caçador, enquanto, no mito Guarani, trata-se de um guerreiro. Tais qualificações permitem pressupor que esses sujeitos de desejo são fortes e corajosos e, além de possuírem habilidades intelectuais, contam com ajudantes figurados em animais personificados.

Na narrativa, a figuração do caçador que justifica sua inteligência e coragem é concretizada quando ele vê que os macacos preparam a comida preferida usando o fogo, neste momento, o caçador percebeu que aquilo era muito importante para seu povo e serviria também para o futuro, voltou à aldeia, contou tudo o que tinha visto lá e avisou aos outros Tâkuna para buscar o fogo.

A figurativização do herói Nhanderequei ocorre por meio da elaboração do plano para enganar os urubus fingindo-se de morto bem debaixo do ninho deles, enquanto seus comparsas deveriam ficar escondidos esperando pela ordem de avançar para cima deles e os espantar daquele lugar. Dessa forma, poderiam pegar o fogo. Essa atitude do guerreiro denota coragem e inteligência.

No mito Kanamari, o caçador e os Tâkuna partem para a conquista do fogo e ocorre a performance da história, momento em que se dá transformação, isto é, os Tâkuna se apropriam do objeto de valor (o fogo) da seguinte forma:

O jabuti falou que ia pegar o pote de brasa. Ele atirou uma bola de sanabi, de látex, para quebrar o pote de brasa pendurado numa corda. Mas não conseguiu. O veado roxo também tentou, mas não conseguiu. Ele chamou o veado capoeira. Este atirou no pote de barro, o pote quebrou, e as brasas caíram para todos os lados. A coruja aproveitou a oportunidade, pegou a brasa e a levou para cima

de um pau seco. Lá a coruja ficou aguardando os Tâkuna chegar (KANAMARI, 2007, p. 44).

Podemos observar que a conquista do fogo foi um trabalho em equipe, no entanto, foi a coruja que pegou a brasa e não o caçador. Uma explicação aceitável para o desfecho da narrativa seria o fato de a coruja ser considerada símbolo de reflexão, conhecimento e sabedoria para muitos povos, além disso, é uma ave que consegue ver através da escuridão e tem um sistema auditivo muito aguçado. Portanto, dentre os actantes da narrativa, é a coruja quem possui as habilidades que justificam a realização da performance, considerando que “o sujeito deve inicialmente adquirir certa competência para se tornar performante [...]” (GREIMAS, 2014, p.65).

A performance, no mito Guarani, se concretiza da seguinte forma:

Os urubus, vendo que se tratava de uma armadilha, se esforçaram o máximo que puderam para apagar as brasas, engoli-las e não permitirem que aqueles seres tomassem posse delas. Foi uma correria geral. Acontece, no entanto, que na pressa de salvar o fogo, quase todas as brasas se apagaram por terem sido pisoteadas.

Quando tudo se acalmou, Nhanderequeí chamou a todos e perguntou quantas brasas haviam conseguido [...] ninguém havia salvado uma pedrinha sequer [...] acontece que, por trás de todos, saiu o pequeno curucu, dizendo: Durante a luta os urubus se preocuparam apenas com os animais grandes e não notaram que eu peguei uma brasinha e coloquei na minha boca. Espero que ainda esteja acesa [...] pare de falar, meu caro curucu [...] disse Nhanderequeí, tomando a brasa em suas mãos e assoprando levemente. Todos os animais ficaram atentos às ações do herói que tratava com muito cuidado aquele pequeno luzeiro. Pegou-o na mão e colocou um pouquinho de palha e assoprou novamente. Com isso ele conseguiu um pequeno riozinho de fumaça. Isso foi o bastante para incomodar os animais, que logo disseram: Se o fogo sempre faz fumaça, não será bom para nós. Nós não suportamos fumaça. Dizendo isso, os bichos foram embora, deixando o fogo com os homens e com as aves. Nhanderequeí soprou de novo. Ele fazia com todo cuidado, com todo jeito. Logo em seguida à fumaça, aconteceu um cheiro de queimado. Isso foi o bastante para que as aves se incomodassem e dissessem: Nós não gostamos desse cheiro que sai do fogo. Isso não é bom para as aves. Fiquem vocês com este fogo. [...] Nhanderequeí soprou ainda mais forte e, finalmente, as chamas apareceram no meio da palha e do carvão que sustentaram o fogo aceso para sempre (MUNDURUKU, 2005, p. 17-19).

No mito Guarani o fogo também foi salvo por um animal, dessa vez um curucu (sapo, em tupi), que, por ser pequeno, foi ignorado pelos urubus, no entanto foi o único a conseguir a brasa. O sapo tem grande importância para o ecossistema, sendo responsável pelo controle de outras espécies, como moscas e outros insetos e, por isso, também ajuda a controlar doenças que podem ser transmitidas por algumas espécies de insetos.

Outro fator que é importante sobre esse animal que teve um relevante papel no mito Guarani é que essa espécie passa por uma metamorfose: inicia seu ciclo vital como um girino estritamente aquático para depois tornar-se um sapo, que pode viver tanto na água como na terra. Como essa transformação é determinada pela natureza, podemos pensar na natureza figurada pelo fogo: a carne crua está em estado natural e o fogo a transforma após o cozimento, modificando o cheiro, o sabor e o valor nutricional. Fato semelhante ocorre com o sapo que, após a metamorfose operada pela natureza, transforma-se fisicamente, de modo que as características distintas daquelas do seu estado inicial conferem-lhe maiores habilidades para garantir a subsistência e a sobrevivência.

Passemos à sanção, etapa da narrativa em que se constata que a performance se realizou, e que os sujeitos são recompensados ou castigados. No mito Kanamari, a sanção se figura de forma positiva: a coruja levou o fogo para todos os lugares e ensinou os Tâkuna a encandecer com pauzinhos. Nesse mito, registrado por escrito por integrantes a povo Kanamari, o sujeito do desejo, o caçador, não desempenha nenhuma ação na performance da narrativa e nem na sanção. Essa função de sujeito que age na narrativa é assumida pela coruja, tanto na performance como na sanção. O que podemos inferir a partir desta organização narrativa é que há momentos em que a força, a coragem e a persuasão são determinantes; e, em outros, são necessárias a astúcia e a inteligência.

No mito Guarani, Nhanderequei, o sujeito do desejo, apesar de ser ajudado pelos outros animais, principalmente pelo sapo, continua a assumir o posto de protagonista até o final da narrativa, sendo o responsável por controlar o fogo e ensinar o seu povo Apopocúva a fazer um pilãozinho para guardar as brasas e conservar o elemento para sempre.

Os mitos sobre o fogo em análise abordam temas como a ganância, representados pelas atitudes dos macacos, no mito Kanamari, e

dos urubus, no mito Guarani, pois não queriam compartilhar o fogo. Este elemento é a representação do poder nas narrativas. Também vão tratar do valor do saber, figurado na coruja, do mito Kanamari, e subestimação e esperteza, na figura do sapo.

Considerações finais

Os mitos dos povos indígenas, apresentados neste estudo, devem ser compreendidos como uma forma de representação de fenômenos e acontecimentos que fundamentam a realidade de um povo. O mito, de um modo geral, para os povos originários, se caracteriza como instrumento de resistência capaz de manter viva uma cultura por centenas de anos.

A partir da ideia apresentada sobre a mitologia indígena, buscamos analisar os mitos sobre o “roubo do fogo” em uma perspectiva de ilustrar a forma como cada uma das etnias escolhidas retrata a narrativa. Para isso, procuramos compará-los utilizando a metodologia da semiótica greimasiana, buscando o sentido dos textos a partir da significação dos elementos que os compõem.

Das análises, podemos destacar que o mito trata principalmente da luta constante do homem pelo domínio da natureza, afirmando-o e confirmando-o como um ser cultural. Para além da superficialidade da narrativa, podemos observar que são retratadas questões sobre a organização social dos povos e subjetividade humana, as virtudes: inteligência, coragem, persistência, união; assim como suas imperfeições: a avareza, a inveja, o egoísmo.

Os sujeitos que agem na narrativa desempenham papéis distintos em que, para cada situação, são exigidas habilidades específicas para que a sanção seja positiva, como ocorre, de fato, na realidade. Portanto, as mitologias retratam as experiências humanas e suas relações com os fenômenos naturais e culturais.

Os mitos nos mostram também que cada ser que habita este planeta, mesmo sendo dotado de habilidades que o qualificam, nunca é autossuficiente, pois existe uma relação de interdependência e de complementariedade entre os seres vivos e não vivos. Porém, apenas as ações humanas podem se apropriar da natureza para transformar um objeto natural em objeto cultural.

Referências

- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FIORIN, J. L. *Elementos da Análise do Discurso*. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- FOGO. In: *Dicio*: dicionário online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/fogo/>>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- GUSDORF, G. *Mito e Metafísica*. Introdução a filosofia. São Paulo: Editora Centauro, 1980.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução de Denilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nakin: Edusp, 2014.
- KANAMARI, T. A. et al. *Tâkuna nawa bûh amteyam amkira*: mitos Kanamari. São Leopoldo: Editora Oikos Ltda, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C. *A estrutura dos Mitos*. In: Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mito e Significado*. Tradução: António Marques Bessa. Edições 70: Lisboa-PORTUGAL, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mitológicas I: O cru e o cozido*. Tradução: Beatriz Perrone Moisés, Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2004.
- MUNDURUKU, D. *Contos Indígenas Brasileiros*/Daniel Munduruku; ilustrações Rogério Borges. 2. ed. São Paulo: Global, 2005.
- WIESSNER, P. W. *Embers of society: firelight talk among the Ju/'hoansi Bushmen*. PNAS. Salt Lake City, n. 39, v. 111, p. 14027-14035, 30 set. 2014.
- WRANGHAM, R. *Pegando Fogo: por que cozinhar nos tornou humanos*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

O intertexto shakespeariano nas traduções de *Ulysses* de James Joyce no Brasil

Pedro Luís Sala Vieira (UFF)¹

Introdução

A tradução literária constitui um processo de reescrita que permite expandir os horizontes de determinado autor na direção de culturas diversas e momentos históricos diferentes. O processo tradutório não conduz apenas o texto de determinado escritor para outras línguas/culturas, mas também os fios intertextuais tecidos em sua obra que imergem em uma memória cultural de formação histórica distinta da original. Ao verter uma obra literária, o tradutor inevitavelmente se depara com elementos intertextuais conectados à cultura-fonte que devem ser recriados no sistema-alvo.

Expoentes da literatura em língua inglesa, William Shakespeare e James Joyce representam a inovação da tradição literária ocidental em suas respectivas épocas. No plano intertextual, a obra de Joyce é permeada pelo cânone shakespeariano, o qual se manifesta nas mais diversas camadas: cultural, estrutural, político, temático, estilístico, psicológico ou mesmo psicoliterário (PELASCHIAR, 2015). Harold Bloom (1996) argumenta que o bardo inglês constitui um ponto de referência para Joyce: “Ele [Shakespeare] não tem precursor nem sucessor, o que é claramente a visão idealizada que Joyce tem de si mesmo como autor” (BLOOM, p. 407).

A relevância significativa do intertexto shakespeariano na obra de Joyce reflete nas traduções de seus escritos, sobretudo em *Ulysses* (1922), considerada a sua obra-prima. As versões em português da obra, traduzidas por Antônio Houaiss (Civilização Brasileira, 1966), Bernardina Pinheiro (Objetiva, 2005) e Caetano Galindo (Companhia das Letras, 2012), representam perspectivas distintas do romance. Como parte de tese de Doutorado em curso, este artigo aponta

1. Graduado em Letras Português-Inglês (2015) e Mestre em Linguística Aplicada na UFRJ (2018). Atualmente cursa o Doutorado em Literatura Comparada na UFF e, desde 2020, é docente substituto de Língua Portuguesa do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira da UERJ.

algumas questões a respeito desta intrincada relação por meio da discussão de trechos e passagens alusivas a Shakespeare no texto traduzido com o objetivo de observar como os tradutores abordaram essa intertextualidade.

A presença de Shakespeare em Joyce é um tema amplamente estudado e analisado sob diversos vieses e que ainda ocupa muitos pesquisadores interessados na complexidade que envolve esta conexão. Os dois autores representaram rupturas em suas respectivas épocas. Shakespeare definiu uma nova forma de teatro no período elisabetano-jaimesco, na transição entre os séculos XVI e XVII, no qual o Ocidente migrava para o início da modernidade renascentista. Shakespeare foi um representante relevante desse momento de transição, inserindo em suas peças tanto elementos do período medieval quanto trazendo para seus personagens o aspecto da dúvida, do dilema, da angústia, aspectos psicológicos complexos que levaram Harold Bloom a categorizá-lo como o “inventor do humano”.

Joyce, por sua vez, reinventou o romance no modernismo inglês, alcançando a técnica do monólogo interior para outro patamar, inventando uma nova forma de ler e escrever a prosa de ficção, principalmente com *Ulysses* e *Finnegans Wake* (1939), obras inesgotáveis nas possibilidades de estudo e interpretação. Considerando que traduções possibilitam novas leituras do texto-fonte, estudar as traduções da *Ulysses* sob a ótica shakespeariana permite acessar novos caminhos para interpretar sua obra, contribuindo para a bibliografia crítica do autor, seja no campo das traduções, seja no campo da intertextualidade com Shakespeare.

Questões de intertextualidade

O fenômeno da intertextualidade literária foi definido de diversos modos ao longo da história. T. S. Eliot já tratava da relação contínua e harmônica entre autores do passado e do presente em seu conhecido ensaio “Tradição e Talento Individual”. Eliot chama atenção para a inserção do elemento novo na tradição – este elemento não pode negar a tradição, mas deve inserir-se nela e acrescentar algo novo, compondo o que se constitui como tradição literária.

Esta noção está alinhada ao conceito de texto infinito traçado por Roland Barthes na década de 1970: a literatura é formada por um

processo contínuo de obras que surgem na medida em que novos contextos sócio-históricos se formam. O teórico francês, porém, argumenta que os autores que servem de referências e alusões em obras posteriores constituem uma lembrança circular ao invés de uma autoridade. De acordo com o teórico francês, o caráter plural de um texto não provém da coexistência de significações, mas de seus respectivos cruzamentos.

O termo foi cunhado por Julia Kristeva em seu ensaio “Word, Dialogue and Novel”, publicado em sua obra *Séméiotiké* em 1969 e traduzido para *Desire in Language* em 1980. Tendo como base a concepção dialógica de linguagem desenvolvida pelo filósofo soviético Mikhail Bakhtin, Kristeva compreende que o texto literário possui uma dupla dimensão dialógica, na qual dialoga com outros textos ao mesmo tempo em que dialoga com os interlocutores deste texto. A partir desta definição, atesta que todo texto é um conjunto de enunciados de outros textos que se cruzam e se relacionam, o que ela denomina de “mosaico de citações”: “todo texto é absorção e transformação de um texto em outro texto” (p. 38, tradução nossa²).

O intertexto pode se manifestar de forma implícita ou explícita. Em outras palavras, pode ocorrer por meio de uma referência direta ao texto prévio em questão ou apresentá-lo de forma modificada, como no caso de alusões e paródias. Nestes casos, a presença do autor referenciado é ocultada, requerendo do leitor outros recursos para obter acesso ao elemento intertextual, uma vez que este é fundamental para a construção do sentido da obra. Tal acesso, no entanto, depende de um conhecimento prévio da comunidade interpretativa³ que recebe este texto, o que significa que os significados embutidos na evocação intertextual nos remetem a uma ideia de memória cultural e coletiva, a qual pressupõe que o leitor da obra na qual se apresenta

2. “Any text is the absorption and transformation of another”.
3. Em *Oficina de tradução: teoria e prática*, Rosemary Arrojo emprega o conceito de comunidade interpretativa, cunhado pelo teórico norte-americano Stanley Fish para se referir ao conjunto de elementos que permitem a emergência de significados aceitáveis em determinada época e sociedade, com a finalidade de argumentar que os significados não se fixam a textos e palavras, sendo sempre formados “a partir da ideologia, dos padrões estéticos, éticos e morais, das circunstâncias históricas e da psicologia que constituem a comunidade sociocultural em que se interpreta esse texto ou essa palavra” (ARROJO, 2007, p. 78).

esta intertextualidade literária compartilha de um universo literário semelhante ao do autor (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007).

Embora Shakespeare seja um autor que pertença à história da literatura e da cultura brasileira, caracterizado por montagens teatrais históricas, a influência de sua obra em autores do cânone literário nacional e a grande incidência de traduções de suas peças no Brasil, a memória cultural do leitor brasileiro em relação a Shakespeare não possui a mesma amplitude como no universo literário e cultural em língua inglesa, no qual determinadas alusões são identificadas com mais facilidade. Essa realidade nos impõe uma aparente impossibilidade para verter o intertexto shakespeariano para a cultura brasileira.

Para tratar dessa questão, três pesquisadores de diferentes nacionalidades – o suíço Fritz Senn, a polonesa Jolanta Warzicka e a húngara Veronika Kovacs – aplicaram seus conhecimentos linguísticos e literários para analisar as referências e alusões a peças shakespearianas nas traduções de *Ulysses* para diferentes países e culturas: França, Alemanha, Itália, Hungria, Rússia e Polônia.

Neste estudo, os autores colocaram o seguinte questionamento: o quanto de Shakespeare se transportou para as versões da obra em outras línguas? Como era de se esperar, algumas referências eram facilmente vertidas na língua de chegada, como aquelas mais conhecidas enquanto outras não eram facilmente perceptíveis. Notaram também que as versões alemãs de *Ulysses*, por exemplo, traziam essa referência com facilidade por haver traduções canônicas de Shakespeare na cultura alemã, o que não ocorre, por exemplo, nas culturas polonesa e húngara. Neste artigo, portanto, os autores alcançam a seguinte conclusão:

Quem é o Shakespeare de Joyce? A forma de ver essa relação muda de acordo com a sua perspectiva crítica. Para Harry Levin, Shakespeare seria espécie de pai, invocando a figura da paternidade tão cara em ambas as obras, enquanto Homero constitui o seu guia. Outros estudiosos, como Manuel Almagro Jiménez e Laura Pelaschiar, concebem Shakespeare como uma espécie de rival de Joyce, dialogando com o caráter agônico que na concepção de Harold Bloom encarna a relação entre os escritores do passado e do presente. O próprio Bloom classifica a obra como um curioso amálgama de Hamlet e Odisseia. A diferença, naturalmente, é que Homero compõe a narrativa joyciana de forma visível, enquanto Shakespeare se expressa no enredo de Joyce de forma difusa, fragmentada, oculta, não sistemática.

Este caráter oculto se vincula à visão de Shakespeare como espectro na obra de Joyce: na visão de Benjamin Boysen, os escritores do passado estão sempre à espreita dos escritores do presente, os mortos sempre assombram os vivos, os precursores assombram os sucessores, representando um peso, um fardo que deve ser por eles superado. Paola Pugliatti, no entanto, dialoga com a visão harmônica de T. S. Eliot ao tratar a relação entre os dois autores como contributiva, uma espécie de relação mútua na qual Shakespeare seria uma espécie de colaborador na obra de Joyce, enquanto Joyce, ao eternizar o bardo em sua obra, contribui para a canonização de Shakespeare.

Gary Goldstein alega que a forma como as referências a Shakespeare surge tanto em *Ulysses* quanto em *Finnegans Wake* (sua última obra, publicada em 1939) é uma demonstração da visão que Joyce elaborou a respeito do dramaturgo inglês, a quem o irlandês dedicava uma admiração fora do comum. Uma análise cuidadosa das referências permite fazermos a leitura deste Shakespeare de Joyce. Esta pesquisa pressupõe, portanto, os seguintes questionamentos: qual Shakespeare surge nas versões brasileiras de *Ulysses*? De que forma o bardo aparece nas traduções publicadas no Brasil?

A relevância de Shakespeare em Joyce é tamanha que se faz tão relevante quanto olhar como este Shakespeare se desenvolve nas traduções, ou melhor, como este Shakespeare alcança as traduções. Cada tradução possui suas particularidades e objetivos, atendo-se ao contexto socio-histórico em que foram produzidas, e a existência de uma influencia a outra. No caso das traduções brasileiras de “*Ulysses*”, que compõem o meu objeto de pesquisa no Doutorado, o projeto tradutório empreendido por Bernardina da Silveira é influenciado diretamente pela tradução de Antônio Houaiss, de 1966, uma tradução recebida tradicionalmente pela crítica como uma versão extremamente erudita e complicada do texto joyciano; Bernardina Pinheiro declara em seu prefácio o objetivo de tornar Joyce acessível, desmistificar o caráter intransponível que sempre rondou e ainda ronda a obra-prima de Joyce, buscando provar que se tratava de uma linguagem ao alcance do leitor.

Assim como Pinheiro, a versão de Caetano Galindo apresenta uma preocupação com o leitor. Contando com uma nota do tradutor e um texto crítico de Declan Kiberd, introduzindo a obra e tratando de questões de tradução para o leitor, Galindo salienta que a leitura desinteressada da obra, sem acompanhamento crítico no primeiro

momento, pode ser extremamente benéfica. Alguns anos depois de sua tradução, publica um guia direcionado ao “leitor comum” para suprir a ausência da bibliografia crítica em português que auxilie o leitor brasileiro na leitura da obra, embora Galindo ressalte sempre a importância de ler o romance na íntegra antes de utilizar o guia, enfatizando que sua intenção consiste “em ajudar o Ulysses no seu processo de ensinar o leitor a ler o Ulysses” (2016, p. 55).

O intertexto shakespeariano nas traduções: um olhar sobre “Telêmaco”

Para elucidar os objetivos propostos pela pesquisa, apresento breves considerações sobre a análise preliminar do intertexto shakespeariano no capítulo “Telêmaco”, o episódio de abertura da obra. O caráter hamletiano deste capítulo é marcado pelo paralelismo entre os personagens de Joyce e os personagens da peça shakespeariana. O cenário introdutório do romance – o topo da Martello Tower, uma torre de defesa desativada localizada numa baía em Sandymount, no subúrbio de Dublin – já consiste num paralelo com a plataforma de Elsinore, cenário no qual ocorrem todos os eventos principais da trama de *Hamlet*.

Nas cenas iniciais do romance, situadas no topo da torre, Buck Mulligan chama Stephen Dedalus para acompanhá-lo enquanto se barbeia perante a vista da baía: “Come up, kinch! Come up, your fearful jesuit!”, uma alusão à terceira cena do terceiro ato de Romeu e Julieta, no momento em que Frei Laurence lamenta a condição de Romeu que está prestes a ser informado da ordem de exílio emitida pelo Príncipe de Verona:

Romeo, come forth; come forth, thou fearful man:
Affliction is enamour'd of thy parts,
And thou art wedded to calamity

(SHAKESPEARE, 2003; III.iii.1-3)

Chamo atenção nesta alusão ao termo “fearful”, que pode denotar tanto algo que expressa temor quanto se referir a alguém que sente este temor, que sente este medo, e ambos os sentidos de certo modo são compatíveis no contexto da obra. Mulligan brinca com o passado

religioso de Stephen e com a sua personalidade tida como séria e rigorosa. G. Blackmore Evans (2003), em sua versão crítica sobre a peça, também aponta o caráter ambíguo deste termo. Ele descreve o significado como “full of fear timorous”, um medo que se mistura com receio, mas também indica a interpretação de Edmund Spencer: “something terrible (=fearful) and threatening, a fated figure”, em virtude da articulação do termo com o contexto caracterizado pelas palavras “affliction” e “calamity”. Neste sentido, Frei Laurence estaria colocando que a aflição e a calamidade seriam inerentes ao destino de Romeu, compondo o seu fardo, e tal perspectiva reforça essa segunda interpretação.

Don Gifford e Richard Seidman, em sua edição anotada sobre *Ulyses*, não relacionam esta passagem com a peça shakespeariana, mas realçam que os termos direcionados por Mulligan a Stephen encarnam uma alusão à postura séria e rigorosa dos jesuítas, produzindo a provocação com o passado de Stephen em colégio de jesuítas: “[the jesuits] were noted for their uncompromising intellectual rigor (and hence were popularly regarded as ‘fearful’ in their seriousness)” (GIFFORD; SEIDMAN, 1989, p. 13).

Em sua edição comentada, Burton Raffel (2005) apenas descreve o significado do termo como “frightened/terrorized” (p. 115). Em sua provocação, Mulligan intenciona trazer à tona a educação jesuítica de Stephen e sua posterior renúncia à vida religiosa. Este capítulo se encerra com o termo “Usurper”, referindo-se ao fato de Mulligan ter ficado com as chaves de Stephen. O tema da usurpação permeia o capítulo, principalmente por meio das alusões ao tema de *Hamlet*. Nesta mesma cena, nota-se que a forma como Mulligan se dirige à Stephen evoca a depreciação de Cláudio quanto ao fato de Hamlet permanecer em luto por conta da morte do pai:

But you know, your father is a lost father,
That father lost, lost his, and the survivor bound
In filial obligation for some term
To do obsequious sorrow; but to persevere
In obstinate condolment is a course
Of impious stubbornness, 'tis unmanly grief,
It shows a will most incorrect to heaven,
A heart unfortified, a mind impatient,
And understanding simple and unschooled

(SHAKESPEARE, 2003. I.ii.89-97)

Os últimos versos de Cláudio demonstram a depreciação do luto de Hamlet, tratando-o como uma atitude que não condiz com a vontade divina ou mesmo com uma postura amadurecida. Quando Stephen cobra de Mulligan uma ofensa que ele fizera na ocasião da morte da sua mãe, recebe uma réplica que se assemelha à fala de Cláudio: “You saw only your mother die. I see them pop off every day in the Mater and Richmond and cut up into tripes in the dissectingroom. It’s a beastly thing and nothing else. It simply doesn’t matter” (p. 8). Assim como Cláudio, Mulligan deprecia o luto de Stephen.

Ao fim do capítulo, antes de sair para o trabalho, Stephen entrega as chaves da torre à Mulligan, deixando em seu poder o acesso à sua residência. Como epílogo do capítulo, resta o sentimento de que Mulligan, assim como Cláudio, é um usurpador. Stephen sente-se usurpado, ou talvez banido de sua própria residência, assim como Romeu é banido de seu lar e, por consequência, de seu próprio amor e por consequências fatais decorrentes desse amor.

Essa mesma palavra – *fearful* – ressurgiu na peça na famosa cena da sacada, quando Julieta tenta convencer Romeu de que ele escuta um rouxinol, ave da noite, e não uma cotovia, que sinaliza o amanhecer, empregando as seguintes palavras:

Wilt thou be gone? It is not yet near day.
It was the nightingale, and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear.
Nightly she sings on yon pom’granate-tree.
Believe me, love, it was the nightingale.

(SHAKESPEARE, 2003. III.v.1-5)

Raffel (2005) traz outra leitura do termo nesta passagem: “apprehensive full of fear” (p. 127). Evans (2003), por sua vez, trata o significado como “timorous (because afraid to hear)” (p. 150), uma interpretação distinta por conta do contexto. Neste momento, Romeu de fato temia ser visto pelos outros membros da família Capuleto, agravando ainda mais a crise entre as famílias. Essa comparação serve para compreendermos o uso do termo em diferentes contextos na mesma obra. As traduções produziram diferentes possibilidades de interpretação conforme podemos verificar no quadro abaixo:

Quadro 1 – Comparação entre as traduções

Houaiss	Suba, Kinch. Suba, jesuíta execrável (p. 3).
Bernardina	Suba, Kinch! Suba, seu temível jesuíta! (p. 27).
Galindo	Sobe, Kinch. Sobe, seu jesuíta medonho (p. 97)

Fonte: Elaboração do autor a partir dos exemplos selecionados.

As três traduções seguem a essência da provocação de Mulligan, uma vez que os adjetivos empregados se relacionam diretamente com o passado de Stephen. Mas se levarmos em consideração a questão da seriedade levantada por Gifford e Seidman, notamos que a tradução de Houaiss se desvia dessa finalidade com o uso de “execrável”, pois afasta o caráter temerário implicado em “fearful”. Uma pessoa execrável é desprezível e pode despertar sentimentos como infâmia e ojeriza, mas não necessariamente medo ou temor. Nesta interpretação da versão de Houaiss, podemos compreender que o uso de “execrável” por Mulligan se refere à renúncia deliberada de Stephen à vida de jesuíta, produzindo o efeito irônico da provocação de Mulligan. Apesar disso, perde-se o vínculo com a característica dos jesuítas e com a cena shakespeariana.

As opções de Bernardina e Galindo, por sua vez, transmitem o caráter duplo da temeridade implicada pelo termo, embora possamos discutir diferenças gradativas entre as escolhas. Ao optar por “temível jesuíta”, o termo “jesuíta” ganha mais destaque do ponto de vista sonoro, sobretudo por preceder um ponto de exclamação que gera ênfase no termo. Quanto ao “temível”, a escolha deste termo proporciona conotações distintas em relação à versão de Houaiss: expressa o sentido de gerar medo por respeito, como temer a Deus ou temer uma punição ou uma consequência, podendo trazer outro sentido à brincadeira de Mulligan.

Na versão de Galindo, o uso de “medonho” transmite com maior intensidade o caráter temerário atribuído à figura do jesuíta a qual Mulligan deseja denotar em Stephen em comparação à opção de Bernardina. Além disso, o termo incorpora a evocação de Mulligan quanto ao semblante rigoroso de um jesuíta, mantendo esse elemento na provocação. Nenhuma das traduções, no entanto, conserva, a ambiguidade que faria desta passagem uma alusão à peça, uma vez que as opções não denotam os sentimentos de medo e angústia inseridos no personagem – no caso, de Stephen Dedalus.

Considerações finais

A intertextualidade é um processo complexo que adquire outras camadas no texto traduzido. Shakespeare não é uma simples menção trazida por Joyce, mas um elemento importante para a construção de sentido, constituindo uma presença significativa em seus escritos.

Os exemplos analisados neste artigo demonstram que os mínimos detalhes nas opções dos tradutores no momento de verter as alusões a Shakespeare constituem decisões significativas na construção da figura do bardo nas traduções brasileiras. O uso de Shakespeare em “Telêmaco”, capítulo marcado pelo tema hamletiano, indica a importância do bardo para a construção dos significados.

As próximas etapas da presente pesquisa visam ao aprofundamento do estudo crítico do texto shakespeariano existente na obra de Joyce. Esta abordagem crítica será posteriormente discutida à luz do aparato crítico joyciano com a finalidade de compreender de que forma a intertextualidade shakespeariana se encontra em cada uma das traduções brasileiras não apenas sob o ponto de vista da citação referencial ao dramaturgo, mas também quanto ao significado da presença shakespeariana no romance. A expectativa dessa análise, finalmente, consiste em observar de que modo se construiu a figura de Shakespeare tal como apresentada por Joyce nas versões brasileiras da obra-prima do autor irlandês.

Referências

- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- BLOOM, H. (1996). *O Cânone Ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.
- BOYSEN, B. On the spectral presence of the predecessor in James Joyce – With special reference to William Shakespeare. Printed in Singapore. *Orbis Litterarum* 60: 159–182, 2005.
- ELIOT, T. S. A Tradição e o talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- GIFFORD, D.; SEIDMAN, R. J. *Ulysses Annotated: Notes for James*

- Joyce's *Ulysses*. 2nd Edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- KRISTEVA, J. Word, Dialogue and Novel. In: KRISTEVA, J. *Desire in Language: A Semiotic Approach*. Edited by Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980, p. 64-91.
- JIMÉNEZ, M. A. To Be and (or?) Not to Be: Joyce's Rewriting of Shakespeare. *Papers on Joyce*, n. 2, 1996, p. 3-17.
- LEVIN, H. *James Joyce: A Critical Introduction*. 2nd Edition. London: Faber and Faber, 1960.
- JOYCE, J. *Ulysses*. New York: Random House, 1986.
- JOYCE, J. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- JOYCE, J. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.
- PUGLIATTI, P. *Shakespeare, Joyce and the Order of Literary Discourse*. In: *Shakespearean Joyce / Joycean Shakespeare*. Edited by John McCourt. Roma: Anicia, 2016, p. 15-34.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet: The Prince of Denmark*. Edited by Philip Edwards. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Edited by A. R. Braunmuller. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SHAKESPEARE, W. *Macbeth: The Annotated Shakespeare*. Edited by Burton Raffel. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Ed. K. Deighton. London: Nabu Press, 2013.
- SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Edited by G. Blackmore Evans. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SENN, F.; WAWRZYCKA, J.; KOVÁCS, V. Spectral Shakespeare in *Ulysses* Translation. In: MCCOURT, J. (org.). *Shakespearean Joyce / Joycean Shakespeare*. Edited by John McCourt. Roma: Anicia, 2016, p. 131-152.

- THORNTON, W. *Allusions in Ulysses: A line-by-line reference to Joyce's complex symbolism*. New York: Simon and Shutter, 1973.
- VARGAS, F. A. O ABC das traduções brasileiras do Ulysses de James Joyce. *Cadernos de Tradução*, UFSC, Florianópolis, v. 38, n° 2, p. 163-184, mai-ago, 2018.

Para além da alta cultura: análise de três traduções de obras de Machado de Assis publicadas no âmbito da imprensa na Argentina, em 1905, 1922 e 1934

Débora Garcia Restom (UERJ)¹

Introdução

Este trabalho analisa um *corpus* constituído por três traduções da obra de Machado de Assis, publicadas, sem assinatura, no âmbito da imprensa argentina, no início do século XX: o romance *Esau y Jacob*, em 1905, na Biblioteca de *La Nación*, coleção editada pelo jornal *La Nación*, o qual experimentava uma grande expansão devido às políticas públicas de alfabetização em massa, efetuadas entre os anos 1880 e 1910; o conto “El enfermero”, em 1922, em *Caras y Caretas*, revista de grande circulação, que alcançava diversas camadas sociais; e o conto “El incrédulo frente a la cartomante”, em 1934, na *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literário do jornal *Crítica*, que unia arte de vanguarda e cultura massiva. Os aspectos a serem analisados dizem respeito ao meio em que essas traduções foram publicadas, à relação dos textos traduzidos com as ilustrações, à omissão do nome do tradutor, às estratégias de tradução, bem como ao contexto histórico-cultural da publicação. A abordagem das traduções se baseará nos estudos descritivos de Gideon Toury, que consideram a tradução um fenômeno da cultura de chegada (TOURY, 2012), nos estudos teóricos de Gérard Genette (1987) e de André Lefevere (2007) sobre a influência dos agentes da tradução na orientação das expectativas do leitor.

Esau y Jacob* na Biblioteca de *La Nación

A Biblioteca de *La Nación* foi uma coleção de livros que saiu semanalmente, de 1901 a 1920, editada e patrocinada pelo jornal argentino *La Nación*. Compuseram seu catálogo 875 títulos, sendo 85% traduções

1. Graduada em Letras (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ.

(WILLSON, 2008). Esta iniciativa de divulgação de literatura traduzida só pode ser entendida no contexto do processo modernizador por que atravessava a Argentina desde o final do século XIX, em que tiveram papel central a crescente imigração e as políticas de alfabetização massiva.

Rodríguez Giavarini chama a atenção para o uso da palavra *vulgarizar* no prefácio do primeiro livro publicado, *Tres Novelas Picarescas*, explicitando que a ampliação do público leitor no país era um dos principais objetivos da coleção:

Con el presente volumen, que, como debido homenaje a la pureza del idioma, contiene tres novelas clásicas (Lazarillo de Tormes, Rinconete y Cortadillo y La Historia y Vida del Gran Tacaño), inauguramos la BIBLIOTECA DE LA NACIÓN, destinada a vulgarizar las mejores obras de entretenimiento que ha producido la literatura universal, tanto antigua como moderna. (CERVANTES, MENDONZA, QUEVEDO, 1901, p. 5, *apud* GIAVARINI, 2018, p.65)

Por outro lado, o fato de ter publicado no primeiro volume autores espanhóis e de ter atribuído a eles a detenção da pureza do idioma mostra como a coleção tinha também entre seus objetivos difundir a variante peninsular da língua espanhola. Tendo em vista seu objetivo pedagógico, Patricia Willson (2004, p. 47) levanta a hipótese de que a função da Biblioteca de *La Nación* era predominantemente heterônoma, ou seja, aquela em que o valor do literário remete a esferas extraliterárias, em oposição a uma função autônoma, puramente estética.

Esaú y Jacob foi a segunda tradução da obra de Machado de Assis em todo o mundo. A primeira foi *Memorias Póstumas de Blas Cubas*, feita por Julio Piquet, em 1902, no jornal *La Razón*, do Uruguai. Diferentemente da uruguaia, a tradução argentina não traz indicação de tradutor, prática que foi comum nos primeiros dez anos da coleção. Segundo Patricia Willson (2008, p. 36), “na primeira etapa da coleção, a menção vale na medida em que se trate de um letrado-tradutor, a quem também se cede a palavra para prologar a obra que traduz”. Os letrados eram figuras públicas, advogados, jornalistas, educadores, que exerciam influência na política da Argentina e até do continente.

Fruto dessa época, em que a elite cultural e a elite política do país coincidiam (WILLSON, 2008, p. 31), a Biblioteca de *La Nación* foi ideada por Bartolomeu Mitre, fundador do jornal e presidente da Argentina durante os anos 1862-1868. Na direção do jornal, seu filho Emílio

Mitre, em 1901, atendeu o desejo do pai e começou a publicar a coleção (SEVERINO, 1996, p. 60). O jornalista e escritor Roberto Payró foi chamado para ser o diretor de publicações e ficou encarregado organizar o catálogo.

Além de *Esau y Jacob*, mais quatro traduções de autores brasileiros compuseram o catálogo. *Inocencia* (1902), do Visconde de Taunay, *El Mulato* (1904), de Aluísio Azevedo, e *El guarani* (1910), de José de Alencar, foram traduzidos pelo argentino Arturo Costa Álvarez, professor, jornalista e vice-cônsul do Brasil na cidade de La Plata. *La esfinge* (1912), de Afrânio Peixoto, traz apenas o nome Mario assinando a tradução. Provavelmente o autor da tradução de Afrânio Peixoto seja Julio Piquet, já que o jornalista uruguaio usou o pseudônimo Mario para assinar as crônicas que publicou no *La Nación*, entre outubro e dezembro de 1893 (SERVELLI, 2014, p. 71). O fato de ter assinado com um pseudônimo antigo seu, escondendo sua identidade, viria corroborar a hipótese, levantada por Pablo Rocca, de que tenha sido Julio Piquet o autor da tradução anônima *Esau y Jacob* (ROCCA, 2009, p. 20).

Deste modo, o fato de uma tradução de obra brasileira ser anônima e outra assinada por pseudônimo provavelmente por terem sido feitas por um jornalista desvinculado do mundo político é mais um indício de que aos diretores do *La Nación* interessava associar a coleção ao nome dos influentes letrados, que tutelavam as tensões geradas pela grande afluência de imigrantes, com suas variadas línguas e tradições, num país em formação.

Paratextos de *Esau y Jacob*

O teórico da literatura francês Gérard Genette (1987) denominou *paratextos* os elementos textuais que circundam um texto literário e contribuem para orientar a sua recepção. Estenderemos aqui o exame dos paratextos às ilustrações, já que estes elementos icônicos também contribuem para a produção de sentido da tradução na cultura de chegada.

As imagens² que aparecem no livro *Esau y Jacob* são as mesmas usadas em todos os volumes da coleção. As capas da edição de luxo,

2. Imagem disponível no link: <<https://tercerafundacion.net/biblioteca/ver/coleccion/3925>>. Acesso em: 31 out. 2021.

a que era comprada em jornaleiros ou livrarias, ao custo de 1 peso, trazem uma ornamentação *art nouveau* de linhas alongadas e serpenteadas com motivos de flores e folhas emoldurando a margem superior, inferior e esquerda. Na edição de luxo de *Esaú y Jacob*, o nome da coleção vem no alto da capa gravado na mesma cor prateada da ornamentação. Logo abaixo, vem grafado em dourado “Machado de Assis” seguido do nome da obra. Na encadernação rústica, a que vinha com o jornal, ao custo de quarenta centavos, a ornamentação *art nouveau* com motivos vegetais se apresenta menos elaborada. Não há qualquer alusão literária na capa, exceto ao nome do autor e ao título do livro. A folha de rosto, além da informação de lugar (Buenos Aires) e data (1905) da publicação, repete os dizeres da capa e o logotipo da coleção, composto pelas letras L e N, iniciais do nome do jornal, entrelaçadas e contornadas por uma ornamentação *art nouveau* de ramos trançados.

Segundo Rodriguez Giavarini (2018, p. 121), ao optar pela mesma ornamentação *art nouveau* em todos os tomos, os editores queriam associar a coleção com a entrada numa modernidade de vida e, ao mesmo tempo, homogeneizar pela visualidade livros cujos conteúdos eram muito díspares. Além disso, fizeram com que a coleção desse publicidade ao jornal, permitindo que seus tomos se tornassem indissociáveis da empresa dos Mitre (GIAVARINI, 2018, p.142).

A edição de *Esaú y Jacob* da Biblioteca de *La Nación* não apresentou paratextos que orientassem uma leitura mais profunda da obra de Machado de Assis. A publicação não trouxe prólogo, nem qualquer nota de pé de página que explicasse, por exemplo, o momento histórico da Proclamação da República, época em que transcorre a ação do romance. Tal decisão deve ter sido tomada para não prejudicar uma leitura fluida e, assim, proporcionar o *entretenimiento* prometido no prefácio do primeiro tomo da coleção.

A tradução *Esaú y Jacob*

Em *Esaú y Jacob*, percebe-se que o texto está vertido em um espanhol neutro, que poderia ser compreendido em qualquer país hispanófono. De fato, Anna Gargatagli (2012, p. 27) afirma que as traduções argentinas até os anos 1930 seguiam um estilo que se caracterizava pela indeterminação nacional. Um exemplo dessa falta de determinação

nacional é a tradução do provérbio “Pitangueira não dá manga” (ASSIS, 1977, p. 199) por “El olmo no da peras” (ASSIS, 1905, p. 58), uma adaptação da expressão “pedir peras al olmo” registrada pelo *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE)³. Diferentemente do original, a tradução não traz nenhuma determinação nacional. Enquanto a pitangueira e a manga são tipicamente brasileiras, o olmo e a pera são comuns na Europa.

Outro ponto a se observar na tradução desse provérbio é que sua estrutura aliterativa em /ã/, não foi considerada: PitANgueira NÃo dá mANga. Antoine Berman lembra-nos que o provérbio é uma forma, portanto é preciso traduzir o seu ritmo, o seu comprimento, suas aliterações etc. (BERMAN, 2007, p.16).

“El enfermero” na revista *Caras y Caretas*

A revista *Caras y Caretas* foi fundada pelo jornalista, poeta e humorista espanhol Eustaquio Pellicer, em 1898, oito anos depois de ter iniciado a revista de mesmo nome no Uruguai. Foi a primeira publicação a colocar à disposição dos leitores textos e imagens dos mais variados tipos, dirigidos a diferentes públicos, independentemente de classe social, gosto ou ideologia. Segundo Geraldine Rogers (2008, p. 35), o que integrava toda essa diversidade era o humor, a leveza, o clima festivo que permeavam imagens e textos, mas não impediam que o público com pouco capital simbólico tivesse acesso a fragmentos da alta cultura, ao custo de apenas 10 centavos.

Em 1922, é publicado na revista o conto *El enfermero*. Os agentes envolvidos na tradução foram o diretor da revista, Carlos Correa Luna, jornalista que já colaborava em *Caras y Caretas* desde 1900, e o ilustrador do conto, o desenhista e pintor espanhol Luis Macaya. Nascido em 1888, em Barcelona, Macaya estudou no Taller Libre de la Agrupación Artística, fundado por Picasso. Em 1911 se radicou na Argentina, trabalhando para vários jornais, revistas e editoras.

Apesar de a tradução de *Caras y Caretas* não estar assinada, podemos verificar que se trata da tradução de Rafael Cansinos Assens, constante do livro *Sus mejores cuentos*, publicado na Espanha, por volta de 1919. Embora a cultura de chegada da tradução de Cansinos seja

3. Disponível no link: < <https://dle.rae.es/>>. Acesso em 1º nov. 2021.

a espanhola, pareceu-nos pertinente analisar sua função na cultura argentina, uma vez que Argentina e Espanha enfrentavam um debate estético comum no final da década de 1910 e início da de 1920. O modernismo em língua espanhola tinha começado a apresentar sinais de esgotamento após a morte de Rubén Darío, ocorrida em 1916. Junto com jovens escritores que consideravam o modernismo pós-rubéniano uma cansativa repetição de fórmulas gastas, Cansinos Assens funda o ultraísmo, um movimento que introduz na poesia características trazidas dos movimentos vanguardistas europeus, como o culto à imagem, o ludismo, o humorismo, a exclusão do sentimental e heroico, a intrascendência da arte (VIDELA, 1963, p. 15). Dentre esses jovens, estava Jorge Luis Borges, que leva o ultraísmo para a Argentina.

A ilustração de El enfermero

A ilustração⁴ de Macaya dá um tratamento ao texto de Machado de Assis de forma a vinculá-lo com o circuito da cultura massiva e popular, a começar pela seleção da passagem a que alude: o crime brutal do protagonista do conto. No conto, o personagem Valongo serve de enfermeiro a um coronel cruel e grosseiro. Numa noite, após ser acordado com os costumes maus-tratos do coronel, Valongo tem um impulso de fúria e o mata. O desenho, que, no primeiro plano, enfatiza o sangue jorrando da testa do enfermeiro e a rigidez do braço e da mão que esgana, aumentando o impacto da cena, é uma forma de se apropriar de um texto da alta cultura através de um imaginário próximo ao do leitor da revista, acostumado às matérias sobre crimes da imprensa popular comercial. As figuras escuras projetadas na parede aludem ao trecho “Parecia-me que as paredes tinham vultos” (ASSIS, 1977, p. 134) – “Parecíame ver caras en las paredes” (ASSIS, 1922, s/p.) –, e encenam, como um teatro de sombras, o drama que se dará no palco da consciência do personagem, que acaba herdando a fortuna do coronel. Abaixo da ilustração, o título do conto, escrito em um pergaminho, alude ao papel que o protagonista entrega ao seu futuro editor e ressalta o caráter de representação do relato.

4. Imagem disponível na p. 92 do link: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004616572&search=&lang=es>> Acesso em: 31 out. 2021.

A tradução “El enfermero”

A nossa hipótese é que a tradução de Cansinos está atravessada pelo ultraísmo, principalmente no que tange ao trabalho com a linguagem, incorporando expressões coloquiais e cotidianas que, por sua sonoridade, imprimem um novo ritmo de leitura ao conto. Assim, Cansinos inclui vários coloquialismos na tradução, sobrepondo uma língua prosaica ao registro cuidado e neutro do texto fonte, como demonstramos no quadro a seguir:

Quadro 1 – Uso de coloquialismos em “El enfermero”

MACHADO DE ASSIS	TRADUÇÃO DE CARAS Y CARETAS
estava já enfarado	estaba ya hasta la coronilla <i>coloq.</i> , DRAE
citações latinas	latinajos <i>despect. coloq.</i> , DRAE
estúrdio	chiflado <i>coloq.</i> , DRAE
remédios	potingues <i>coloq.</i> , DRAE
gesto de espanto	respingo <i>coloq.</i> , DRAE
aprontar a mala	coger mis bártulos <i>coloq.</i> , DRAE
resolvi sair	tomar las de Villadiego <i>coloq.</i> , DRAE
interior	villorrio <i>despect.</i> , DRAE
eu nada sabia do resto do mundo	yo no sabía jota de nada <i>coloq.</i> , DRAE

Fonte: Elaboração da autora, a partir de ASSIS, 1977, 1922 e *Diccionario de la Real Academia Española*.

Do mesmo modo, o tradutor incluiu vários diminutivos. O efeito sonoro causado pela repetição das terminações em *-ito/-ita* ou *-illo/-illa* parecem reproduzir as *hablillas* (“rumores”) que ele atribui aos habitantes da cidade do interior, onde transcorre parte da ação.

Quadro 2 – Uso de diminutivos em “El enfermero”

MACHADO DE ASSIS	TRADUÇÃO DE CARAS Y CARETAS
leia isto e queira-me bem	lea estas cuartillas y resérveme un lugarcito en su corazón
e seguí para a vila	trasladéme derechito al pueblo
os ordenados guardados	mis ahorrillos
na face esquerda,	en mi carrillo izquierdo.
os passos de ladrão	el andar de puntillas
ia ouvindo cheio de curiosidade	escuchaba todas esas hablillas con curiosidad
distribuí alguma coisa aos pobres	distribuí algún dinerillo entre los pobres

Fonte: Elaboração da autora, a partir de ASSIS, 1977 e 1922.

Além disso, Cansinos introduz imagens que não estavam no original criando no conto um jogo de efeitos sonoros e pictóricos.

Quadro 3 – Efeitos sonoros e pictóricos em “El enfermero”

MACHADO DE ASSIS	TRADUÇÃO DE CARAS Y CARETAS
Quando percebi que o doente expirava , recuei aterrado,	Al sentir que se me escurría flácido de entre las manos retrocedí aterrado,
O mesmo som do relógio, lento, igual e seco	El mismo tic tac del reloj, lento, igual y seco
Encostei-me ali por algum tempo, fitando a noite ,	Permanecí un rato asomado a la ventana, hundiendo mis ojos en la noche ,
espécie de tênia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo e ia ficando .	suerte de tenia moral que, según iba yo arrancándole anillos, encogíase y enroscábaseme al espíritu .

Fonte: Elaboração da autora, a partir de ASSIS, 1977 e 1922.

**“El incrédulo frente a la cartomante”
na Revista Multicolor de los Sábados**

A *Revista Multicolor de los Sábados* era o suplemento literário de *Crítica*, um jornal massivo, popular e sensacionalista, que chegou a ter uma tiragem de mais de 300 mil exemplares. O suplemento literário, que saiu entre agosto de 1933 e outubro de 1934, trazia grandes imagens em impressão multicolor e era distribuído gratuitamente por meio da compra do jornal, que custava apenas 10 centavos. Nele se publicavam textos ficcionais, traduções e adaptações de contos breves, histórias em quadrinhos, artigos sobre assuntos diversos, resenhas de livros etc. (MASCIO TO, 2019, p. 8). Embora fosse conhecido por dar primazia a notícias de crimes e delitos, o jornal *Crítica* teve uma política sistemática de empregar intelectuais martinfierristas, como eram chamados os artistas que se reuniam em torno da revista vanguardista *Martin Fierro* (RIVERA, 1976, s/p.).

Ideado pelo uruguaio Natalio Botana, dono do jornal *Crítica*, o suplemento foi dirigido e supervisionado por Ulyses Petit de Murat, que já era responsável pela página de cinema do jornal, e pelo escritor Jorge Luis Borges. Ulyses Petit de Murat publicou seus poemas na revista *Martin Fierro* e em outras revistas de vanguarda. Além de poeta, era jornalista e tradutor de francês e inglês. Mais tarde se tornaria roteirista de cinema e escreveria mais de 60 roteiros para filmes argentinos.

Jorge Luis Borges naquela época ainda não ocupava um lugar central no sistema literário argentino. Sobre a importância do trabalho como editor na sua obra, autores, como Rivera (1976), Saïtta (2018), Mascioto (2018), entre outros, têm apontado que a intensa participação dele na *Revista Multicolor de los Sábados*, criando e vertendo textos que deveriam ocupar apenas uma página, influenciou a poética que desenvolveu mais tarde, em que postula uma diminuição do papel do autor, e da originalidade, em favor do papel do leitor, e da reescrita. É na *Revista Multicolor de los Sábados* que publica suas primeiras narrativas ficcionais. São reescritas de textos de autores nacionais e estrangeiros, como ele mesmo descreve no prólogo ao livro que as reuniu: “irresponsable juego de un tímido que [...] se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (BORGES, 1979, p. 10). Como principais influências para esses procedimentos narrativos, que incluem condensações, enumerações

dísparos, bruscas soluções de continuidade, Borges cita Stevenson e Chesterton e os filmes de von Sternberg (BORGES, 1979, p. 9).

O desenhista Andrés Guevara nasceu no Paraguai, em 1904, mas viveu entre a Argentina e o Brasil, realizando um trabalho renovador do desenho gráfico em vários periódicos dos dois países. Em 1921, chegou a Buenos Aires e, em 1923, após ter ganhado um prêmio do governo argentino, embarcou para uma viagem artística na Europa. Desembarcou de passagem no Rio de Janeiro, mas acabou ficando aí até 1930.

A intensa atuação dos editores, a influência do dono do jornal no suplemento, a relação deles com o ilustrador Guevara podem ser conferidas no relato do próprio Petit de Murat, publicado em artigo de Jorge Rivera, na *Revista Crisis*:

“Botana nos conocía como autores y nos dio ideas precisas sobre lo que quería hacer con el suplemento”. [...] “Con Borges nos encargamos de pedir y seleccionar colaboraciones, de traducir, de sugerir ilustraciones, de escribir notas y de corregir en el taller... Bellomo, que era el armador, logró una buena relación con nosotros, lo mismo que el paraguayo Guevara, que además de dibujante era el diagramador y conseguía cosas excelentes...” [...] “Nosotros éramos literatos puros [...] que leíamos en sus idiomas originales a los grandes renovadores de la literatura”. [...] “En el fondo [la Revista Multicolor] era el producto de una generación de humoristas y de poetas, que metían al ultraísmo y a las metáforas hasta en los titulares, inaugurando algo que más tarde pasó a la vida misma, a la poesía del tango, al radioteatro”. (RIVERA, 1976, p. 22)

A ilustração de “El incrédulo frente a la cartomante”

As imagens da ilustração⁵ de Andrés Guevara se apresentam em seis retângulos, dispostos fora da ordem cronológica em que os fatos do conto ocorrem, a modo de cartas tiradas ao acaso. A ilustração suscita uma leitura que enfatiza a temática, presente no conto, da multiplicidade de pontos de vista diante de um fato. Um dos retângulos está dividido, de forma a imitar uma janela, elemento que se repete, em outros retângulos, se interpondo, como a linguagem, entre o sujeito

5. Imagem disponível no link: <<https://ahira.com.ar/ejemplares/31-5/>>. Acesso em: 26 out. 2021.

e o mundo. O conto relata a história de Camilo, jovem que mantém uma relação secreta com Rita, esposa de seu melhor amigo, Vilela (*Videla*, na tradução). Atormentado pela suspeita de que Vilela sabia do adultério, Camilo visita uma cartomante, que Rita já consultara, para tirar suas dúvidas. A adivinha o tranquiliza, mas seu prognóstico errado resulta no assassinato de Rita e Camilo por Vilela. Esta narrativa de Machado de Assis leva ao extremo o efeito perverso das opiniões que se trasvestem de verdade natural, negando a existência de diversos pontos de vista sobre a realidade, dependendo do interesse e da circunstância de cada um.

Além da janela, outro elemento que traz para o espectador a ideia de que a realidade é mediada pela linguagem são os óculos usados pela personagem da cartomante nos dois quadros em que ela aparece. Essa mediação é ignorada pelos personagens Rita e Camilo, caracterizados como ingênuos pelo narrador: Rita é “uma dama formosa e tonta” (ASSIS, 1977, p. 59) – “una joven hermosa y tonta” (ASSIS, 1934, s/p.) – e “Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Falta-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos” (ASSIS, 1977, p. 59) – “Camilo era un ingénuo de vida moral y práctica. Le faltaba tanto la acción del tempo, como los lentes de cristal que la naturaleza pone en la cuna de algunos para adelantar los años” (ASSIS, 1934, s/p.). No quadro em que a cartomante olha pela janela, a ilustração reforça essas inúmeras mediações que se interpõem entre os fatos narrados e o leitor, pondo o ponto de vista do espectador por trás da cartomante e criando uma sequência de olhares: o do espectador para a cartomante, o da cartomante para fora da janela e, numa relação especular, a janela da casa da frente olha para a da cartomante e por trás dela a janela do prédio sombreado olha por detrás da primeira casa, numa relação especular com o espectador. A imagem sugere que o desenhista leu o conto original, em que há a personificação da casa: “A casa olhava para ele” (ASSIS, 1977, p. 63). Na tradução, a figura de linguagem foi desfeita, em favor de uma descrição espacial (SOUZA, 2017, p. 555): “La casa estaba enfrente” (ASSIS, 1934, s/p.).

Outra mediação que o conto deixa explícita é a do próprio gênero literário que se adota para contar um fato: “Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama” (ASSIS, 1977, p. 61) – “Imaginariamente vió la punta de la oreja de un drama” (ASSIS, 1934, s/p.). Na ilustração, o quadro que mostra a luta entre Camilo e Vilela traz a ponta do

vestido de Rita fazendo as vezes de uma cortina de teatro e transpondo a ação para um palco, o que chama a atenção para a linguagem e, por conseguinte, diminui o impacto dos fatos narrados.

A tradução “El incrédulo frente a la cartomante”

Uma intervenção que se nota imediatamente nesta tradução é a mudança de título. Do curto e discreto título “A cartomante”, passa-se para o longo e sugestivo “El incrédulo frente a la cartomante”. No novo título, o foco foi posto em dois dos personagens, como era comum nas manchetes das notícias de crime de *Crítica* (Mascioto, 2017, s/p.). As designações dos personagens, *incrédulo* e *cartomante*, foram combinadas segundo o procedimento retórico da antítese, de modo a gerar expectativa no leitor, efeito também bastante buscado pelas manchetes de jornais sensacionalistas.

Assim, a nossa hipótese é que a tradução “El incrédulo frente a la cartomante” mostra o equilíbrio que seus agentes buscavam entre cultura massiva e cultura de vanguarda. O cinema, como uma das artes mais valorizadas e buscadas pelas vanguardas europeias e latino-americanas, parece surgir como um interessante recurso para renovar a linguagem literária e, ao mesmo tempo, adaptar o texto de Machado às características frutivas do suplemento.

O próprio título traduz visualmente o drama de Camilo trazendo como um quadro a passagem em que ele está sentado diante da cartomante. A locução prepositiva “frente a” não só cria uma antítese, como também uma descrição espacial. Outra intervenção relevante no texto, no sentido de contribuir para o desenho das cenas, foi a mudança na divisão dos parágrafos. Como na técnica de montagem métrica, que encurta as cenas longas de modo a criar mais suspense e tensão no filme, houve um encurtamento dos parágrafos do texto original. Deste modo, os onze parágrafos⁶ acrescentados à tradução se iniciam ou por uma mudança espacial (“La casa donde se encontraban estaba en la antigua calle de los Borbonos”; “Era natural una denuncia anónima”; “En la calle, gritaban los hombres, zafando al carro”; “La casa estaba enfrente”; “En verdad, ella le había adivinado

6. Texto completo disponível no link: < <https://ahira.com.ar/ejemplares/31-5/>>. Acesso em 26 out. 2021.

el objeto de la consulta”; “Al entrar, Camilo no pudo sofocar un grito de terror”), ou por um *flashback* (“Los dos primeros eran amigos de infancia”; “Camilo le enseñó a jugar a las damas y el ajedrez, y jugaban por la noche”; “Transcurrieron algunas semanas”), ou pela alteração da posição dos personagens presentes em cena: (“La cartomante acabó, recogió las cartas y las encerró en la gaveta”; “Camilo se estremeció, como si fuese la mano de la misma Sibila y se levantó también”).

Considerações finais

As três traduções têm em comum o fato de não trazerem o registro do nome do tradutor, nem da língua e país do texto original. Em “El incrédulo frente a la cartomante”, a grafia do nome do autor chega a estar espanholizada: “Machado de Asis”, sem um s. Não se pode afirmar, portanto, que os leitores tenham lido os textos como traduções, e não como textos escritos diretamente em espanhol (WILLSON, 2009, p. 130). Além disso, *Esau y Jacob* não trouxe qualquer paratexto que permitisse o maior conhecimento do autor ou da obra machadiana. Podemos nos perguntar se o autor brasileiro Machado de Assis foi mesmo apresentado aos leitores argentinos do início do século xx.

Quanto à recepção no sistema literário da Argentina daquele período, não seria pertinente abordar conjuntamente as três traduções, sem especificá-las, já que livros, revistas e suplementos literários impõem leituras diferentes (WILLSON, 2009, p. 131). *Esau y Jacob* pertence à série dos livros, objetos distintos e mais custosos, cuja leitura tende a ser mais linear, profunda e duradoura que a da série dos periódicos, em que se inscrevem *Caras y Caretas* e a *Revista Multicolor de los Sábados*. De fato, pelo cotejo realizado entre cada tradução e o respectivo texto-fonte, pudemos perceber que as duas séries se diferenciaram quanto à função que tiveram no espaço cultural argentino. A edição de *Esau y Jacob* parece ter tido uma função pedagógica, no sentido de que serviu para veicular uma variante culta da língua, com base no espanhol peninsular, que freasse a inovação linguística trazida pelas diversas línguas utilizadas pelos imigrantes. Já as traduções “El enfermero” e “El incrédulo frente a la cartomante” parecem ter tido como função intervir nos debates estéticos que tensionavam o campo literário da época.

Por outro lado, as três edições usaram estratégias de tradução no sentido de aumentar e cativar o público leitor: a Biblioteca de *La Nación* apostou numa tradução “transparente”, de leitura fluida; *Caras y Caretas*, que tinha como valor a proximidade de seus textos com a língua cotidiana do leitor, selecionou uma tradução num registro bastante coloquial e a *Revista Multicolor de los Sábados* impôs à escrita literária a novidade constituída pela narrativa cinematográfica, mais próxima do interesse e do gosto desse público leitor ampliado.

Referências

- ASSIS, J. M. Machado de. *Esau y Jacob*. Buenos Aires: Biblioteca de *La Nación*, vo entaols. 186/187, 1905.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Sus mejores cuentos*. Tradução de Rafael Cansinos Assens Madrid: Editorial América, circa 1919.
- ASSIS, J. M. Machado de. *El enfermero*. *Caras y Caretas*, n. 1240, Buenos Aires, 8 jul. 1922, p. 92-94. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004616572&search=&lang=es>>. Acesso em: 26 out. 2021.
- ASSIS, J. M. Machado de. *El incrédulo frente a la cartomante*. *Revista Multicolor de los Sábados de Crítica*, n. 31, Buenos Aires, 10 mar. 1934, p. 7. Disponível em: <<https://ahira.com.ar/ejemplares/31-5/>>. Acesso em 26 out. 2021.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: INL, 1977. (Edições Críticas de Obras de Machado de Assis, v. 9)
- BERMAN, A. *A tradução e a letra, ou O albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BORGES, J. L. *Historia Universal de la Infamia*. Madrid: Alianza, 1979.
- DICCIONARIO de la Real Academia Española (DRAE). Disponível no link: <<https://dle.rae.es/>>. Acesso em 1º nov. 2021.
- GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GIAVARINI, M. F. Rodríguez. *Modernidad in octavo para una Argentina lectora. Aspectos materiales y visuales de la Colección Biblioteca La Nación (1901-1920)*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martin, 2018.

- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- MASCIOTO, M. Angeles. *Nuevos modos de escritura en la Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)*. Tese de doutorado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ Universidad Nacional de La Plata, 2019.
- MASCIOTO, M. Angeles. “Borges editor”. *Anclajes*, vol. XXII, n° 2, 2018, p. 57-68.
- MASCIOTO, M. Angeles. *Anthony Berkeley y los modos de la prosa en la Revista Multicolor de los Sábados: el cuento gana la partida*. In: 1611. *Revista de Historia de la Traducción*, n° 11, 2017.
- RIVERA, J. “Los juegos de un tímido. Borges en el suplemento de Crítica”. *Crisis*, n. 38 (maio-jun.), 1976, p. 20-26. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/38-3/>. Acesso em: 15 set. 2021.
- ROCCA, P. Os contrabandistas: tensões e fundamentos da primeira circulação de Machado de Assis no Rio da Prata. In: BASTOS, D.; JOBIM, J. L. (orgs.). *Machado de Assis, novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Niterói/Rio de Janeiro: EdUFF/De Letras, 2008.
- ROCCA, P. Machado de Assis, escritor del Río de la Plata. In: ASSIS, J. M. Machado de. *Memorias Póstumas de Blas Cubas*. Tradução de Julio Piquet. Montevídeu: Ediciones de la Banda Oriental, 2009. Edição fac-similar da tradução de 1902, p. 5-24.
- ROGERS, G. *Caras y caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Univ. Nacional de La Plata, 2008.
- SAÍTTA, S. Borges mediático. *Variaciones Borges*, v. 46, University of Pittsburgh: Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, nov. 2018, p. 3-21.
- SERVELLI, M. *A través de la República: La emergencia del reportero viajero en la prensa porteña de entre-siglos (XIX-XX)*. Tese de doutorado. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2014.
- SEVERINO, J. *Biblioteca de ‘La Nación’ (1901-1920). Los anaqueles del pueblo*. *Boletín de la Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos*, abril de 1996, p. 57-94.
- SOUZA, M. M. de. *Borges reads Machado: a translation of “A Cartomante” in Revista Multicolor de los sábados*. *Comparative Literature Studies*, v. 54, n. 3, The Pennsylvania State University, PA, p. 540-560, 2017.

- TOURY, G. *Being a norm-governed activity*. In: TOURY, G. *Descriptive translation studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012, p. 61-77.
- VIDELA, G. *El Ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1963.
- WILLSON, P. *Des “Paradis perdus” : la traduction dans la presse illustrée. Le cas de Caras y Caretas, 1898-1908. Questions de réception*. Nîmes, France : Lucie-éditions, set. 2009.
- WILLSON, P. El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX. *Trans. Revista de Traductología*, nº 12, p. 29-42, 2008.
- WILLSON, P. *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Poemas de Rainer Maria Rilke traduzidos por Augusto de Campos: entre o olhar e o silenciar

Ana Maria Ferreira Torres (UFPA)¹

Augusto de Campos e Rainer Maria Rilke: proposta de tradução como crítica

As traduções dos componentes do grupo Noigandres, surgido na década de 1940 e composto pelos poetas-tradutores Augusto e Haroldo de Campos – irmãos – bem como Décio Pignatari, se destacaram e hoje servem de referência para novos tradutores devido, grande parte, à sua explicitação de projeto tradutório como ferramenta crítica. Em outras palavras, a tradução sempre indica uma interpretação acerca do texto original, embora a tradição ocidental hegemônica sobre o pensar tradutório tenha por muito tempo delegado ao tradutor um papel secundário, de desaparecimento frente ao texto original. A justificativa de tal pensamento seria a busca de uma tradução completamente fiel, sem modificações sobretudo no tocante ao conteúdo do texto.

Esse pensamento é veementemente questionado pelos irmãos Campos e Pignatari, bem como outros profissionais de sua geração, que passaram a entender que é natural haver diferenças entre os dois textos – o original e o em língua estrangeira. Há diversos modos de compreender essa irredutível diferenciação entre os dois textos, principalmente ao se tratar de gênero literário e poético. Um deles se encontra no fato de que a língua está diretamente relacionada com uma cultura, a qual, por sua vez, tem um modo todo particular de entender a realidade. Conforme entende Paul Ricoeur, autor que é referência para a leitura crítica da tradução do texto de Rilke realizada por Augusto aqui proposta: “Há um primeiro intraduzível, um intraduzível de partida, que é a pluralidade das línguas [...] a diferença das línguas, o que sugere a ideia de uma heterogeneidade radical que deveria *a priori* tornar a tradução impossível” (RICOEUR, 2011, p. 59). Dessarte, não é possível passar integralmente um pensamento de uma língua à outra sem haver distorções – essas, por sua vez,

1. Graduada em Letras (UFPA) e Mestre em Estudos Literários (UFPA).

devem ser vistas como parte do processo, e não um empecilho. Ao invés de atrapalharem o entendimento, as intervenções do tradutor podem ser vistas como uma forma de compreender o texto estrangeiro, proporcionando uma nova leitura e renovando o entendimento acerca da obra literária – a qual nem mesmo em sua própria língua é lida e apreciada do mesmo modo em todas as épocas. Dito isso, podemos concordar com Ricoeur quando diz que é o tradutor quem funda uma semelhança entre o texto estrangeiro e um texto novo, em sua língua: “Grandeza da tradução, risco da tradução: traição criadora do original, apropriação igualmente criadora pela língua de acolhida; *construção do comparável*” (RICOEUR, 2011, p. 68).

É nesse viés que se compreende o aspecto de criticidade nas traduções de Augusto de Campos. Uma de suas referências é o escritor e tradutor estadunidense Ezra Pound, o qual defende a ideia de uma tradução como crítica, a qual, conforme a interpretação de Haroldo de Campos, é dada tanto por meio da seleção de textos quanto das interferências criativas do tradutor – que já sabemos serem necessárias em muitos casos (CAMPOS H., 2015, p. 6). A escolha jamais é sem uma intenção, o que se torna ainda mais evidente na preparação de uma antologia de poemas, por exemplo, como afirma Jamil Haddad (HADDAD, 1961, p. 16 *apud* MEIRELLES, 2013, p. 2):

A transposição desconexa ou disparatada de textos não dá a antologia. O que confere em última análise o caráter antológico são as condições pessoais, puramente subjetivas, do antologista, e o como fazer a escolha, mais do que propriamente o fato de escolher, é o critério[.]

Nesse quesito, a obra tradutória de Campos se destaca por buscar traduzir autores que ora não são valorizados pelos contemporâneos desse tradutor, ora a parte da obra do escritor em questão considerada interessante por Augusto não é historicamente destacada. Nesse último caso encontramos o modo como ele aborda a obra de Rilke, como será visto posteriormente neste texto.

Ademais, não somente se escolhem as obras mas também os pontos delas que serão destacados e a própria forma de traduzir. Historicamente, sempre se falou em traduzir o conteúdo ou a forma, como se esses fossem dois aspectos dicotômicos; porém hoje, percebe-se que não é possível traduzir um aspecto sem levar o outro em conta, e isso em grande medida parte da contribuição dos irmãos Campos

e de Pignatari. O texto, entendido como conjunto de signos – as palavras – é formado pela interdependência entre significados e significantes. O que Campos busca focar é, como comenta Haroldo de Campos no ensaio inaugural *Da tradução como criação e como crítica*, a forma de significar do original, e não o significado isoladamente:

tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (CAMPOS H., 2015, p. 5)

Com isso, abre-se a possibilidade da criação, o outro lado da moeda da tradução vista como crítica. Afinal, com o intuito de recriar o modo de significar, mantendo sempre um diálogo com o conteúdo semântico do texto anterior, Augusto se permite colocar elementos novos, mesmo porque ele busca produzir um texto que seja lido não como uma produção secundária e remendada a partir de outra, senão um texto em língua portuguesa que possa ser apreciado de uma maneira nova e diferente do texto em língua estrangeira.

Na leitura da tradução do poema *Der Alchemist*, de Rilke, realizada por Augusto, verificar-se-á como o tradutor cria um texto a partir do poema em alemão, de modo a verificar em que pontos ele se remete ao original e em quais aspectos ele se diferencia. Minha leitura crítica se baseia também em como Augusto se relaciona com a obra de Rilke em geral. Para isso, inicio o percurso apresentando a obra de Rilke sob o viés de sua recepção tradutória no Brasil.

A obra de Rilke a partir de seus leitores-tradutores

Nascido em 1875, na cidade de Praga, então Império Austro-Húngaro, Rainer Maria Rilke publicou sobretudo poemas entre a década de 1890 e seu último ano de vida, 1926, sendo hoje um dos autores de língua alemã mais lidos em todo o mundo. Sua obra foi lida e traduzida no Brasil principalmente a partir da década de 1940 e 1950, quando foi intensamente admirada em especial por poetas, como Vinícius de Moraes e Dora Maria Ferreira, bem como Paulo Plínio Abreu. Muito

apreciados foram, de imediato, os poemas de *Duineser Elegien* [*Elegias de Duíno*] (1922) e *Die Sonette an Orpheus* [*Sonetos a Orfeu*] (1923). Desse escritos, produto de uma fase madura do poeta da Boêmia, em que se via afetado pela I Grande Guerra e por uma série de relacionamentos frustrados, os leitores brasileiros destacavam uma maneira de enxergar a vida, uma filosofia que dizia de como se relacionar com os sentimentos, com a morte, com a religiosidade – ou a falta dela, algo que fazia muito sentido para uma geração pós- Segunda Grande Guerra, que buscava um direcionamento. É a essa recepção, que não ocorreu somente no Brasil, como por parte de muitos dos leitores ocidentais de Rilke, que Paul de Man denomina de interpretação messiânica de Rilke. Este é o caso das *Elegias*, as quais foram vistas não como um conjunto de figuras poéticas, senão como “um princípio coerente de comportamento interno, com regras e preceitos que poderiam ser colocados como exemplares” (MAN, 1979, p. 49, tradução minha)², observação essa citada por Augusto de Campos em seu prefácio a *Rilke: poesia-coisa*, primeira antologia com traduções de textos rilkeanos (CAMPOS A., 1994, p. 11).

Desse momento, temos traduções como as de Dora Ferreira (1972) e Paulo Plínio Abreu (2008) para *Elegias de Duíno*, bem como a antologia de Geir Campos (1953), que traduziu poemas de alguns dos livros de destaque de Rilke – *O livro de horas*, *Novos Poemas* e o já mencionado *Sonetos a Orfeu*.

No entanto, essa interpretação da obra rilkeana foi por muito tempo tida como a única, como se apenas essa parte da obra do poeta fosse de maior proveito. No Brasil, o único acesso a essa obra para a maioria dos leitores era por meio das traduções, que punham esses aspectos em maior relevância, muitas vezes deixando de lado um aspecto o qual, para Campos, é de maior importância nos poemas rilkeanos, isto é, o diálogo que se estabelece entre a linguagem verbal e a visual, mediante, dentre outros recursos, a forma como o significante busca mimetizar o significado, propriedade retórica que podemos denominar iconicidade, assim como outra figura de retórica também ressaltada por Augusto, o quiasma.

Dessa forma, as traduções de Augusto, as quais foram publicadas somente a partir da década de 1990, buscaram revelar um aspecto da

2. “a coherent principle of inner behavior, with rules and precepts that could be set up as exemplary.”

obra rilkeana que não exclui as reflexões tecidas em poemas como as *Elegias*, senão as complementam e, mais além, apontam para traços de modernidade na obra do praguense. Isso se dá, em grande medida, nos livros *Neue Gedichte* e *Der Neue Gedichte Anderer Teil*, ou seja, os *Novos Poemas*, primeira e segunda parte, mas Campos também se interessa, pelos mesmos motivos, por poemas de *Sonetos a Orfeu* e *O livro de imagens*, bem como textos avulsos, publicados após os *Sonetos*. As traduções estão contidas em duas antologias, *Rilke: poesia-coisa*, publicada em 1994 pela editora Imago, e *Coisas e anjos de Rilke*, da Perspectiva, com uma primeira edição em 2001 e a segunda, revisada e ampliada, em 2013.

Nos prefácios a essas antologias – paratextos esses que se mostram presentes constantemente nos livros de traduções de Campos e que são importantes para apresentar seu projeto tradutório – o tradutor explica sua diferença em relação às traduções anteriores, assim como indica os motivos pelos quais Rilke é um autor cuja importância vigora ainda na contemporaneidade:

[...] esse Rilke discreto e contido se projeta, de pleno, ainda hoje, nas mais cruciais indagações da poética da modernidade, a demandar, antes de tudo, alta densidade vocabular, precisão e concisão, mais coisas do que casos, menos soluções que silêncios. (CAMPOS A., 1994, p. 16)

Como indicado acima, muito se deve à relação entre texto e imagem, de uma visualidade que não se pretende integral, totalizante, mas que ressalta uma ou outra perspectiva, intensifica certos detalhes e minora outros. Ao se analisar a biografia de Rilke, pode-se identificar que seu convívio com artistas plásticos no começo da primeira década do século XX foi um dos elementos decisivos para formar sua perspectiva artística, seja com a colônia de pintores da pequena cidade alemã de Worpswede, seja com artistas que no momento já eram célebres, como os franceses Paul Cézanne e Auguste Rodin; para esse último, Rilke, quando morou em Paris, trabalhou como secretário e escreveu uma monografia sobre sua obra. Nesse documento e em palestras que ele cedeu sobre o mesmo tema, o poeta praguense ressalta a fragmentariedade, os gestos na obra escultórica de Auguste, em que não há a tentativa de mimetizar a realidade como em uma escultura neoclássica, senão de acentuar ações e sentimentos, em que a fragmentação – em obras como *O homem do nariz partido* – é parte fundamental desse processo:

Sente-se o que compeliu Rodin a formar esta cabeça, a cabeça de um homem que começa a envelhecer, feio, cujo nariz quebrado ainda contribuía para acentuar a expressão atormentada do rosto: era a plenitude de vida que se concentrava nestes traços; era o fato de que neste rosto não havia superfícies simétricas, que nada se repetia, que nenhuma parte ficara vazia, muda ou indiferente. (RILKE, 2003, p. 30)

A questão da visualidade na obra rilkeana dos *Novos Poemas*, escritos, portanto, sob a impressão deixada pelas obras rodinianas, ganha conotações filosóficas. Na interpretação de Maurice Blanchot (1987) e Szendi Zoltán (2007), percebe-se que Rilke busca o exterior como um modo de conhecer o próprio interior do indivíduo:

Somente a suposição de um mundo de coisas externo permite uma relação internalizada e individual com o mundo externo à existência humana. No mundo poético - e não apenas no lírico - de Rilke, objetificação agora significa internalização, um ganho para o mundo interior. (ZOLTÁN, 2007, p. 5, tradução minha)³

Logo, o poeta parte do concreto para atingir a abstração, como coloca Blanchot (1987, p. 167): “Partir das coisas, sim, é preciso [...] ao voltar-nos para o invisível, a vivenciar o movimento da transmutação [...]”. Por isso, em muitos dos *Novos Poemas*, tem-se a formação de imagens de personagens, paisagens, objetos, por meio de uma descrição que não é linear, totalizante, senão muitas vezes incongruente, focaliza algumas partes, apresenta alguns detalhes que tornam a imagem um tanto insólita. Existem jogos de luzes, de perspectivas, até mesmo de humores e sentimentos. Portanto, pode-se afirmar que é uma poética do olhar, dada a valorização do sentido da visão, que está, além de tudo, tematizado em muitos dos poemas do livro citado.

Ademais, é uma obra permeada pelo silêncio. Ora, é certo que Rilke estrutura seus poemas com intensidade rítmica, com aliterações, assonâncias, rimas finais e internas, todavia esse recurso pode ser considerado uma forma de também construir uma visualidade

3. „Erst die Annahme einer äußeren Dingwelt ermöglicht eine verinnerlichte und individuelle Beziehung zu der Welt außerhalb der menschlichen Existenz. In der poetischen – und nicht nur in der lyrischen – Welt Rilkes bedeutet nun Objektivierung eine Verinnerlichung, eine Gewinnung für die innere Welt.“

do texto, como se esses elementos sonoros fossem parte de uma “escultura poética”. Por outro lado, há outros aspectos dos versos que trazem uma certa sobriedade sonora, como o próprio tamanho dos versos, que condensam mais de um sentido em um único vocábulo, por exemplo, resultando em uma maior intensidade para cada palavra utilizada, remetendo à concepção de poema como condensação, a *Dichtung* aludida por Pound em um falso parentesco etimológico, mas poeticamente produtivo⁴. Outrossim, a presença do silêncio tematicamente – por meio de personagens que não falam, como também pela calma e tranquilidade – é bastante sentida em muitos dos textos, dando espaço privilegiado à visão.

Ao lado desses dois aspectos, considera-se a poética de Rilke privilegiada por Campos também uma poética da vida, do exercício criativo, explicitamente artístico ou não. Igualmente aqui temos uma lição de Rodin, artista com o qual o jovem Rainer aprendeu que o trabalho artístico se funda mais no trabalho do que na inspiração, ensinamento esse que o tradutor Augusto corrobora reiteradamente em seus próprios poemas autorais. Dessa forma, muitos dos textos que ele traduziu do poeta praguense possuem personagens que se ocupam de modo muitas vezes até obsessivos com uma atividade – isso está também muito claro em *O Alquimista*.

Por fim, consiste similarmente em uma poética da morte, tema com o qual Rilke se ocupa diversas vezes em sua poética como um todo. Muito de seu entendimento acerca dele tem por referência a filosofia de Friedrich Nietzsche, de maneira que encara a morte não como algo oposto à vida, mas como um contínuo a essa última, denominada por ele como o “lado invisível” da vida, como argumenta Blanchot (1987, p. 168): “a morte como abismo, não o que fundamenta, mas a ausência e a perda de todo o fundamento”. Logo, para ele o ser humano deve aprender a conviver com a incerteza, de forma que aprende a morrer à medida que aprende a viver. A morte, nos poemas, se dá tanto em um plano semântico, como também na própria

4. Pound, no ensaio *ABC da literatura*, propõe que “Dichten = condensare” (POUND, 2006, p. 40). Na verdade, embora se trate de palavras homófonas e homógrafas em alemão, o *dicht*, de condensado e o *dichten* de poetizar têm origens diferentes. “*Dicht*” vem da palavra em *mittelhochdeutsch* “*dihite*”, um adjetivo que significa “concentrado, comprimido”. “*Dichten*”, a seu turno, é originado de “*tihiten*”, na mesma língua, significando poetizar, o que derivou nos substantivos “*Gedicht*” – poema – e “*Dichter*” – poeta.

dimensão do silêncio, ou seja, não se trata de elementos estanques na poética rilkeana.

Portanto, essa é a parte da poética rilkeana a qual Campos pretende apresentar ao leitor brasileiro de sua época, de forma que, em suas traduções, pode-se identificar uma acentuação de tais características. Para além disso, sua interpretação dos textos rilkeanos, somada a necessidades de ordem rítmica e sonora, leva a produzir diferenças entre seu texto em português e o poema em alemão. Neste artigo, busco ressaltar tais elementos diferenciadores, os quais corroboram para a necessidade de uma leitura crítica que não subordine um texto ao outro, senão teça um diálogo, como proposto por Maurício Mendonça Cardozo (2019) e Paul Ricoeur (2011). Esse último afirma que, dada a irredutível diferença entre o modo de significar de cada língua, é o tradutor quem cria as correspondências entre o texto de um e de outro idioma. Dessarte, não é tarefa da crítica levantar os erros e acertos da tradução, porquanto não há uma tradução ideal à qual se deva chegar: “não existe critério absoluto do que seria a boa tradução” (RICOEUR, 2011, p. 64). Cardozo, por sua vez, afirma que a busca, no texto traduzido, é por aquilo que o tradutor considera não apenas sobre o original, como também sobre literatura, poesia:

O poema traduzido diz de grandes e de pequenas decisões e indecisões de leitura. [...] Diz de uma determinada compreensão de poesia e do lugar que o tradutor inscreve esse poema traduzido nessa compreensão de poesia. Diz de uma determinada compreensão de tradução e dos limites e das possibilidades que tensionam a escrita do poema em questão como poema traduzido. (CARDOZO, 2019, p. 13)

Dessarte, a leitura crítica neste artigo se volta para entender que aspectos o tradutor ressalta do original e como suas intervenções criativas apontam para um ponto de vista acerca desse primeiro texto.

Der Alchemist e O Alquimista: leitura crítica

Agora será realizada, em primeiro lugar, a leitura do poema de Rilke, *Der Alchemist*:

Der Alchemist

*Seltsam verlächelnd schob der Laborant
den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.
Er wusste jetzt, was er noch brauchte,
damit der sehr erlauchte Gegenstand*

*da drin entstände. Zeiten brauchte er,
Jahrtausende für sich und diese Birne
in der es brodelte; im Hirn Gestirne
und im Bewusstsein mindestens das Meer.*

*Das Ungeheure, das er gewollt,
er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte
zurück zu Gott und in sein altes Maß;*

*er aber, lallend wie ein Trunkenbold,
lag über dem Geheimfach und begehrte
den Brocken Gold, den er besaß.*

(CAMPOS A., 2015, p. 226)

Escrito no pretérito, o poema apresenta o alquimista – “*der Laborant*” [o laboratorista]. Suas ações são indicadas: “*Seltsam verlächelnd*” [estranhamente e condescendentemente sorridente], “*schob den Kolben fort,*” [afastou o balão de vidro], “*der halbberuhigt rauchte*” [o qual fumava, semi-acalmado]. O poema continua, “*Er wußte jetzt, was er noch brauchte*” [ele já sabia do que ele ainda precisava], “*damit der sehr erlauchte Gegenstand*” [para que o objeto muito admirável] “*da drin entstände*” [se formasse ali dentro]. Dessa forma, temos uma atmosfera de estranhamento, com um sorriso formado de modo não muito familiar, mas essa expressão do alquimista tem uma justificativa: ele tem algo em mente, e seus planos se referem a um objeto – ainda desconhecido – que deve se formar dentro do recipiente de vidro. Aqui já se tecem relações entre o que se diz e como se diz – iconicidade – ao observar-se uma cena em que algo contém outra coisa, concomitantemente temos a palavra *rauchte* “contida” em *brauchte*, bem como *wußte* também está no interior de *Bewußtsein* [consciência], versos depois.

Em seguida, o poema informa do que o alquimista necessitava: “*Zeiten brauchte er, Jahrtausende für sich und diese Birne*” [de tempos, séculos, ele precisava para si e para essa ampola], “*in der es brodelte*” [em que fervilhava]. Como afirma Zoltán, é possível interpretar que

essa distância temporal indica que não se fala somente de um alquimista em especial, senão de toda uma humanidade a qual se esforçou com o intuito de alcançar esse fim miraculoso:

[...] o ourives não deve ser visto como um indivíduo, mas como uma figura simbólica coletiva cujas encarnações garantem a continuidade da pesquisa secreta, com ênfase na consistência e na persistência, com cujas propriedades só é possível a exploração cada vez mais profunda da natureza. (ZOLTÁN, 2007, p. 140, tradução minha)

Por meio dessa interpretação, entende-se que o poema indica uma ação de esforço, perseverança, algo que é ainda mais reforçado pelos versos finais do quarteto: “*im Hirn Gestirne*” [na cabeça, estrelas] “*und im Bewußtsein mindestens das Meer*” [e, na consciência, pelo menos o mar]. Zoltán comenta que, ao localizar as estrelas e o mar na consciência e na cabeça, denota-se que a atividade de mais importância, agregadora de experiência, é o próprio processo de criação, portanto interno:

A continuação aparentemente solipsista permite a interpretação de uma expansão do ego abrangente [...] “*im Hirn Gestirne / und im Bewusstsein mindestens das Meer*” [...] em ambos os casos, é sobre a apoteose da criatividade humana, porque, para a mente que busca incansavelmente, o caminho íngreme para a descoberta é provavelmente mais importante do que o resultado em si. (ZOLTÁN, 2007, p. 140, tradução minha)⁵

Ainda nesse quarteto, temos mais semelhanças sonoras que ajudam a compor a cena: *mindestens* e *Meer*, bem como *Hirn* e *Gestirne*, duas palavras cuja similaridade sonora reforça o fato de que as “estrelas”, os grandes feitos e ideias, cabem no “cérebro”, a acanhada mente humana.

Dessa forma, temos um poema do campo semântico da vida, no sentido do esforço criativo. No entanto, logo após, o alquimista

5. “Die solipsistisch anmutende Fortsetzung lässt zwar eher die Auslegung einer weltumfassenden Icherweiterung zu, wo ‘im Hirn Gestirne / und im Bewusstsein mindestens das Meer’ zu finden ist, in beiden Fällen geht es aber um die Apotheose des menschlichen Schöpfertums. Denn für den unruhig forschenden Geist ist wahrscheinlich der steile Weg zur Entdeckung wichtiger als das Ergebnis selbst.”

perde tudo, o que se observa nos dois tercetos: “*Das Ungeheuere, das er gewollt,*” [a monstrosidade que desejou,] “*er ließ es los in dieser Nacht*” [ele deixou ir, nessa noite]. “*Es kehrte zurück zu Gott und in sein altes Maß*” [Ela retornou a Deus e à sua antiga medida]. Em síntese, o alquimista perde, em apenas uma noite, tudo aquilo que tivera perseverado tanto em conseguir, uma vez que ultrapassava sua capacidade de mortal. Como explica Zoltán (2007, p. 140, tradução minha)⁶,

A divisão do ato de criação, que é descrita na segunda parte do poema, [...] aponta para o papel ambíguo do espírito criativo, que pode trabalhar como um (modesto) co-criador ao lado do deus, mas deve contentar-se com o pequeno espólio de suas próprias invenções.

Por fim, no terceto final, o leitor observa a situação de semiloucura do ourives, que permanece na ilusão de que detinha grande maravilha. Logo, afirma-se: “*er aber, lallend wie ein Trunkenbold*” [ele, porém, balbuciando como um bêbado] “*lag über dem Geheimfach und begehrte / den Brocken Gold*” [deitava-se sobre a gaveta do segredo e desejava o pedaço de ouro], “*den er besaß*” [o qual ele possuía]. Nesse último terceto, temos uma fala que nem mesmo algo inteligível exprime; o personagem apenas balbucia [*lallend*], de forma que vige a dimensão do silêncio no poema: embora o alquimista tente uma única vez falar algo, essa emissão sonora não tem significado, a palavra perde sua eficácia. Observemos também como a rima une duas dimensões de diferentes níveis de seriedade: *Trunkenbold*, bêbado, em sentido mais pejorativo, e *Gold*, ouro, o respeitado mineral.

A seguir, a leitura da tradução de Campos intitulada *O Alquimista*, presente na segunda edição de *Coisas e anjos de Rilke*:

O Alquimista

Sorrindo estranhamente, o alquimista
Larga o vidro onde resta uma fumaça.
Já sabe o que é preciso ter em vista
Para fazer a venerável massa

6. “Spaltung des Schöpfungsaktes, die im zweiten Teil des Gedichtes geschildert wird, weist zumindest auf die doppelbödige Rolle des Schöpfergeistes hin, dem es vergönnt ist, als (bescheidener) Mitschöpfer neben dem Gott zu wirken, der sich aber mit seiner kleinen Beute eigener Erfindungen begnügen soll.”

Concretizar-se. Ele precisa de anos,
Milênios, eras, para que fermente
No frasco. Em seu cérebro, oceanos,
Pelo menos, e estrelas em sua mente.

A enormidade que ele vê adiante,
Na mesma noite ele abandona. A Deus
E sua antiga matéria ela revém.

Mas ele, como um ébrio balbuciante,
Jaz sobre a arca secreta com os seus
olhos nas peças de ouro que ainda tem.

(CAMPOS, 2015, p. 227)

É evidente que o tempo verbal é o do presente, algo que viabiliza a estruturação em versos não muito longos, ademais esse modo de apresentar a história do alquimista leva ao leitor a sensação de estar diante de uma pintura a qual apresenta uma imagem.

O poema-tradução produz também, em português, uma série de jogos e coincidências sonoras, a exemplo das aliterações de “vista” e “venerável”, “frasco” e “fermente” e “menos” e “mente”. No entanto, há um detalhe o qual diferencia bastante os dois textos, e que nesta leitura crítica eu gostaria de destacar: o uso de verbos e locuções adverbiais que remetem ao elemento do olhar.

No primeiro quarteto, terceiro verso, lê-se “Já sabe o que é preciso ter em vista”, expressão essa última que simultaneamente permite a rima com “alquimista” e traduz “*brauchte*”, não usando somente o verbo “precisar”, mas adicionando uma expressão que remete ao olhar. Já no primeiro verso do primeiro terceto, “A enormidade que ele vê adiante”, utiliza-se o verbo “ver” a fim de indicar a presença do que ele fez, a “enormidade”, de modo que logo a seguir, no segundo verso, ela desaparece: “ele abandona” – movimento reforçado pelo jogo sonoro presente em “A Deus”, uma homofonia com a palavra *adeus*. Além disso, a estrutura de verbo e preposição “vê adiante” não só aponta para a ação de o alquimista olhar para a coisa como também produz um efeito de contraste com o verso seguinte. Por fim, o segundo e o terceiro versos do último terceto: “jaz sobre a arca secreta com seus / olhos nas peças de ouro que ainda tem.”. Aqui, os olhos fazem o papel de o que assegura, enquanto o alquimista está ébrio, a existência de algo que ele realizou.

Na comparação entre tradução e original, percebemos que o texto rilkeano, nos três momentos em destaque, diz sobre uma necessidade [*brauchte*] ou um desejo [*gewollt; begehrte*], isto é, verbos que estão no campo do abstrato e do interior. Por sua vez, a tradução mostra ações que ressaltam o externo e, por meio da ação de ver, dão concretude ao que está sendo buscado. Não por acaso, o tradutor escreve que o ourives conhece o que é necessário a fim de “fazer a venerável massa / concretizar-se”. Ao mesmo tempo em que o personagem busca tornar concreta uma substância valiosa, o texto tradutório passa ao leitor o desejo de tornar as coisas concretas por meio das palavras e, simultaneamente, lidar com os objetos e substâncias concretas que o poeta vê.

Desse modo, o novo texto, embora não se volte contra o poema original, acrescenta, a partir de elementos do próprio texto de Rilke, novos aspectos, reforça outros já existentes, os quais não coincidentemente remetem à própria poética de Augusto, o qual busca na palavra sua propriedade de coisa, saindo do campo da abstração. Dito isso, pode-se até mesmo propor como reflexão final se a figura do alquimista no poema rilkeano não é até mesmo a do tradutor, o qual, persistente, trabalha para conseguir produzir algo que, no fim das contas, não será identificado com ele, e sim com o autor do original. Portanto, por meio da escolha do poema, como também do modo de traduzir, não sendo fiel no sentido restritamente semântico, subjaz na tradução a reflexão sobre o próprio fazer tradutório.

Considerações finais

Da reflexão aqui proposta, percebe-se que o tradutor apresenta uma nova interpretação de uma obra anterior, de modo que o caso das traduções de Augusto de Campos explicitamente dialoga e se opõe a trabalhos tradutórios anteriores, uma vez que a intenção desse tradutor é oferecer ao público de sua época um poeta que se insere na modernidade, por meio do diálogo com as artes plásticas. Logo, a leitura crítica aqui proposta não tem por intenção descobrir os erros e acertos na tradução – visto que não há uma tradução prévia, como já apontou Ricoeur – senão compreender quais aspectos dos poemas rilkeanos são visados por Campos.

No caso de *O Alquimista*, tem-se um poema que não apenas põe em grande relevo o movimento do olhar – o que não foi priorizado no poema original – como também expõe a figura do artista como artesão que trabalha, se esforça por atingir seu objetivo. Por fim, também foi possível propor a reflexão sobre se o ourives em *O Alquimista* igualmente pode ser considerado uma metáfora para o trabalho do tradutor como alguém que busca obter algo – o texto – porém, no final, já não pode possuir esse algo completamente, pois ele retorna à identidade com o autor do original.

Referências

- ABREU, P. P. *Poesia*. 2 ed. Belém: EDUFPA, 2008. p. 124 -129.
- CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, G. *Poemas de Rainer Maria Rilke*. Rio de Janeiro: Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora, 1953.
- CAMPOS, H. de. Da tradução como crítica e como criação. In: CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 1 – 18.
- CARDOZO, M. M. Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução. *Santa Barbara Portuguese Studies – digital edition*, vol. 3, 2019, p. 1 – 15.
- DICHT. In: *Duden Onlinewörterbuch*. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/dicht>. Acesso em: 10/03/2021.
- DICHTEN. In: *Duden Onlinewörterbuch*. Disponível em: https://www.duden.de/rechtschreibung/dichten_verfassen_reimen. Acesso em: 10/03/2021.
- MAN, P. de. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- MEIRELLES, R. Colecionando flores do mal ou da antologia como crítica. *Tradução em Revista*, 2013/2 p .1 – 18.
- POUND, E. *ABC da Literatura*. Tradução de A. de Campos e J. P. Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- RILKE, R. M. *Rilke: poesia-coisa*. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
- RILKE, R. M. *Auguste Rodin*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.
- RILKE, R. M. *Poemas de Rainer Maria Rilke*. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. (col. Rubáiyát).
- ZOLTÁN, S. *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes*. Pécs, 2007.

Samba: uma análise literária discursiva do conto de Castro Soromenho

Josiane Ribeiro Valcarenghi¹

Vidas vendidas numa feira

*Nas contas de meu rosário eu teço entumecidos
sonhos de esperanças.
Nas contas do meu rosário eu vejo rostos escondidos
por visíveis e invisíveis grades
e embalado a dor da luta perdida nas contas
do meu rosário.
Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.*

(EVARISTO, 2017, P. 16-17)

Desde priscas eras, a vida da mulher, e da mulher negra neste caso, tem sido marcada pela dor e sofrimento impostos pelo patriarcado (COULANGES, 2004). A agravar essa condição, o conto “Samba” (1958), de Castro Soromenho coloca a personagem na época da escravidão vivida pelos africanos em seu próprio continente e imposta pelos senhores, “seus senhores”, donos de suas carnes, ações e, no entendimento deles, de suas vontades e sentimentos (LOVEJOY, 2002).

Conceição Evaristo, mulher, negra e escritora brasileira, utilizando-se de toda sua sensibilidade, de forma poética, em seus poucos versos acima, faz sentir a dor vivenciada por estas que sofrem em virtude da pele pigmentada e por não possuírem falo. Muitos gêneros discursivos vêm sendo suporte para a exteriorização do padecimento destas vidas que, há mais de quinhentos anos são reduzidas, inferiorizadas e subjugadas. *Crítica da razão negra* de Achille Mbembe (2014)

1. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE/Cascavel – (2018), especialista em Estudos Hispânicos pela UNIOESTE/Foz do Iguaçu (2006), doutoranda no PPGP da UNIOESTE (2020-2024), linha de pesquisa Estudos Comparados. Professora na rede estadual de educação (QPM). Vinculada ao grupo de pesquisa: Etnia, Diversidade e Gênero/CNPq. E-mail: josianevalcarenghi@gmail.com.

traz à discussão, de forma muito atual, a ideia de “classificação” dos sujeitos não brancos como objetos, ou ainda, como pré-humanos não civilizados², restringindo suas vidas à condição de escravo, validando seu estado de mercadoria e endossando o comportamento posto pela sociedade branca, colonizadora e civilizatória.

Castro Soromenho, escritor zambeziiano, nascido em 1910 e premiado por seus textos que retratam a África, apresenta questões e costumes de sua nação, mas que na universalidade de seu discurso, como na dialética de Hegel que vai do particular ao universal, expõe as angústias de muitos outros sujeitos de outras nações, inclusive.

Soromenho esteve por duas vezes no Brasil, a segunda em 1949 e conheceu alguns escritores nacionais, após esta data produziu o conto “Samba”, objeto deste estudo.

O conto é um gênero de difícil definição, furtivo, voltado para ele mesmo e de uma proximidade fraterna da poesia (CORTÁZAR, 2006, p. 149), que por meio de seu discurso lança questões de um mundo micro para as vivências de um universo macro, e “[...] o processo em que gesta a escrita percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante [...]” (BOSI, 2003, p. 461). “Samba” é um conto que narra a vida miserável de jovens negras, que são apresentadas numa feira de venda de escravas e que, se após três exposições não forem compradas, serão mortas.

Um grito no despenhadeiro

Uma jovem, em especial, terá sua história focalizada para representar as mazelas de outras mulheres, que, como ela, vivem. Samba é uma mulher de pouca idade e que da mesma maneira de outras, é exposta a venda em uma feira de mulheres bângalas, que são “[...] famosas por sua beleza e disputadas pela arte no amanhã da terra” (SOROMENHO, 1958, p. 249), porém, ninguém a compra e ela vai ficando exposição após exposição. Mbembe (2014) aponta para o olhar do colonizador, e neste caso não é somente o homem branco, mas todos aqueles se valem da escravização de outro ser-humano, como

2. A expressão aqui está sendo utilizada a partir dos valores e desenvolvimento instituídos pela civilização branca, colonizadora, assim como Mbembe (2014) discute na obra citada.

criador do negro, que coloca sobre ele todas as suas ansiedades sexuais e desconsidera sua humanidade, tornando-o objeto para satisfação de suas necessidades.

O início do conto expõe um cenário marcado por questões sócio-históricas e econômicas que também são constituintes do liberalismo econômico. O comércio de escravos, como aponta Mbembe (2014), é responsável pelo desenvolvimento dessas sociedades; o escravo não é um ser-humano, mas sim uma mercadoria, funciona como uma matéria energética. É apresentada a descrição geográfica de onde a narrativa vai se efetivar, Cassange, um país, que hoje é conhecido como Angola, marcada por uma memória negra, em que “[...] se acumulavam os rebanhos de escravos, tocados a chicote desde as longíquas senzalas de lubas, cassongos, lundas, quiôcos e outros miserandos que se açoitam nas regiões lacustres abeiradas nos Grandes Lagos [...]” (SOROMENHO, 1958, p. 249).

Utilizando-se dos conhecimentos a respeito de “Ideologia” proposto por Louis Althusser, é sabido que “a ideologia é assim considerada como um princípio de reprodução das relações de produção e de manutenção da ordem socioeconômica” (GILLOT, 2018, p. 8). A Ideologia tem um lugar bastante importante no “convencimento” dos sujeitos. O conceito do início desta frase é, portanto, “[...] o sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social” (ALTHUSSER, 1970, p. 69). Compõe-se de valores históricos das formações sociais com as quais os grupos sociais se identificam ou que neles, desde sempre, estiveram. Ainda sob a perspectiva do teórico citado, “a ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com as suas condições de existência” (ALTHUSSER, 1970, p. 77). Portanto, um local geograficamente marcado por ser “fornecedor” de escravos possui toda uma dinâmica voltada para a manutenção do *status quo* em que uma vez um sujeito seja escravo, todos os seus descendentes assim o serão. Dessa forma, não há esperanças para as jovens, filhas de escravos, nascidas nesta localização: ou serão vendidas, ou serão mortas.

[...] a ideologia da ideologia reconhece portanto, apesar da sua deformação imaginária, que as <ideias> de um sujeito humano existem nos seus actos, ou devem existir nos seus actos, e se isto não acontece, empresta-lhe outras ideias correspondentes aos actos (mesmo perversos) que ele realiza. (ALTHUSSER, 1970, p. 87)

Histórias com futuro certo pré-determinam a vida dos sujeitos nelas inseridos: assim Althusser, ao discutir a formação do indivíduo que se torna sujeito, faz emergir o pensar sobre quem somos, e da mesma forma, quem são essas mulheres escravas. Vive-se, imaginariamente, uma vida livre. Porém, Gillot, a partir de sua leitura de Althusser, aponta para uma vida assujeitada, indivíduos que, em virtude da ideologia, tornam-se sujeitos, porém não sujeitos livres e sim assujeitados.

[...] Sua eficácia se sustenta na ficção primordial de um sujeito livre e causa de si, em virtude de um mecanismo fundamental da ideologia que obriga cada um se reconhecer ‘espontaneamente’ como sujeito livre, responsável, e a aderir, assim ‘por si mesmo’ ao lugar sempre-já atribuído ao indivíduo na divisão social do trabalho. (GILLOT, 2018, p. 8)

As teorias aqui apresentadas são posteriores ao período de escravização descrito no conto em estudo. Porém, considerando “[...] a ideologia como elemento fundamental, ineliminável, da existência dos homens, quaisquer que sejam os períodos históricos e as formações sociais consideradas” (GILLOT, 2018, p. 8-9), cabe ressaltar que o pensamento se aplica à situação, pois é passível de associação na análise, uma vez que Samba, a personagem do conto, se vê como um sujeito do sistema posto a partir da ideologia que permeia seu contexto social. Ela vive de acordo com as condições impostas. Fanon (2020), ao falar da relação senhor e escravo, constata que as estruturas dessas relações mantêm cada um em seus devidos papéis de existência e por isso a paralisia desses sujeitos em suas circunstâncias.

A elaboração do conceito de ideologia configurado por Althusser direciona para o conceito de sujeito, e este ampara o entendimento da constituição da personagem Samba. O “sujeito” se constitui a partir da “[...] teoria althusseriana da ideologia como a representação invertida da relação imaginária entre os homens e suas próprias condições de existência [...]” (GILLOT, 2018, p. 8). Porém, o “sujeito” desta análise será inserido numa perspectiva mais complexa, examinado com base na teoria de Althusser a partir do seu entendimento da leitura de Lacan.

As escravas, os sujeitos desta análise, aceitam seu fadado destino, e agem, na feira, com entusiasmo, pois “[...] elas riem, olhando para os homens em atitudes provocadoras [...]” (SOROMENHO, 1958, p.

252). As mulheres “melhores” são as primeiras a serem compradas e que somente os mais abastados podem pagar. Aos homens mais pobres lhes resta observar e aguardar o segundo dia,

[...] Amanhã os pobres poderão ver as mulheres que se apresentaram pela segunda vez ao mercado, que ricos recusaram na época anterior; mas que eles esperam — confiam somente graças à sua esperança — que se apresentarão agora diferentes, melhores de corpo, que para tanto não deixaram um minuto de aformosearem receosas de novas recusas que as atirem para a terceira e última feira, de onde saem para o amor ou para a morte. (SOROMENHO, 1958, p. 252-253)

Samba, como já dito, uma mulher jovem, mas que não foi comprada nem na primeira, nem na segunda exposição, é reapresentada na terceira e última oportunidade de ser levada por um homem que esteja disposto a pagar por ela, a quem servirá com seu corpo e com sua força de trabalho, “[...] as mulheres pedem, com mais fervor que os homens, por Samba, e pensam com amargura nas suas filhas pequeninas, algumas tão feias e tristonhas como aquela escrava que ninguém quis levar [...]” (SOROMENHO, 1958, p. 254). Ela roga a todas as possibilidades de intervenção espiritual para que seja levada, por qualquer homem que seja, porém sabe que as chances são pequenas. Os rituais da organização social de Cassange estão constituídos e, naquele momento, não cabiam questionamentos. Dessa forma e como aponta Gillot a partir das palavras de Althusser “[...] a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos [...]” (GILLOT, 2018, p. 99), ainda que o movimento reverso também ocorra, de forma que o sujeito é responsável pela constituição da ideologia. Portanto, o ciclo permanecerá se efetivando, estes sujeitos, mulheres negras, seguirão sendo oferecidas, à venda, como escravas, em feiras, e elas assim permanecerão, pois não possuem poder para mudar a ideologia vigente.

Seguindo os pensamentos de Althusser (1970, p. 103), um indivíduo é sempre-já sujeito, pois mesmo antes de seu nascimento já carrega informações e especificações que o determinarão enquanto sujeito de uma ideologia. Assim sendo, ratifica a afirmação do parágrafo anterior e dá sequência à reflexão quanto à análise da personagem Samba, que é sujeito da ideologia posta, e também é responsável pela manutenção da mesma em que vive assujeitada. A escrava só se constitui como tal na relação com o outro; é a partir do que ela

significa para o outro que ela se institui. Lacan, relido por Althusser com o objetivo de dar sequência aos seus estudos na área da linguagem, oferece o entendimento a sujeição a que todos estão submetidos

[...] Lacan mostra a eficácia da Ordem, da Lei, que espreita, desde antes de seu nascimento, qualquer homenzinho que vai nascer, e se assenhora dele mesmo seu primeiro vagido, para lhe designar seu lugar e seu papel, logo, sua destinação forçada. (ALTHUSSER, 1985, p. 66)

Samba, mesmo tendo apelado aos deuses, vai dormir, no final da segunda noite, já sem esperanças de ser levada por alguém, pois está resignada com seu destino. Ela se deita e acaba se distraindo em seus pensamentos; sua memória a transporta para a vivência de um momento feliz, em que ela experienciava a liberdade em “[...] noites de folguedo em senzalas de outros sertões, para onde seus parentes a levavam de tempos a tempos, em viagens de negócios. [...]” (SOROMENHO, 1958, p. 254). Essa recordação atrai uma outra em que seu primeiro amor aparece; contudo, esse homem de quem se lembra, somente passou uma noite com ela, sem nem mesmo saber o nome dele. Essas memórias, lembranças de um passado vivenciado, a levam a adormecer.

O poema *Todas as manhãs* de Conceição Evaristo (1998, p. 32), nos nove últimos versos, fala sobre sonhar e ter esperanças de novas possibilidades em um novo tempo,

E acredito, acredito sim
 Que os nossos sonhos protegidos
 Pelos lençóis da noite
 Ao se abrirem um a um
 No varal de um novo tempo
 Escorrerem as nossas lágrimas
 Fertilizando toda a terra
 Onde negras sementes resistem
 Reamanhecendo esperanças em nós.
 (EVARISTO, 1998, p. 32)

A negra, depois de um longo sono, acorda assustada, e se vê distante dessa esperança apontada por Conceição Evaristo (1998), pois ouve o som dos tambores da feira sinalizando que é hora de ir: “[...] sentia a cabeça dorida dos maus sonhos de morte e de sacrifícios que durante toda a noite inquietaram o seu sono. [...] E de novo, escutou

os tambores. Eles estavam a chamar por ela. Uma sombra caiu na sua vida.” (SOROMENHO, 1958, p. 254). Os autores anteriores a Freud consideram o sonho desprovido de significado, “[...] era o imaginário vazio e nulo <construído> arbitrariamente, ao acaso, com resíduos da única realidade cheia e positiva, a do dia. [...]” (ALTHUSSER, 1970, p. 73). Porém, a proposta freudiana apresenta a teoria do Inconsciente, e é esta teoria que o legitima. Freud não é o criador de um novo objeto científico, porém é responsável por sua definição. Sua descoberta não estava relacionada diretamente ao social, mas ao indivíduo, porém este atua sobre o social, alterando aquele (ALTHUSSER, 1985, p. 76, 87-88).

Esta passagem do conto direciona a análise para a concepção freudiana de inconsciente, em que esse é atemporal, a-histórico, portanto eterno, “[...] se eterno quer dizer, não transcendente a toda história (temporal), mas onipresente, trans-histórico, portanto, imutável em sua forma em toda a extensão da história, [...]” (ALTHUSSER, 1970, p. 75), e por isso pode-se relacionar à situação das imagens e ações vividas no sonho da personagem. O desfecho de dor, sofrimento e morte imposto às mulheres desprovidas de beleza, segundo o padrão imposto por homens brancos ricos e/ou negros com condições de comprar escravas, está posto e faz parte do inconsciente coletivo, da mesma forma que a ideologia o está.

O Inconsciente possui uma linguagem que se utiliza do corpo para manifestar-se (ALTHUSSER, 1985, p. 88), o que leva a reflexão quanto ao comportamento de Samba, seus sonhos e projeções mentais de possibilidades de vida, ao ter a morte como algo próximo e “real”, faz sua mente retornar a uma lembrança agradável, “fugindo” de seu destino eminente, o que ratifica a forma de agir do Inconsciente, que trabalha de forma a recusar ele mesmo, assim

Freud, com efeito, não somente descobriu a existência do inconsciente. Sustentou, além disso, que o psiquismo estava estruturado sobre o modelo da *unidade centrada* numa consciência: mas estruturado como um “aparelho” que comporta “sistemas diferentes”, irredutíveis a um princípio *único*. Na primeira “tópica” (figura no espaço), esse aparelho compreende o inconsciente, o pré-consciente e o consciente, além de uma instância, corresponde a uma “censura” que recalca para o inconsciente, o que representa pulsões insuportáveis para o pré-consciente e o consciente. Na segunda

tópica, esse aparelho compreende o id, o ego e o superego, e o que assegura o recalque é uma parte do ego e o superego.

[...]

Não resta a menor dúvida de que, para Freud, os fenômenos originados pelo aparelho psíquico e, em especial, os efeitos do inconsciente não constituem uma verdadeira realidade, mas uma realidade *sui generis*. [...] “[...] Quando alguém se encontra frente a desejos inconscientes que chegaram à sua última e mais verdadeira expressão, *vê-se forçado a dizer que a realidade psíquica é uma forma particular de existência que não devemos confundir com a realidade material*”. (G. W., II-III, 625). Ou, ainda: “Para os processos inconscientes, a prova da *realidade* (objetiva, material) não tem nenhuma validade, a realidade do pensamento equivale à realidade exterior, o desejo equivale à sua consecução... portanto, que ninguém se deixe enganar nunca, transferindo o *valor de realidade* para as formações psíquicas recalçadas... [...]”. (ALTHUSSER, 1985, p. 89-91).

Como afirma Freud, mais acima, o real no pensamento é o real externo. Assim Samba se utiliza do evento agradável do passado, em que teve uma noite com um homem que acredita ser lunda, para se afeiçoar a um estranho que se aproxima e se diz do mesmo grupo de seu grande amor. Ela cria um vínculo com fiapos de esperança de ser levada e não ser destinada à morte. A negra passa a noite com o desconhecido que promete retornar para levá-la. Contudo, o real do pensamento, nos processos inconscientes, não é o mesmo da prática de vida na sociedade em que a escrava vive, “[...] quando o sol inundou os fundos de Cassange, a voz cava dos tambores encerrou a feira” (SOROMENHO, 1958, p. 256) e Samba sabia que era a sua hora, que viriam buscá-la para o sacrifício. Porém, o jovem havia prometido retornar e ela se agarrou a esta possibilidade com todas as suas forças, pois tinha uma garantia. O rapaz lunda havia lhe entregado sua faca, e isso era o suficiente, para ela, como garantia. Os sacerdotes “[...] deixaram-na sòzinha a viver a sua última esperança. [...]” (SOROMENHO, 1958, p. 257).

A noite chegou e o moço não voltou. Samba sabia que seu destino estava definido, mas não o aceitava, e quando a chamaram para sua punição ela fugiu, correu desesperadamente em busca de algo que a pudesse salvar, “[...] exausta, parou à beirinha do covão, de costas voltadas para o abismo, em frente dos seus furiosos inimigos [...]” (SOROMENHO, 1958, p. 257), e mais uma vez afirmou que o rapaz voltaria

para buscá-la, mesmo assim ela sabia que não havia mais esperanças e “[...] no espaço ficou um grito” (SOROMENHO, 1958, p. 257).

O negro, a mulher negra, é uma ameaça ao mundo civilizado, colonizador e dos brancos e desta forma está sujeito a exploração e ao extermínio (MBEMBE, 2014). Por isso, o fim da história desta vida que representa tantas outras, que como dito inicialmente neste estudo, vai do particular para o universal, remete a reflexão sobre a ideologia, os sujeitos e o inconsciente das pessoas que faziam parte daquela sociedade africana de tempos longínquo, mas, ainda hoje, alguns comportamentos ainda estão vigentes e endossados pelas forças dominantes.

Considerações finais

Castro Soromenho, apesar de ter publicado esse conto em 1943, parecia prever que a prática de escravização permaneceria, mesmo que de forma velada, por muitos anos. A história de Samba traz a reflexão a respeito de uma forma de “escravização” pela beleza que é bem contemporânea, mas isso ficará para uma próxima reflexão. Expor a vida desta jovem escrava, que tem sua vida tirada por não ter sido comprada por ninguém em virtude de não possuir “formosura”, levanta questionamentos que não podem ser deixados de abordar. Quantos sujeitos foram ignorados, humilhados, inferiorizados por serem diferentes dos padrões impostos por uma sociedade que se retroalimenta de seus valores, que podem ser valores distorcidos em algumas situações.

A Ideologia, como apontado anteriormente, constitui-se a partir dos sujeitos que nela vivem, e esses mesmos sujeitos são responsáveis pela manutenção da mesma. O indivíduo, inserido socialmente e vivendo a partir da Ideologia que o cerca, torna-se sujeito na dependência do outro. Lacan chama esse sujeito de “assujeitado”, pois depende dos significantes que o outro possui sobre você e que o tornam você. Esse processo se efetiva na junção dos valores e conceitos da Ideologia a partir do Inconsciente dos sujeitos que a compõe.

Sobrepondo esta afirmação ao conto “Samba”, pode-se concluir que o comportamento, as vivências, as esperanças dos sujeitos abordados no texto, objeto deste estudo, está condicionada ao Inconsciente dos indivíduos, sujeitos assujeitados da Ideologia de um país marcado historicamente pela Ideologia e Inconsciente Europeu de

serem fornecedores de escravos — mais uma vez o significante que o outro (Europa) possui dos sujeitos sendo os determinantes e constituindo o os sujeitos africanos. Samba, a personagem do conto, não poderia ter outro fim, se não a morte. Ela era feia, triste e ninguém a comprou. Porém, seu desejo pela vida alimenta uma ponta de esperança de que poderia ser diferente, mas os valores impostos socialmente pelas relações entre os sujeitos não permitirão, naquele momento histórico, que seja diferente. Cabe, ainda, como dito no início destas considerações, trazer essa reflexão para comportamentos decisórios na vida das pessoas condicionadas a obedecerem a padrões de beleza e estética, fazendo um paralelo como forma de escravização, e ainda a “morte”, no caso dos que não atingem o padrão estipulado, relegados à exclusão social.

Referências

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad.: Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1970.
- ALTHUSSER, L. *Freud e Lacan, Marx e Freud: Introdução crítica histórica*. Tradução: Walter José Evangelista. Rio de Janeiro: Graal, 2ª edição, 1985.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Tradução: Isis Borges B. da Fonseca, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAUDELAIRE, C. Spleen de Paris. In: BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Tradução. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BOSI, A. Interpretações da obra literária. In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Edição 34, 2003. p. 461-479.
- CORTÁZAR, J. *Valise do Cronópio*. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COULANGES, F. de. *A Cidade Antiga*. Trad. De Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- DEUS, F. R. de. Sim, Fanon, novamente, no Brasil, principalmente: *Pele negra, máscaras brancas* (2020). *Revista Anãnsi*, Salvador, 2020 Ft./ Ana Amélia R. Souza (@urbanovoyeur2). Resenha de FRANTZ, Fanon. *Pele Negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; Prefácio de Grada

- Kilomba; Posfácio de Deivison Faustino; Textos Complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020. Disponível em: <Erro! A referência de hiperlink não é válida.<https://revistas.uneb.br/index.php/anansi/article/view/10482/7410>>. Acesso em jun. 2021.
- EVARISTO, C. Todas as manhãs. Os bravos e serenos herdarão a terra. Para a menina. Se à noite fizer sol. M e M. Tantas são as estrelas. In: *CADERNOS NEGROS 21: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1998. p. 32-39.
- FRANTZ, F. *Pele Negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GILLOT, P. *Althusser e a psicanálise*. São Paulo: Ideias e Letras, 2018.
- LAJOLO, M. *O que é literatura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 17ª edição, 2ª reimpressão, 1997.
- LOVEJOY, P. E. *A escravidão na África. Uma história e suas transformações*. Trad. de Regina Bhering e Luiz Guilherme Chaves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança, 1ª ed. Lisboa: Antígona, 2014.
- SOROMENHO, F. M. de C. Samba. In: *Maravilhas do conto Português*. São Paulo: Cultrix, 2ª edição, 1958.
- TERRY, E. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra, 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Tradução, adaptação e recriação em *Powers of Darkness*, de Bram Stoker e Valdimar Ásmundsson

Paulo Roberto de Souza Ramos (UFRPE)¹

Introdução

Em 1900, uma versão islandesa de *Drácula*, de Bram Stoker, foi feita em formato seriado pelo editor e escritor Valdimar Ásmundsson. Além de ‘traduzir’ o romance gótico para o islandês, Ásmundsson adaptou passagens, escreveu outras novas, reduziu algumas, inseriu personagens que não existiam no livro do autor irlandês e suprimiu outras. Em 2017, Hans Corneel de Roos publicou a tradução de *Makt Myrkranna* [literalmente, Poder das Trevas], título que o romance *Drácula* (1897) teria recebido na edição publicada na Islândia. O presente trabalho tem por objetivo cotejar a tradução inglesa da ‘tradução’ islandesa com o texto em inglês de Stoker e, com isso, ponderar sobre os limites e implicações de se traduzir e adaptar uma determinada obra. Embora adaptar possa ser um dos muitos recursos disponíveis no processo de tradução e traduzir seja também um dos artifícios de quem empreende uma adaptação, trata-se de dois processos distintos, que podem compartilhar ‘áreas cinzas’, de difícil categorização. No entanto, em linhas gerais, pode-se dizer que o gênero ‘tradução’ apresenta mais restrições em relação ao texto de partida (TP) e/ou ao responsável pela criação daquele texto, enquanto que a chamada adaptação usufrui de uma liberdade maior, que pode incluir obras livremente inspiradas em textos escritos em outras línguas.

A pesquisa sobre *Makt Myrkranna* e sua tradução para o inglês, *Powers of Darkness*, tem duas fases. Na primeira, foi feito um levantamento sobre como *Makt Myrkranna* é categorizado, particularmente, em espaços de vendas de livros e produtos derivados, como audiolivros. O texto islandês é apresentado como uma tradução de *Drácula*, como uma adaptação do romance vitoriano ou usa-se uma outra

1. Bacharel em Letras – Tradução: Inglês/Português (UFRGS), mestre em Letras – Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS) e doutor em Letras – Estudos da Linguagem (UFRGS). É docente no curso de Licenciatura Plena em Letras da UFRPE e tradutor.

denominação? Na segunda fase da pesquisa, objetiva-se cotejar a tradução para o inglês resultante do projeto de Hans Corneel de Roos² com o texto do *Drácula* (1897) de Bram Stoker. O propósito dessa comparação é reforçar ou questionar cada uma das hipóteses mais recorrentes sobre a origem do texto que serviu de base para a tradução islandesa ou entender as mudanças realizadas no texto enquanto adaptação. Este trabalho oferece um apanhado do que foi levantado na fase 1. O objetivo final do estudo, após o cotejo da tradução inglesa do que denomino de adaptação islandesa com o texto em inglês escrito originalmente por Stoker, é ponderar sobre os limites e implicações de se traduzir e se adaptar uma determinada obra. Neste momento da pesquisa, porém, busco entender a razão da oscilação terminológica usada ao se referir a *Makt Myrkranna* e como a obra é ‘vendida’ ao público leitor em geral e aos/às fãs do livro de Stoker que supostamente serviu de base para ele.

Tradução, adaptação e recriação

Embora adaptar seja um dos muitos recursos disponíveis no processo de tradução e traduzir possa ser uma das vias de quem se propõe a fazer uma adaptação, a posição adotada neste trabalho é que são dois processos distintos, que podem compartilhar ‘áreas cinzas’, de difícil categorização, mas que não são intercambiáveis – nem no processo e objetivo da atividade, nem no produto final. Autores como Baker (1998), Newmark (1988) e Hutcheon (2006) oferecem conceituações e caracterizações sobre esses dois processos e nem sempre parecem concordar com o escopo de cada termo. Um exemplo disso é conceito de adaptação. Para Newmark é uma forma (mais) livre de tradução, enquanto Hutcheon, no seu estudo monográfico sobre o tema, não só a trata como um processo com características próprias mas também amplia a abrangência da atividade para englobar outras mídias,

2. O holandês Hans Corneel de Roos, nascido em 1956, não tem uma formação comumente associada a um pesquisador literário. Sua graduação foi em Ciências Políticas e Sociais e sua atuação profissional se deu na área de administração pública e negócios, concomitantemente a atividades como fotógrafo e pesquisador de arte. O ano de 2010 é apontado como o período em que de Roos passa a se dedicar exclusivamente à pesquisa sobre *Drácula*.

além da recorrente adaptação cinematográfica. Para o escopo deste trabalho, pode-se dizer, em linhas gerais, que ‘tradução’ apresenta mais restrições em relação ao que a pessoa traduzindo pode fazer com o que está no texto de partida (TP): sua autonomia em relação ao autor ou autora do texto ‘original’ tem limites que devem atender, por exemplo, a questões semântico-pragmáticas e aos efeitos que se tinha numa língua e aos que são possíveis de criar no polissistema da outra. Já a chamada adaptação, também em linhas gerais, usufrui de uma liberdade maior, que pode incluir a criação de obras livremente inspiradas em textos escritos por outr@s, seja em uma mesma língua, seja de uma língua para outra. Na seção seguinte, apresento os principais termos usados neste trabalho em relação a *Makt Myrkranna* e *Powers of Darkness* e os conceitos a eles associados.

Recriação e reescritura

O dicionário *online* da língua portuguesa *Dicio* define ‘recriação’ como: “ação de *criar novamente*, de produzir mais uma vez; ato de recriar: recriação artística, histórica, cinematográfica.” (2021, s.p.) (Destaque meu). A paráfrase explanatória tem a seguinte complementação: “Ação de produzir uma nova versão de alguma coisa; ato de dar uma nova abordagem e aspecto para [algo ou alguma coisa]. (2021, s.p).”

O termo ‘reescritura’ aparece em artigos, mas não figura em obras de referência lexicográfica como o já citado *Dicio*, ou seja, não foi ainda dicionarizado. O que se encontra por aproximação é ‘reescrita’. Para Fiad (2021, s.p), reescrita compreende: “as retomadas que são feitas no texto e que nele produzem alguma alteração, que pode ser desde uma pequena correção, como questões de convenções ortográficas, até alterações que mudam o significado do texto”.

Tradução e adaptação

‘Adaptação’ para Baker (1998, p. 5) é compreendida como um conjunto de operações translativas [feitas] em um texto que não é aceito como tradução, mas que, entretanto, é reconhecido como representando um texto fonte de mesma extensão. Como tal, o termo pode abarcar várias noções vagas, tais como *imitação*, *reescritura* e assim

por diante. Em sentido estrito, o conceito de adaptação requer o reconhecimento de tradução como não-adaptação, como um tipo mais restrito de transferência. Hutcheon (2006, p. 6) entende adaptação como uma “obra palimpséstica”, que é “assombrada o tempo todo por seus textos adaptados”. A autora explica que se a pessoa que está lendo a obra adaptada conhece o texto anterior, ela sentirá sua presença como que oprimindo o texto que se está experienciando diretamente. Em outro momento, Hutcheon sintetiza sua concepção afirmando que “adaptação é repetição, mas repetição sem duplicação” (2006, p. 7), em que ‘duplicação’ quer denotar uma reprodução direta do texto de partida. Ainda sobre o aspecto de repetição em adaptações, a autora argumenta que “parece que desejamos a repetição tanto quanto a mudança” (2006, p. 9).

As fronteiras entre o que se denomina ‘tradução’ e aquilo que se almeja como ‘adaptação’ podem ser tênues. Pode-se dizer que, dependendo do proponente da teoria, do propósito da reescrita na língua-alvo e também de como ‘olha’ para o produto tradutório, ora o texto será movimentado numa direção newmarkiana, ora tenderá para uma constituição mais hutcheoniana. Um exemplo de adaptação é o roteiro do filme franco-japonês *Ran* (1985), de Akira Kurosawa (1910 – 1998), que aparece nas resenhas de cinema como baseado na peça *Rei Lear*, de William Shakespeare. Ainda dentro do gênero textual roteiro, temos *A Companhia dos Lobos* [The Company of Wolves], filme de 1984, dirigido pelo irlandês Neil Jordan, que adapta o conto de mesmo nome da escritora inglesa Angela Carter (1940 – 1992), publicado originalmente em 1979. A história é uma adaptação do conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, cujas versões europeias mais amplamente conhecidas são a do francês Charles Perrault e dos alemães Irmãos Grimm. No espectro da tradução, pode-se citar as peças e sonetos de Shakespeare, que são objetos de contínuas e, por vezes, bem distintas retraduições. Outra obra que dispõe de várias traduções para o português é o longo poema “O Corvo” [The Raven], de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), publicado em 1845. O poema apresenta traduções bem diferentes em si, como as dos poetas Fernando Pessoa (1888 – 1935) e Paulo Leminski (1944 – 1989). Parece-me essencial que os tradutores/as declarem qual produto ensinam oferecer e qual escopo prático-teórico em que se inserem, e atentem para as características mais comuns de cada gênero e as restrições (ou ausência delas) necessárias para a reelaboração do texto de partida nos moldes almejados.

O prefácio de Bram Stoker para *Makt Mykranna*³

A tradução de Dalby do prefácio escrito por Stoker se apresenta como uma das principais fontes em língua inglesa para as concepções equivocadas sobre o texto islandês. De Roos (2016, s.p.) afirma que há

3. [While reading this story, the reader can see for himself how these papers have been combined to make a logical whole. I had to do no more than to remove some minor events that do not matter to the story, and so let the people involved report their experiences in the same plain manner in which these pages were originally written. For obvious reasons, I have changed the names of people and places. But otherwise I leave the manuscript unchanged, in accordance with the wish of those who have considered it their solemn duty to present it to the eyes of the public. To the best of my belief, there is no doubt whatsoever that the events related here *really took place*, however unbelievable and incomprehensible they may appear in light of common experience. And I am further convinced that they must always remain to some extent unknowable, although it's not inconceivable that continuing research in psychology and the natural sciences may all of a sudden provide logical explanations for these and other such strange happenings, which neither scientists nor the secret police have yet been able to understand. I emphasize again that the mysterious tragedy described here is *completely true as far as the events as such are concerned*, although in certain points, of course, I have reached a different conclusion than the people involved. But the events as such are irrefutable, and so many people are aware of them that they will not be denied. This series of crimes has not yet passed from the public's memory – this series of crimes, which seem incomprehensible but appear to stem from the same root, and have created in their time as much horror within the public as the infamous murders by Jack the Ripper, which occurred a short time later. Some will still recall the remarkable foreigners who for many seasons on end played a dazzling role in the life of the aristocratic circles here in London, and people will probably remember that at least one of them suddenly disappeared inexplicably, and that no trace of him was ever seen again. All the people who are said to have played a part in this remarkable story – willingly or unwillingly – are widely known and well respected. Both Thomas Harker and his wife – who is an extraordinary woman – and Dr. Seward are my friends, and have been so for many years, and I have never doubted that they would tell the truth; and the highly regarded scientist, who appears under a pseudonym here, may likewise be too famous throughout the educated world for his real name – which I prefer not to mention – to remain hidden from the public, especially from those people who have learned firsthand to appreciate and respect his brilliant mind and masterly skill, though they no more adhere to his views on life than I do. But in our times it should be clear to all serious-thinking men that “there are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy”. London, –Street, August 1898 B. S.]

inúmeros erros e omissões no produto tradutório de Dalby e oferece sua versão (e de sua equipe!) para esse prefácio. Abaixo, segue a minha tradução para essa retradução.

Ao ler esta história, o leitor pode ver por si mesmo como esses ras-cunhos foram combinados a fim de compor uma totalidade lógica. Tudo que tive que fazer foi remover alguns eventos menores que não importavam para a história e assim deixar que as pessoas [sic] envolvidas relatassem suas experiências do mesmo modo simples com que essas páginas foram originalmente escritas. Por questões óbvias, alterei os nomes das pessoas e lugares. Fora isso, eu mantive o manuscrito inalterado, em concordância com o desejo daqueles que consideraram sua a tarefa solene de apresentá-lo aos olhos do público.

No que tange a minha crença, não há a menor sombra de dúvida de que os eventos relatados aqui *realmente aconteceram*, [destaque no original] não importando quão incríveis e incompreensíveis possam parecer à luz da experiência comum. Além do mais, estou convencido de que esses eventos devem permanecer sempre, em certa medida, imperscrutáveis, embora não esteja fora de cogitação que pesquisas continuadas na área de psicologia e das ciências naturais possam, de repente, oferecer explicações lógicas para esses e outros estranhos acontecimentos da mesma ordem, os quais nem cientistas, nem a polícia secreta conseguiram até o momento compreender. Eu volto a enfatizar que a misteriosa tragédia descrita aqui é *completamente verdadeira no que tange os eventos em si*, embora em certos pontos, eu tenha, naturalmente, chegado a uma conclusão diferente daquela das pessoas envolvidas. Os eventos em si, no entanto, são irrefutáveis e tantas são as pessoas cientes deles, de modo que não se pode negá-los. Essa série de crimes ainda permanece na memória do público – essa série de crimes, aparentemente incompreensíveis, parecem originar-se da mesma fonte e causaram na sua época tanto horror junto ao público quanto os malfadados assassinatos de Jack, o Estripador, que ocorreram um pouco depois. Alguns ainda recordarão os extraordinários estrangeiros que por temporadas consecutivas tiveram papéis de destaque na vida dos círculos aristocráticos aqui em Londres e as pessoas provavelmente se lembrarão que, pelo menos, um deles desapareceu repentina e inexplicavelmente, sem que nunca mais se voltasse a vê-lo.

Todas as pessoas que supostamente tiveram – voluntária ou involuntariamente - um papel nessa extraordinária história são amplamente conhecidas e bem respeitadas. Tanto Thomas Harker quanto sua esposa, que é uma mulher excepcional, assim como o Dr. Seward, são meus amigos de longa data e nunca tive razões para duvidar que

dissessem a verdade. Quanto ao altamente conceituado cientista que aqui aparece sob um pseudônimo, é igualmente famoso demais nos meios acadêmicos para que se empregue seu nome verdadeiro, o qual prefiro não mencionar, a fim de mantê-lo escondido do público, especialmente daqueles que aprenderam em primeira mão a apreciar e respeitar sua mente brilhante e sua destreza magistral, embora, nem por isso compactuem, assim como eu, com sua visão de mundo. Entretanto, nos dias de hoje, é importante que fique claro a todos os homens sérios e pensantes que: “há mais coisas entre o céu e a terra que concebe nossa vã filosofia”.

Londres, —Street, agosto de 1898.

B. S.

Stoker, assim como Horace Walpole⁴ mais de um século antes dele, utiliza um elemento pré-textual para aumentar a verossimilhança e obter a suspensão da descrença no sobrenatural tão necessários para a construção de uma típica história gótica⁵. O recurso é apresentar as personagens como pessoas reais e dar a elas credenciais que atestem sua idoneidade; com isso, a estrutura gótica fica mais sólida, e a base dessa catedral de palavras, mais firme.

***Makt Myrkranna* – uma tradução de *Drácula* para o islandês?**

Makt Myrkranna não é a tradução do texto de *Drácula* que se conhece, mas desde o lançamento em formato seriado no jornal *Fjallkonan* até o lançamento de *Powers of Darkness*, em 2017, a palavra *tradução* é usada na descrição do livro de Valdimar Ásmundsson. Uma possível explicação para essa visão de *Makt Myrkranna* como uma tradução de *Drácula* é a tradução do prefácio escrito por Bram Stoker para a versão islandesa. Em 1986, o editor inglês Richard Dalby ‘traduziu’ para o inglês o prefácio de Stoker. Em suas referências biográficas, não há alusão a Dalby como tradutor, muito menos como estudioso

4. Horace Walpole, 4º. Duque de Oxford, the earl of Orford, nasceu em 24 de setembro de 1717 e morreu dia 2 de março de 1797, cem anos antes da publicação de *Drácula*. Walpole é conhecido pela autoria de *O Castelo de Otranto* (1764), considerado o primeiro romance gótico em língua inglesa e um dos expoentes do gênero de horror nessa língua
5. Para uma apresentação mais detalhada do modo gótico, ver Ramos (2007).

de línguas nórdicas como o islandês, em virtude disso, uso aqui as aspas simples para ‘traduziu’. Pode ser o caso de *ghost translating*, ou seja, alguém foi contratado para realizar a tradução, porém a autoria é creditada ao contratante. Seja essa a hipótese ou simplesmente Dalby tenha realmente se debruçado sobre o prefácio e não tenha lido o restante do texto de Ásmundsson, o fato é que sua afirmação de que *Makt Myrkranna* era uma tradução resumida fez com que citações subsequentes dessa obra a tratassem dessa forma. Primeiramente, pela barreira linguística que um texto em islandês oferecia a uma audiência anglófona e, secundamente, pelas credenciais de Dalby, reconhecido editor de obras do gênero. Essa concepção equivocada só viria a ser questionada por de Roos, que antes de empreender o projeto de tradução de *Makt Myrkranna* estudou o texto e chegou à conclusão de que não se tratava de uma versão mais curta de *Drácula*, uma vez que a obra islandesa apresentava eventos que não figuravam no livro de 1897 e eliminava outros que lá estavam. Se o que Ásmundsson fez foi, de fato, uma tradução, os indícios são de que não tenha usado o texto conhecido que foi publicado por Stoker. Essa é a premissa para a hipótese de que *Makt Myrkranna* seja a tradução de um manuscrito anterior de *Drácula*. Essa visão é defendida pelo sobrinho-neto de Stoker, o também escritor Dacre Stoker, na apresentação de *Powers of Darkness*. Antes dele, já se discutia a existência desse manuscrito por conta do conteúdo e das características encontradas no conto “O Hóspede de Drácula”, publicado postumamente em 1914 e no qual são descritos eventos anteriores à chegada de Jonathan Harker ao castelo de Drácula. Outro fato digno de nota é que a viúva de Stoker, Florence Stoker (1858-1937), não se opôs as ‘liberdades’ do tradutor islandês. Florence cuidava muito de perto do legado do marido e impediu judicialmente que a adaptação cinematográfica *Nosferatu* (1922) fosse lançada. O fato de a viúva desconhecer o idioma da suposta tradução não parece ter ocorrido aos proponentes dessa hipótese.

Makt Myrkranna poderia, então, ser uma adaptação islandesa de *Drácula*, nos termos de Hutcheon (2006). Em uma adaptação, as alterações e omissões encontradas no texto não seriam vistas como um problema, mas como algo esperado nesse tipo de produto literário.

Descrição de *Powers of Darkness* em livrarias online

Em livrarias *online*, como *Amazon.com.br*, *Barnes&Noble* e *Storytel*, o livro traduzido por de Roos e equipe é apresentado como “uma versão perdida de *Drácula*”. Na verdade, essa descrição é usada como subtítulo para *Powers of Darkness*. Um fato digno de nota é que essas três fontes utilizam o mesmo texto na divulgação do livro. O texto em questão é aquele da nota editorial introdutória sem autoria expressa que aparece na edição de *Powers of Darkness*. Como expressei anteriormente, as credenciais de Richard Dalby parecem ter bastado para que o público aceitasse sua afirmação de que *Makt Myrkranna* seria uma forma resumida de tradução. Sobre *Powers of Darkness*, o público leitor também recebe uma concepção pronta, por assim dizer, do que se entende que o texto de partida em islandês seria. *Powers of Darkness* é a tradução para o inglês de *Makt Myrkranna* e, quanto a esse ponto, não parece haver debate. No entanto, o uso de ‘versão perdida’ pode induzir um público não especializado a crer que se trata de uma *tradução* perdida.

Considerações finais

A tradução do prefácio de *Makt Myrkranna* feita por Richard Dalby em 1986 reforçou a visão de que a obra de Ásmundsson seria uma tradução de *Drácula*, mas já apontou que se tratava de uma tradução ‘com diferenças’. Para Dalby, era uma versão resumida de *Drácula*. Pouco cientificamente, o famoso editor de histórias de terror provavelmente baseou essa afirmação no número de páginas do texto islandês, pois se o tivesse efetivamente lido teria chegado às mesmas conclusões que De Hoos chegou – que as diferenças entre *Drácula* e *Makt Myrkranna / Powers of Darkness* são muito grandes para se referir ao livro como sendo uma tradução de *Drácula* para o islandês.

A manutenção do termo ‘tradução’ para se referir a *Makt Myrkranna / Powers of Darkness* parece fazer parte de uma estratégia de marketing para ‘stokerizar’ o texto de Ásmundsson, ou seja, para vender o trabalho do tradutor islandês como mais próximo do *Drácula* conhecido do público do que a obra de fato almeja ser. Os editores e equipe de tradução do texto de 2017 reiteradamente apontam para o fato

de que *Powers of Darkness* e *Drácula* são obras distintas que compartilham pontos de convergência e divergência.

Por fim, o que se tem é que *Powers of Darkness* é uma tradução para o inglês de *Makt Myrkranna*. Esta última, por sua vez, pode ser, segundo o que foi minimamente discutido aqui, uma das três alternativas:

- 1) uma adaptação de *Drácula*, segundo a definição de Hutcheon (2006);
- 2) uma tradução mais livre, nos termos de Newmark (1988), feita a partir de uma outra versão de *Drácula*;
- 3) uma tradução com várias liberdades criativas e cortes implementados por Ásmondsson.

Qualquer que seja a opção escolhida entre as alternativas elencadas acima, todas parecem servir para um questionamento dos limites conceituais do que se concebe como tradução e daquilo que pode ser alterado e/ou omitido em uma dada tradução sem que o produto resultante perca em demasia os vínculos formais com o texto de partida e adentre as fronteiras do gênero textual denominado *adaptação*.

Referências

- AS TRADUÇÕES de Shakespeare em português. *Shakespeare Brasileiro*, 2021. Disponível em: < <https://shakespearebrasileiro.org/as-traducoes-de-shakespeare-em-portugues/> >. Acesso em: 02 nov. 2021.
- BAKER, M. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1998.
- BROTHERS GRIMM. *Famous Authors* (Webpage). Disponível em: <<https://www.famousauthors.org/brothers-grimm>>. Acesso em: 10 out. 2021.
- CARTER, A. *The Bloody Chamber: And Other Stories*. Londres: Penguin Books, 1990.
- CHARLES PERRAULT (bio). *Britannica Escola*, 2021. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/Charles-Perrault/483456>>. Acesso em: 10 out. 2021.
- COMO FUNCIONA a tradução simultânea em eventos online? *Even3 Blog*, 2013-2021. Disponível em: <<https://blog.even3.com.br/traducao-simultanea/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

- DE ROOS, H. Bram Stoker's Preface to the Icelandic edition. *Makt Myrkranna - Powers of Darkness: the Lost Version of Dracula* (Project website). 2016. Disponível em: <http://powersofdarkness.com/5_team/p2.htm>. Acesso em: 5 nov. 2021.
- DUARTE, V. A Reescrita de textos aprimora a produção textual. *Brasil Escola* – Canal do Educador, 13 setembro de 2021. Disponível em: <<https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/a-reescrita-textos-aprimora-producao-textual.htm>>. Acesso em: 13 set. 2021.
- ESCHNER, K. The Icelandic Translation of 'Dracula' Is Actually a Different Book. *Smithsonian Magazine*, 19 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/icelandic-translation-dracula-actually-different-book-180963346/>>. Acesso em: 10 out. 2021.
- FIAD, R. S. Reescritura. *Glossário CEALE*, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, setembro de 2021. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/reescrita>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- HANS CORNEEL de Roos (bio). *Makt Myrkranna - Powers of Darkness: the Lost Version of Dracula* (Project website). 2016. Disponível em: <http://powersofdarkness.com/5_team/p2.htm>. Acesso em: 5 nov. 2021.
- HORACE WALPOLE. *Britannica*, 20 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Horace-Walpole>>. Acesso em: 1 nov.2021.
- HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006.
- NEWMARK, P. *A Textbook of Translation*. New Jersey: Prentice-Hall International, 1988.
- PERRAULT, C. *Contos de Perrault – Chapeuzinho Vermelho e Outras Histórias* (Adaptação de Walcyr Carrasco). São Paulo: Amaryllis Editora, 2009.
- POWERS OF DARKNESS: The Lost Version of Dracula (Anúncio/texto descritivo). *Barnes&Noble* bookstore webpage, 10 set. 2021. Disponível em: <<https://www.barnesandnoble.com/w/powers-of-darkness-bram-stoker/1125942616>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- POWERS OF DARKNESS: The Lost Version of Dracula (Anúncio/texto descritivo). *Storytel* – serviços de steaming de audiobooks, webpage.

- 10 setembro 2021. Disponível em: <<https://www.storytel.com/br/pt/books/507036-Powers-of-Darkness>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- POWERS OF DARKNESS – the lost version of Dracula. *Amazon.com.br*, 2017. Disponível em: < https://www.amazon.com.br/Powers-of-Darkness-Lost-Version-Dracula/dp/1468313363/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&cruid=13CYMQEFHEZDV&keywords=powers+of+darkness&qid=1636615151&prefix=powers+%2Caps%2C267&sr=8-1&ufe=app_do%3Aamzn1.fos.6a09f7ec-d911-4889-ad70-de8dd83c8a74 >. Acesso em: 10 set. 2021.
- RAMOS, P. Old Stories, New Gothic: Clive Barker's Books of Blood. In: *Anais do I Congresso Internacional da ABRAPUI* (Associação Brasileira de Professores Universitários de Língua Inglesa), Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 1 – 14. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRAPUI_I_UFMG/literature_pdf/lit89.pdf >. Acesso em: 11 nov. 2021.
- RECRIAÇÃO. In: *Dicio* – Dicionário online de Português, 13 setembro de 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/criacao/>>. Acesso em: 13 set. 2021.
- RICHARD DALBY. Library of Congress Authorities, *Library of Congress*, 2021. Disponível em: < <https://lccn.loc.gov/n80047280> >. Acesso em: 10 out. 2021.
- STOKER, B.; ÁSMUNDSSON, V. Tradutor: Hans De Hoos. *Powers of Darkness: The Lost Version of Dracula*. New York: Overlook Press, 2017.
- TEIXEIRA, A. Ran, um Rei Lear japonês. *Publicatio UEPG*, V.12, no. 2, 2004, Ponta Grossa, p. 7 – 11. Disponível em: < <https://revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/view/506/508> >. Acesso em 2 nov. 2021.
- VALDIMAR ÁSMUNDSSON, s.v. *Projekt Runeberg*, Nordic authors, 08 abr. 2020. Disponível em: <<http://runeberg.org/authors/asmunval.html>> Acesso em: 04 set. 2021.

Traduzindo a resistência: a tradução de obras translíngues

Valéria Brisolará (UNISINOS)¹

Introdução

A literatura escrita em uma língua não materna, frequentemente marcada por práticas translíngues, tem sido tema de minhas pesquisas nos últimos 15 anos. Em especial, tenho dedicado os estudos a aspectos que enfocam a construção de uma autoria em uma língua adicional.²

No campo dos Estudos da Tradução, uma maior ênfase em aspectos culturais tem sido dada nas traduções, na medida em que correntes teóricas, tais como a Escola da Manipulação, ganharam espaço, e pesquisadores ampliaram o escopo de suas investigações, enfocando o contexto cultural e social em que as traduções são feitas e deixando de se concentrar unicamente nos textos em si, como se pode observar nas teorias dos autores como Antoine Berman, Lawrence Venuti e Itamar Even-Zohar. Com a mudança de paradigma provocada por essa ênfase, questionamentos acerca do papel das traduções no sistema literário (EVEN-ZOHAR, 2013) e do que pode e deve fazer uma tradução ganharam força. Isso fez com que muitas traduções fossem olhadas sob novas perspectivas e o fazer dos tradutores fosse repensado sob essa nova ótica.

1. Bacharel em Letras – Tradução (UFRGS) e Doutora em Letras (UFRGS). Tradutora e professora do Curso de Letras da UNISINOS.
2. Há uma tendência em adotar o termo língua adicional em detrimento do termo língua estrangeira e está relacionada não só a uma mudança no panorama linguístico mundial, mas também a uma maneira diferente de perceber o processo de aprendizagem de línguas e os efeitos desse nas identidades dos aprendizes. Assim, por questões epistemológicas, adoto esse termo em grande parte de meus estudos. Para mais explicações, consultar Brisolará (2012). A própria adoção cada vez mais frequente desse termo língua adicional e do termo translinguismo em pesquisas demonstra um deslocamento teórico e uma ruptura epistemológica. No entanto, no escopo deste trabalho adoto tanto o termo língua estrangeira, por entender que é o melhor termo para fazer referência ao que é estrangeiro à língua de escrita, e por não fazer referência ao processo de aprendizagem de línguas, quanto o termo língua adicional.

Obras literárias sempre resistem à tradução, pois não são, em sua origem, escritas para serem traduzidas, mas, sim, para serem lidas, para proporcionarem uma experiência única de interação com o texto. Por essa razão, Venuti acredita que o efeito da tradução sobre um texto é sempre de certa forma “violento” (1995, p. 18). A esse respeito, as traduções, e, em especial, as literárias, objeto deste trabalho, são feitas para quem não lê em uma dada língua, para dar acesso a uma obra literária, a uma experiência de interação, que, talvez de outra forma, fosse inacessível aos leitores dessa língua e, assim, sempre se configuram em um desafio para os tradutores.

Por sua vez, textos marcados por práticas translíngues apresentam dificuldades singulares para os leitores, que se deparam com o estrangeiro, com o outro. Essas dificuldades podem ser ainda maiores para o tradutor que tem que fazer escolhas sobre como lidar com essa alteridade, essa outra estrangeiridade, em um texto que já é, em si, escrito em uma língua adicional. Uma das questões da tradução é como traduzir, como lidar com o outro em um texto que já é outro. Assim, sua maior resistência à tradução, em grande parte, reside no fato de que aparentemente não há só uma língua e uma cultura resistindo à tradução, mas duas ou mais. A questão que emerge é: Como deve e como pode o tradutor lidar com obras translíngues, a fim de viabilizar um maior acesso a elas sem apagar seus aspectos translíngues e sem apagar-se, tornando-se aparentemente invisível?

Se recorrer a sua língua materna na fala ou na escrita já foi uma vez considerado como um fato causado pela falta de conhecimento linguístico, hoje sabemos que há muitas outras razões para voltar-se à língua materna ou para usar uma dada língua em detrimento de outra ou mesmo duas línguas simultaneamente. Nesse contexto, o objetivo deste artigo é discutir aspectos relacionados à tradução de obras translíngues, enfocando as dificuldades apresentadas para os leitores e para os tradutores e as possibilidades que essas obras oferecem aos tradutores e as suas implicações. Espera-se contribuir com as discussões sobre a tradução de obras translíngues e, assim, dar mais visibilidade a essas obras. A fim de atingir os objetivos propostos, o artigo inicia enfatizando algumas questões cruciais com relação à tradução e às estratégias de tradução para, depois, focar a tradução de obras translíngues e suas resistência. A fim de enriquecer as considerações, são utilizados exemplos de fragmentos da obra *In the time of the Butterflies* de Julia Alvarez (1994).

Tradução e estratégias de tradução

Traduzir é sempre fazer escolhas; no entanto, essas escolhas não são totalmente livres. Ao traduzir, o tradutor depara-se a cada unidade de tradução com inúmeras possibilidades de procedimentos. No caso de palavras em uma língua diferente da língua em que o texto a ser traduzido encontra-se, uma outra língua estrangeira, o grande dilema é, em primeiro lugar, decidir por traduzi-las ou não as traduzir, mantendo-as na língua do original, e provavelmente causando um estranhamento ao leitor, ou facilitando a leitura traduzindo-as e assim retirando do leitor a possibilidade de deparar-se com elas.

Frequentemente, os elementos mais difíceis de serem traduzidos são os relacionados a elementos culturais, tais como nomes próprios, nomes de itens de alimentação, plantas ou animais (KATAN, 1999; NEWMARK, 2003). O tradutor tem que escolher entre traduzir ou não traduzir esses elementos e os efeitos de traduzi-los ou de não os traduzir. Mas e se as palavras em uma língua estrangeira não pertencem a essas categorias ditas itens culturais, mas são sim partes de diálogos ou da narrativa? Nesse caso, a situação é um pouco diferente e pode exigir posicionamentos diferentes dos tradutores.

O discurso do tradutor está sempre presente na obra traduzida, mesmo em uma obra que em uma primeira leitura não pareça uma tradução. O discurso do tradutor está presente tanto nas suas mais evidentes escolhas lexicais e sintáticas quanto na sua própria, e menos evidente, interpretação do texto a ser traduzido. No entanto, nem sempre essa presença se faz perceptível ao leitor, ou seja, o público a quem as traduções são direcionadas, causando uma ilusão de apagamento da voz do tradutor. Essa aparente ausência da voz do tradutor foi identificada por Venuti (1995), que a chamou de invisibilidade do tradutor.

Essa invisibilidade identificada por Venuti é frequentemente associada à prática das chamadas traduções domesticadoras. Para o Venuti (1995), a domesticação ocorre quando se apaga marcas culturais do outro, trazendo o texto para o contexto da cultura da língua para o qual se traduz. Isso, portanto, teria como consequência a aparente invisibilidade do tradutor, pois o leitor perderia a “estranheza” da cultura do outro, e, assim, teria a sensação de ler um texto que não passou por uma tradução, não percebendo a presença do tradutor na obra traduzida pela domesticação efetuada. Como resultado

disso, os leitores comuns muitas vezes não fazem distinção entre a literatura nacional e a traduzida e “acreditam que o texto traduzido reproduz fielmente o estilo do tradutor e as especificidades linguísticas e tradutórias do original” (VENUTI, 1995, p. 57).

Em oposição a essa domesticação, tem-se a estrangeirização, prática em que as marcas culturais da língua e cultura estrangeiras se tornam mais visíveis na obra traduzida, seja pela sua manutenção em uma língua estrangeira ou seja por meio de notas do tradutor, por exemplo, o que pode levar a uma maior visibilidade do tradutor a partir da explicitação de que a obra lida é uma tradução.

Assim, na perspectiva de Venuti, em termos gerais, há apenas duas estratégias de tradução: a da domesticação e a da estrangeirização. O tradutor, inevitavelmente, terá que fazer escolhas que o aproximam de uma ou de outra. É interessante notar que a estrangeirização é posta pelo autor quase como uma opção de oposição à domesticação. Entretanto, em um trabalho posterior, o próprio Venuti (1998) reconhece que um certo grau de domesticação é inevitável, pois a própria seleção de textos a serem traduzidos já indica uma domesticação, pois qualquer seleção está pautada em interesses domesticadores, ou seja, interesses que constituem as necessidades comerciais, políticas e ideológicas do outro. Aliás, o próprio ato de traduzir constitui uma domesticação, como já apontado, uma vez que é necessário que se façam adaptações linguísticas e culturais para a manutenção do sentido do texto na língua de chegada. Além disso, Venuti (1998) também admite que toda tradução seja situada no espaço e tempo em que é inserida, e essas marcas se fazem perceptíveis no texto traduzido – o que também sugere a domesticação em traduções. Santos e Torres, em referência à Venuti (1995), percebem a tradução como uma forma de domesticação, por si só, o que mudaria seria o grau de domesticação.

Essa prática da domesticação é realizada por várias razões e justifica-se em muitos contextos, por facilitar o acesso do leitor às obras. No entanto, como ressalta Venuti (1995), isso vai além de meramente questões de mercado, por ter implicações políticas, sociais e até mesmo ideológicas para o campo literário e social, do qual a tradução e os tradutores fazem parte, pois, ao se apagar as marcas do tradutor, também se apagam as marcas culturais da obra, sobretudo quando se opta pela domesticação (VENUTI, 1995, p. 6). Na visão de Lefevere, considerado um membro da escola que vê a tradução como

manipulação, traduzir “é a forma mais reconhecível de reescritura e potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura” (LEVEFERE, 2007, p. 22). Ainda a esse respeito, Aslanov (2015) considera a transferência do texto entre línguas como um ato de manipulação do texto, uma vez que a “língua dita certo tom, certo jeito que é irredutível em outra língua, de modo que o tradutor que se reescreve em outro idioma (mas do que se traduz para ele) tem outro estilo, outro gosto e até outra concepção de mundo” (ASLANOV, 2015, p. 13).

Na verdade, a tradução, por si só, já se constitui em certa medida em um ato de violência, considerando que ela pode reforçar e legitimar os cânones literários que competem com a dominância da cultura de chegada, além de impactar em uma série de paradigmas, também dominantes, em qualquer área de conhecimento (VENUTI, 1995, p. 19). Por isso, a tradução é vista como uma prática política, por contribuir com a construção de identidades ideológicas, afirmando ou transgredindo valores discursivos (VENUTI, 1995, p. 19), ou seja, realizando apagamentos e silenciamentos ou reforçando certas vozes.

No entanto, as traduções são de fato também obras originais, e Venuti questiona quais são as implicações dessa ilusão de transparência da voz do tradutor no texto traduzido para a sociedade e a cultura, pois a invisibilidade do tradutor nas páginas do texto acaba deixando as páginas e saindo para as ruas da sociedade. Venuti refere-se a esse fenômeno como “o domínio da transparência” (1995, p. 5) e relaciona essa defesa da invisibilidade do tradutor em ditas “boas traduções” às teorias individualistas de autoria que ainda prevalecem. Utilizando-se das leis de Direito Autoral, o teórico compara o status do autor e do tradutor e mostra a subjugação do segundo frente ao primeiro, afirmando que o objetivo de seu livro é tornar o tradutor mais visível, resistir a essa noção de invisibilidade (1995, p. 17) e terminar com a “ilusão de transparência” (1995, p. 21), o que de fato consegue já que seu livro apresenta uma ruptura e inicia uma nova abordagem nos Estudos da Tradução.

Assim, a partir de Venuti, há basicamente duas opções para a tradução de grande parte de palavras ou expressões e o tradutor depara-se com elas a todo o momento: a manutenção dos termos ou contextos na e da língua de partida, como uma estratégia mais estrangeirizadora ou o apagamento, anulação ou adaptação de características linguísticas e culturais, em uma tendência mais domesticadora.

Nesse ponto, cabem perguntas a respeito dos riscos da tradução estrangeirizadora e da tradução domesticadora. Devemos ressaltar que tanto autor quanto tradutor executam suas atividades de forma circunscrita pelas práticas sociais. Assim, a ação do tradutor, ao pensar a respeito de uma estratégia a ser utilizada, também carrega significado. Pode optar por resistir ou não ao estrangeiro, por acolher ou não o outro, pois tem um compromisso para com a sociedade que o nomeia autor. Como lembra-nos Even-Zohar (2012), a literatura é parte de um sistema cultural mais amplo, que ele chama de polissistema, e a literatura traduzida é parte desse sistema e tem um papel importante. A esse respeito, cabe lembrar que a importância das obras translíngues nesse polissistema não foi abordada nesses estudos.

O tradutor necessita fazer suas escolhas, tendo em mente que essas escolhas definem as experiências culturais a serem vivenciadas pelos leitores. Assim, a tradução é negociação, não só linguística, mas também cultural. Nesse papel, o tradutor tem responsabilidades, como todo autor. Evidentemente, no caso do tradutor, a situação é um pouco diferente, pois além da responsabilidade para com o leitor e a sociedade, na qual ambos – o tradutor e o leitor – estão inscritos, há também a responsabilidade para com o texto de partida/original, que, como mencionado anteriormente, é um texto primeiro ou primário em relação à tradução.

As escolhas feitas pelo tradutor não são opções sem implicações, pois são muitas vezes influenciadas por questões externas ao tradutor. O ato de traduzir implica em tomar decisões e fazer escolhas situadas sócio-historicamente em espaços em que há tradições e conflitos, com os quais aqueles que traduzem têm que dialogar e negociar. Por isso, a tradução é um ato de autoria; no entanto, qualquer texto traduzido tem uma relação única para com o texto original, ou seja, de partida, pois a tradução é sempre um texto secundário, no tempo e no espaço. No entanto, ressalta-se que esse caráter secundário se refere a uma questão temporal. Assim, na perspectiva de Venuti, com a qual concordamos, a tradução é sempre um trabalho autoral; no entanto, é autoria derivativa (VENUTI, 1998, p. 43), pois não se pode perder de vista o texto que se traduz para que o novo texto possa ser considerado uma tradução. Dessa forma, a tradução constrói-se na tensão entre ser outra, sem deixar de ter aspectos do mesmo, o que levou Umberto Eco (2007) a considerar que traduzir é dizer quase a mesma coisa, mas nunca a mesma coisa, em outra língua.

Essa constatação, repetida várias vezes em diversas palestras que ministrou, e foram compiladas em uma obra de 2007, levou à tradução da coletânea a receber o título de *Quase a mesma coisa*, em língua portuguesa.

Escritas translíngues e resistência

Autores como Joseph Conrad e Vladimir Nabokov fizeram história ao escrever em uma língua não materna. Recentemente, há um número significativo de escritores que escrevem em uma língua não materna entre os ganhadores de prêmios literários relevantes, os quais têm sido objeto de minhas pesquisas (BRISOLARA, 2017). Alguns desses autores são bastante conhecidos, como Eva Hoffman, Julia Alvarez, Michael Ondaatje, Kazuo Ishiguro e Ariel Dorfman. Há ainda autores que surgiram recentemente como Gary Shteyngart, Lena Gorelik, e Lara Vapnyar³. Vários desses autores têm sua escrita na língua adicional marcada pela língua materna, ou seja, realizam *translanguaging* ou práticas translíngues, o que não pode ser colocado em segundo plano na tradução de suas obras.

Ariel Dorfman é um desses escritores e tem sido tema frequente de minhas pesquisas (BRISOLARA, 2020). Meu primeiro contato com a sua escrita foi através do ensaio “Footnotes to a double life” publicado na obra *The Genius of Language*, de Wendy Lesser (2004), que apresenta vários autores que escrevem em uma língua adicional. Dorfman escreveu uma narrativa memorial intitulada *Heading south, looking north: a bilingual journey* e posteriormente tentou a retraduzir para o espanhol. Alegando ser incapaz de traduzir a própria vida, reescreveu a narrativa em espanhol e a chamou *Rumbo al sur, Deseando el norte: un romance en dos lenguas*. Seu argumento foi o de que tinha vidas diferentes para contar em línguas diversas, pois as línguas lhe ofereciam recursos linguísticos diferentes. No entanto, a outra língua sempre teimava em emergir. A versão em língua inglesa apresenta diversos diálogos e palavras em espanhol e a versão em espanhol outros tantos fragmentos em inglês; no entanto, as

3. Para dados mais detalhados, consultar a excelente *Selective Bibliography of Translingual Literature* elaborada por Kellman e Lvovich (2015) que traz uma lista completa de autores.

diferenças vão muito além disso, pois precisou recorrer às duas línguas para contar a sua história⁴.

Dorfman também é estudado por Steven Kellman. Em 2000, Kellman publicou a obra *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft*. Como já apontado (BRISOLARA, 2020), no título da obra, Kellman faz referência ao termo “switch” e ao fenômeno chamado de “language switching”, mas também usa, sendo um dos primeiros, o termo “*translingual*”. O termo *codeswitching* parece hoje insuficiente para dar conta das práticas de linguagem em que os indivíduos se engajam, pois recursos linguísticos e culturais são negociados pelos sujeitos usando todo o seu repertório, que é frequentemente composto por mais de uma língua. Na introdução da obra, Kellman aponta que nem as línguas, e nem as relações que temos com as línguas, são estáticas, pois os falantes movem-se com ou através das línguas (KELLMAN, 2000, p. 4). Essa afirmação já prenunciava o quanto o termo “*codeswitching*” não dava conta do fenômeno que observava, pois refere-se à alternância de códigos linguísticos ou ao uso de duas ou mais línguas numa mesma conversa, ou seja, sugere que as línguas seriam usadas alternadamente, como se fossem totalmente separadas uma da outra. No entanto, ao longo dos últimos anos, esse termo vem sendo substituído pelo termo translinguismo, que está em maior consonância com as teorias atuais que demonstram que os sistemas linguísticos não são independentes, mas sim interligados. No escopo dos estudos linguísticos, Canagarajah foi um dos primeiros a adotar uma perspectiva “trans” de linguagem no âmbito dos estudos linguísticos, referindo-se às práticas translíngues (CANAGARAJAH, 2013). Em 2003, Kellman usou o termo translinguismo novamente em seu livro *The Translingual Imagination* e dedicou-se a analisar a obra desses autores. Até então, o termo “mobilidade linguística” predominava em minhas pesquisas (BRISOLARA, 2010); no entanto, nos últimos anos tenho buscado usar o termo translinguismo visto que é mais frequente nos estudos, como aponta a obra *Translinguismo e Poéticas do Contemporâneo* de Mello e Andrade (2019).

Uma das autoras referidas nessa obra de Kellman é Julia Alvarez, que afirma em *Something to Declare* ter se tornado escritora após o contato com a língua inglesa após ter morado na República Dominicana durante os seus 10 primeiros anos de vida. A obra *In the Time of*

4. Para uma análise comparativa das obras, consultar Brisolara (2020).

the Butterflies de Alvarez (1994) pode ser considerada um exemplo de uma narrativa translíngue. Nessa narrativa, a autora apresenta diversas instâncias usando o espanhol juntamente com a língua que hoje a autora tem como sua língua de escrita: o inglês.

Com relação à obra *In the time of the Butterflies*, o romance narra a suposta história e trajetória das conhecidas irmãs Mirabal no período da ditadura na República Dominicana e é dividido em três partes, subdivididas em capítulos, nos quais cada uma das personagens faz a sua narrativa e apresenta uma ordem cronológica e uma versão diferenciada dos fatos. As irmãs Dedé, Patria, Minerva e María Teresa são as protagonistas do romance que se desenvolve durante o regime ditatorial de Rafael Leónidas Trujillo, na República Dominicana, no período de 1938 a 1960.

A narrativa inicia no ano de 1994, ano da publicação e provavelmente de escrita da obra, com Dedé, única das irmãs sobrevivente, sendo entrevistada por uma jornalista que deseja conhecer a história das irmãs Mirabal, mortas em 1960, e que ficaram conhecidas como heroínas por desafiarem o ditador Trujillo. As lembranças de Dedé são narradas em terceira pessoa, voltando o tempo da narrativa para o ano de 1943, quando recorda da vida da família na propriedade rural e da felicidade das irmãs ainda crianças. Assim, a partir da narrativa central dessa irmã, em língua inglesa, o romance dá voz às outras como se cada uma narrasse a sua própria história a partir de sua perspectiva, mas sempre recorrendo ao espanhol, a língua na qual os acontecimentos teriam sido vividos.

Embora o inglês predomine ao longo da narrativa, temos vários exemplos de translanguismo entre o inglês e o espanhol na obra de Julia Alvarez:

Come on Mamá, I argued. "You're in your prime A mujerona of fifty-one." I snapped my fingers, jazzing up Mamá's life. But the truth was Mamá looked old, even older than Papá with his dapper new hat and his linen guayaberas and his high black boots. (ALVAREZ, 1994, p. 90)⁵

5. Sugestão de Tradução: "Vamos, Mamá, eu argumentei. "Você está no seu ápice. Uma mujerona de cinquenta e um". Estalei os dedos, dando um ritmo à vida de mamá. Mas a verdade era que Mamá parecia velha, mais velha que o Papá com seu novo chapéu e guayaberas e suas botas pretas altas. (ALVAREZ, 1994, p. 90)

O trecho acima apresenta palavras do espanhol em meio ao inglês, o que faz sentido considerando que a narrativa se localiza em um país de língua espanhola. No entanto, os fragmentos em espanhol não são aleatórios, pois representam partes de diálogos e palavras para referir-se aos personagens (*Mamá e Papá*) que são bastante conhecidos, não apresentando grande dificuldade ao leitor e, além disso, pode-se dizer que têm conotação afetiva. No caso de *mujerona* e *guayaberas* são palavras com forte conotação cultural embora a palavra *guayabera* seja bastante utilizada em língua inglesa para referir-se a um tipo de camisa. Uma tradução domesticadora, que apagasse essas marcas do espanhol, em língua portuguesa, certamente teria efeitos não só sobre a construção das personagens e das suas vozes, mas também sobre a leitura e os estranhamentos que poderia provocar no leitor, chamando atenção para aspectos culturais.

Temos o mesmo exemplo do uso concomitante das duas línguas em: “His hands gripped his cane until his knuckles whitened. “Cosas de los hombres”, he said. Things a man does. So that was supposed to excuse him macho that he was!”⁶ (ALVAREZ, 1994, p. 91). Mais uma vez, aqui o espanhol é utilizado em um diálogo, para representar a fala de um personagem e é traduzido para o inglês em seguida, o que poderia ajudar o leitor, mantendo a marca de estrangeiridade no texto.

Quando um tradutor se senta para traduzir, ele encontra-se em dado tempo e espaço, ou seja, a tradução é uma prática situada e o tradutor traduz dentro da estrutura social. Segundo a concepção de Bourdieu (1998), toda a estrutura social está presente em qualquer interação, porque “O que fala nunca é a palavra, o discurso, mas toda a *pessoa social*” (BOURDIEU, 1998, p. 12). Assim, o valor social da língua deriva de sua relação com o mercado ou campo no qual se encontra e é inegável que o espanhol e o inglês têm valores diferentes na sociedade americana, onde o livro foi escrito e publicado, e na brasileira, por exemplo. A esse respeito, Bourdieu afirma que “uma língua vale o que valem aqueles que a falam, isto é, o poder e a autoridade, nas relações de forças econômicas e culturais, dos detentores da competência correspondente” (*ibidem*, p. 11). Isso faz com

6. Sugestão de tradução: Suas mãos agarraram sua bengala até que os dedos embranqueceram. “Cosas de los hombres”, ele disse. Coisas que um homem faz. Isso deveria desculpar-lo por ser macho. (ALVAREZ, 1994, p. 91)

que certas línguas e obras sejam mais traduzidas do que outras, por exemplo, obras em inglês são muito mais traduzidas do que obras em português. Ainda, no caso das traduções para o português, há poucas obras translíngues recebendo traduções.

Então, não apenas o autor, mas também o tradutor está sujeito a receber influências de tudo que já foi dito e escrito, como também é parte constituinte de um mercado regido por forças simbólicas, que na prática possuem efeitos bem concretos. Essa concepção de Bourdieu é similar à concepção de polissistema de Even-Zohar (1990) no qual autor e tradutor estão imersos em um sistema complexo que é social e historicamente situado. Even-Zohar (1990) considera que há dois pontos cruciais no sistema da tradução e no jogo por poder que se instaura nele: os critérios de seleção das obras a serem traduzidas e a forma como as traduções são conduzidas. Assim, o tradutor também atua dentro de um polissistema recebendo influências e em meio a relações de força que têm impacto em sua prática, sendo ela situada, como a escrita de uma obra literária o foi. No entanto, na tradução, há um deslocamento, no tempo e no espaço, entre a escrita da obra a ser traduzida e a realização da tradução.

Hoje, quando um tradutor traduz, ele se encontra em um cenário no qual o conceito de translanguismo já está estabelecido, por se referir não simplesmente a uma mera mudança, alternância aleatória, entre dois códigos, como já foi defendido, mas à construção e ao uso de práticas discursivas interrelacionadas que não podem ser associadas a uma ou outra definição mais estrutural de língua, mas que funcionam no encontro das duas línguas ou de mais línguas, que juntas, formam o repertório linguístico de quem as usa, e, no caso, de quem as escreve. E é com esse repertório que o tradutor lida. Ainda, sobre a relação entre língua e cultura, Katan afirma que: “Há uma divisão histórica bem clara entre aqueles que percebem a língua e a cultura como duas entidades distintas e aqueles que veem a língua como cultura”⁷ (KATAN, 1999, p. 74).

Assim, obras translíngues podem apresentar uma maior resistência à tradução, por, em grande parte, apresentarem não só uma língua e cultura resistindo à tradução, mas duas ou mais. Na verdade,

7. Do original: “there is a fairly clear historical division between those who perceive language and culture as two distinct entities, and those who view language as culture.” (KATAN, 1999, p. 74)

em uma perspectiva de translanguismo, não temos um texto escrito em mais de uma língua, com mais de um código linguístico, mas na língua única do autor. É essa língua, esse repertório único, com suas identidades, e também conotações políticas e ideológicas, que deve ser traduzido e tornado visível ao leitor mesmo que resista à tradução. Afinal, conforme postulado por Venuti, em sua obra *Escândalos da tradução* (1998), toda tradução gera consequências e as de cada tradução e de cada escolha devem ser previstas, considerando o seu poder de apagar ou legitimar discursos.

Considerações finais

O tradutor viabiliza o acesso do leitor à obra pela produção de um novo texto que, vinculado ao original, carrega aspectos da leitura do tradutor e de seu contexto social e histórico. Não é possível separar a interpretação que o tradutor faz daquilo que lê da sua tradução, o que, conseqüentemente, influencia a sua tradução para a língua de chegada. Nesse processo, podem ocorrer perdas ou ganhos, como Eco (2007) salienta. Então, como deve e como pode o tradutor lidar com as obras translíngues, a fim de viabilizar um maior acesso a elas sem apagar seus aspectos translíngues e sem apagar-se, tornando-se aparentemente invisível discursiva, cultural e socialmente?

Embora todo ato de tradução seja, de certa forma, domesticador, uma estratégia de tradução pautada na manutenção da estrangeiridade, na estrangeirização, não pode ser evitada no caso de obras translíngues. Não podemos esquecer das formulações de Venuti (2002) de que tanto a literatura traduzida quanto o modo como ela é entregue ao leitor são capazes de construir, consolidar ou modificar representações culturais nos sistemas de partida e de chegada. Cada domesticação ou estrangeirização tem um efeito. Na mesma linha, para Even-Zohar, seria evidente a imposição, pelo polissistema, de limitações e pressões sobre os modos de selecionar, manipular, amplificar e excluir, observados em seus bens reais (EVEN-ZOHAR, 1990). Considerando que certos textos pertencem ao cânone enquanto outros pertencem às margens, criam-se territórios para tensões entre as posições mais centrais e mais periféricas do sistema. No caso da literatura translíngua, ela tem ocupado uma posição mais periférica dentro do polissistema literário e do sistema da literatura traduzida

e sua tradução pode dar mais visibilidade a ela, mas essas marcas translíngues, de mobilidade linguística, não podem ser apagadas. A sua tradução não pode se dar a esse custo.

O início do século XXI, seguindo a tendência do século XX, tem sido intensamente marcado por deslocamentos e migrações ao redor do mundo. Guerras, perseguições, preconceitos e regimes totalitários continuam causando violência, miséria, desigualdade e silenciamento. Somente a tradução pode nos oferecer acesso a determinados discursos, mas esses mesmos discursos são sempre mediados por um tradutor e este é sempre também constituído socialmente.

Jacques Derrida, um escritor também translíngue, preocupou-se com a tradução e com a sua dívida para com o original (DERRIDA, 2006), mas em *O Monolinguismo do Outro*, Derrida refere que, para ele, há apenas uma língua única (1998, 2006), a língua de cada um. Para o autor, “não há uma e outra língua, o que há é um híbrido que (com)figura o idioma do enunciador” (2006, p. 45). Se as línguas recortam o real de maneira diferente, cada uma a sua maneira, a única alternativa para a tradução de obras que apresentam práticas translíngues parece ser a tentativa da manutenção de aspectos de seu recorte único, da voz única que as constitui.

Assim, no cenário contemporâneo, observa-se uma tendência de orientação mais translíngue à comunicação e à interação, e, por conseguinte, à tradução. Horner e Tretteault referem-se à tradução como processo autoral cujo resultado não é necessariamente equivalente ao original (HORNER; TETREAULT, 2016). Assim, uma tradução de orientação translíngue, que explicita o diálogo entre as línguas, e sua importância para a construção identitária e autoral, é requerida nesses contextos, como no caso de *In the Time of the Butterflies*, para que a resistência à tradução das obras translíngues não seja apagada, mas explicitada.

Referências

- ALVAREZ, J. *In the Time of the Butterflies*. New York: Penguin Group, 1994.
- ALVAREZ, J. Something to Declare. In: KELLMAN, S. *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft*. Lincoln: Nebraska University Press, 2003. p. 71-77.

- ASLANOV, C. *A tradução como manipulação*. Tradução de Casa Guilherme de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Coleção Debates).
- BERMAN, A. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- BRISOLARA, V. Mobilidade Linguística. In: BERND, Z. (Org). *Dicionário das Mobilidades Culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010. p. 285 – 300.
- BRISOLARA, V. Identidade e construção de autoria em uma língua adicional: as memórias ou autobiografias de linguagem. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 21, n. 42, p. 117-133, 2º sem. 2017.
- BRISOLARA, V. O ensino de línguas adicionais e a construção de identidade entre-línguas. In: CIDIS - CONGRESSO INTERNACIONAL DE DIALETOLOGIA E SOCIOLINGUÍSTICA, v.1, 2012. *Anais do II CIDIS*, São Luis: EDUFMA, 2012. p. 2143-2151.
- BRISOLARA, V. Uma vida sem tradução: Ariel Dorfman e sua vida dupla. *Revista (Entre Parênteses)*, Vol. 10, n. 2, p. 1-16, 2020.
- CANAGARAJAH, A. S. *Translingual Practice: global Englishes and cosmopolitan relations*. New York: Routledge, 2013.
- DERRIDA, J. *The Monolingualism of the other or the prosthesis of origin*. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.
- DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- DORFMAN, A. Footnotes to a double life. In: LESSER, W. (Ed.). *The genius of language: fifteen writers reflect on their mother tongues*. New York: Pantheon, 2004. p. 206-217.
- DORFMAN, A. *Heading south, looking north: a bilingual journey*. New York: Penguin, 1999.
- DORFMAN, A. *Rumbo al sur, Deseando el norte: un romance en dos lenguas*. Nueva Yorke: Siete Cuentos Editorial, 2001.
- ECO, U. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EVEN-ZOHAR, I. A Posição da literatura traduzida dentro do polisistema literário. *Translatio*, n. 3, 2012, Porto Alegre.
- HORNER, B.; TETREAU, L. Translation as (global) writing. *Composition Studies*, 44, 13-30, 2016.
- KATAN, D. *Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

- KELLMAN, S. *Switching languages: translingual writers reflect on their craft*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2000.
- KELLMAN, S. *The Translingual imagination*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003.
- KELLMAN, S.; LVOVICH, N. Selective Bibliography of Translingual Literature. *L2 Journal*, Volume 7, p.152-166, 2015.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Editora EDUSC, 2007. 263p.
- LESSER, W. (Ed). *The genius of language: fifteen writers reflect on their mother tongues*. New York: Pantheon, 2004.
- MELLO, A. M. L. de; ANDRADE, A. *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019. 194p.
- NEWMARK, P. *A textbook of translation*. Harlow: Pearson Education Ltd., 2003.
- SANTOS, G. B. F.; TORRES, M. H. C. Reflexões sobre uma ética na tradução. *Belas Infiéis*, v. 1, n. 1, p. 7-15, 2012.
- VENUTI, L. *The translator's invisibility*. London/New York: Routledge, 1995.
- VENUTI, L. *The scandals of translation*. London: Routledge, 1998.

Traduzir para dar voz à malandragem: experiências tradutórias no romance pícaro *Coragem* de Hans Jakob von Grimmelshausen

Levy da Costa Bastos (UERJ)¹

Introdução

Textos pícaros instigam, tanto pelo que revelam, quanto por aquilo, que propositalmente escondem. Num jogo de claro e escuro, bem próprio da arte barroca, fascinam. Falam de heróis matreiros, porque não dizer de anti-heróis, que cultivam uma forma de ética “alternativa”. Este artigo pretende analisar princípios que nortearam a tradução do romance pícaro *Coragem*, de Hans von Grimmelshausen. *Coragem* é um manifesto de atrevimento e rebeldia, pois nele se ousa pôr em questão uma sociedade, mais que isso, um tempo contaminado pela cultura da guerra e da misoginia. Em *Coragem* a vida está permanentemente sob ameaça. A violência é onipresente. Traduzir o romance de Grimmelshausen demanda situar-se num universo de contrastes e ambiguidades. O interesse prevalente desta tradução é deixar Hans Grimmelshausen falar em português, sim, mas preservando o seu “sotaque” alemão, incitando seus leitores de hoje a se transportarem para seu tempo. Fazer valer as marcas identificadoras do estrangeiro em nossa língua materna.

Grimmelshausen como poeta da paz em tempos sombrios

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen² é pouco conhecido no Brasil. Poucos são os trabalhos monográficos que têm se debruçado sobre este autor, de modo particular, e sobre a literatura barroca

1. Prof. Adjunto de Língua e literatura alemã da UERJ.
2. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen é, com acerto, uma das mais importantes figuras da literatura barroca de seu tempo. Grimmelshausen nasceu possivelmente no mês de março de 1622 em Gelnhausen (Hessen), mas esta data não é segura. Ao redor de seus dados biográficos existem, não poucas informações, mas de difícil precisão. De sua infância sabe-se que, tendo seu pai morrido quando ele ainda era menino, foi criado por seu avô Melchior Christoph.

alemã de modo geral. Contra esse quadro limitante está a tradução feita em 2008 por Mario Luiz Frungillo: *O aventureiro Simplicissimus*³. A inexistência de resenhas sobre o referido livro já indica que o interesse por Hans Grimmelshausen e sua obra ainda é incipiente. Só isso já seria motivo sobran-te para a tematização deste autor e deste gênero literário. O estudo de sua obra abre, por certo, inúmeras perspectivas para melhor compreensão da produção artístico-cultural alemã, tanto nos Seiscentos, quanto nas gerações que a este sucedera. Ele é uma das mais importantes fontes para a literatura alemã, tanto em seu período clássico (o chamado *Goethezeit*), quanto para os estilos e gêneros daí derivados (HERFOTH, 2009, p.95-96).

Mas do que trata efetivamente o gênero literário de que se serviu Grimmelshausen? O Pícaro é o gênero de novelística no qual são narradas, em cenas marcadas por humor ou sátira, as aventuras de uma figura trapaceira ou malandra. A expressão “pícaro” vem do espanhol, significando patife, artiloso. A mais antiga obra de traços pícaros é *A vida de Lazarilho de Tormes*, datada de 1554.

O romance pícaro se preocupa em identificar uma determinada época e, mais do que isso, em denunciá-la. Isso explica porque a versão picaresca que Hans Grimmelshausen introduziu na literatura alemã é tão fortemente marcada por seu contexto histórico-cultural: a Guerra dos Trinta Anos. Se o herói pícaro clássico é um crítico da sociedade burguesa, em sua versão alemã, em Grimmelshausen isso vai mais além. Ela faz de seu herói também um vigoroso crítico da guerra (BAUER, 1994, p. 5).

Para Erwin Rosenthal, trata-se de uma

[...] narrativa flexível de aventuras, geralmente entreligadas apenas pela pessoa do herói que as vive e descreve ao mesmo tempo, de um jovem do povo que quase menino ainda é arremessado ao largo da vida sem qualquer amparo, vítima inocente no início, mais tarde conhecedor consagrado e mestre astuto das artimanhas e intrigas de um mundo visceralmente corrupto. (ROSENTHAL, 1974, p. 84)

Maria Lima de Oliveira entende o gênero pícaro como uma narrativa de caráter autobiográfico que conta, sempre “em primeira pessoa, as aventuras e principalmente as desventuras de um rapaz de

3. *O aventureiro Simplicissimus*, Tradução: Mário Luís Frungillo e posfácio de Maurício Mendonça Cardozo. Curitiba: Editora UFPR. 2008.

baixo nascimento que busca a sobrevivência através de uma série de estratégias que vão do simples furto a transgressões mais sérias” (LIMA DE ALMEIDA, 1984, p. 71).

Em ambos os conceitos, está presente um elemento unificador: o pícaro é uma pessoa marginal, um elemento transgressor de sua cultura. É, sim, uma forma alternativa de herói na oposição clara aos heróis dos romances de cavalaria medievais. É mesmo um anti-herói. Ele se orienta pelo seguinte princípio: ser velhaco, sem que ninguém o saiba, parecendo, entretanto, sempre ser uma pessoa virtuosa (LOPES, 1993, p. 201).

No gênero pícaro, o tempo transcorre, e com isso, os lugares mudam. Nessa movimentação espaço-temporal ocorre a inserção das histórias. O herói pícaro efetua inúmeras viagens ao longo de sua vida, sempre com o propósito de encontrar uma situação (LOPES, 1993, p. 196). Nessa jornada pessoal, é possível a ele operar sua emancipação moral. Isso é tipicamente evidenciado naquilo que E. Rosenthal denominou “pícaro intelectual”. Nele, o herói adota uma postura ética dissociada dos preceitos convencionais da sociedade em que se insere, mas da qual é um ardoroso crítico. Assim se entende bem porque o verdadeiro pícaro vence com astúcia todas as situações desagradáveis de sua vida (ROSENTHAL, 1975, p. 87-89).

A vida do herói pícaro é marcada por metamorfoses. Uma existência repleta de crises, sucessos e insucessos, na qual ele se vê obrigado a defrontar-se com oposição, isolamento e perdas. Isso porque é um assumido *outsider*. O romance pícaro antecipa o *Bildungsroman*, na medida em que descreve a vida de seu protagonista, relacionando-a com um processo de aprendizado do Eu-narrador (BAUER, 1994, p. 13). De fato, o pícaro sofre com o problema do aprendizado na escola da vida. Sim, porque o elemento permanente de sua vida é a solidão e a luta pela sobrevivência num mundo hostil (LIMA DE ALMEIDA, 1984, p. 75). Para Edward Lopes, todos os romances picarescos podem ser enquadrados como romances de aprendizagem que se constroem em dois princípios enucleadores: o processo da aprendizagem e a posterior aplicação do que foi aprendido (LOPES, 1993, p. 198).⁴

4. Maria do Carmo Malheiros discorda desta concepção, especialmente pelo fato de que no romance pícaro não se apresenta uma individualidade uniforme, nem uma figura fechada. Cf. MALHEIROS, Maria do Carmo, *Um tratado política por trás do romancista*, 2000, p. 169.

Coragem é um romance pícaro, por isso mesmo está construído numa estrutura autobiográfica. Quem narra é sempre a própria protagonista. *Coragem*, a narradora, apresenta o romance através de uma declaração explicativa.

Relato fundamentado e necessário, seja por amor ou por agrado ou por qualquer outra razão urgente que *Coragem*, a velha trapaceira, vagabunda e cigana, conta e expõe ante aos olhos de todo mundo sua incomum e, de fato, admirável história de vida.⁵ (GRIMMELSHAUSEN, 1992, p. 19)⁶

Sua causa é contada como uma forma de vingança. Daí o título original trazer a expressão “*Trutz Simplex*” (*Réplica ao Simplicio*). *Coragem* faz entender o romance como uma descrição pormenorizada e surpreendente dos feitos, das aventuras e desventuras, de uma mulher enganada por Simplicíssimo. Na verdade, o verdadeiro enganado foi ele, pois pensou ter sido o primeiro a possuí-la.

O romance *Coragem* narra a vida da menina Lebusca, que tem de se vestir de homem para escapar da violência da guerra, onde mulheres eram humilhadas pelos soldados. Quando o estupro era prática de retaliação recorrente, só os trajes de homem a poderiam salvar. Recebe o novo nome Janco e se torna cuidadora de cavalos de um Capitão, mas numa luta corporal é agarrada por um soldado na genitália e desde então, é chamada *Coragem*. A palavra ganha sentido duplo. O primeiro refere-se a uma expressão pejorativa para vulva, mas com o tempo, por conta de sua bravura e valentia, metamorfoseia-se o seu sentido. Ela se torna conhecida como uma mulher destemida. A *Coragem*. Note-se que, agora, havia sido desvelado seu segredo. Não é mais uma mulher vestida e com traços e trajes masculinos, mas uma mulher que espanta e fascina a todos por sua capacidade de lutar, “como se homem fosse”.

Coragem relata as idas e vindas, as agruras mesmo, de uma mulher à procura de si mesma. Alguém que nunca soube quem eram

5. Todas as traduções do texto de Grimmelshausen presentes neste artigo foram realizadas por mim.
6. Gründlicher und notwendiger Vorbericht, wem zu Liebe und Gefallen und aus was dringenden Ursachen die alte Erzbetrügerin Landstörzerin und Zigeunerin Courasche ihren wundernswürdigen und recht seltsamen Lebenslauf erzählet und der ganzen Welt vor die Augen stellet.

seus verdadeiros pais. Disso só é informada na vida adulta, por sua pajem dos tempos de infância. A mesma que recomendou a ela se vestir de homem para salvar a vida, e quem, por primeiro, ocupou a função de pessoa formadora (*Bildung*). Coragem almeja encontrar sua identidade, mas também sua felicidade. Nesta busca, casou-se sete vezes, e em todas, ou não foi feliz, ou foi assaltada por infortúnios da vida, pois enviuvou reiteradamente.

Fiel à estrutura do gênero pícaro espanhol, esse romance tematiza as ambiguidades do caráter, das (in)decisões éticas da vida (MAZZARI, 1999, p. 74). Aqui a heroína é relatada como *castha et meretrix, simul*. De menina cândida e inocente, Coragem foi subvertida pelos acontecimentos de sua vida. Acabou por entender as “manhas” do mundo e tornou-se adestrada para a arte da guerra, da “guerra da vida”. Descobriu que para sobreviver tinha que dar seus “pulos”. Se especializou na arte de saquear, além de fazer fortuna com a prostituição. Por fim, tornou-se comerciante, terminando a vida como cigana.

Uma crítica da religião

Num contexto de religiosidade luterana ortodoxa e de catolicismo tridentino, Coragem foi inúmeras vezes acusada de bruxaria. A superstição reinante acaba quase por levá-la à fogueira. Se disso ela escapa, não se pode dizer o mesmo quanto ao juízo e ao preconceito reinante: para muitos, ela trazia mal agouro. Aproximar-se dela poderia causar a morte.

Da crítica à guerra deriva também uma crítica à religião. É algo mais geral, ainda que vinculado aos terríveis acontecimentos os quais trouxeram morte e sofrimento à Europa por mais trinta anos. Coragem vez por outra fala da caça às bruxas. Apenas um simples indicativo já seria suficiente para dar conta da amplitude deste fenômeno: em Bamberg, entre os anos 1626 e 1630, mais de 600 pessoas foram enforcadas sob a acusação de praticar “magia negra” (NEUHOLD, 2017, p. 137). A bruxaria era o tipo de acusação que mais frequentemente recaía sobre as mulheres. E Coragem não ficou imune a isso. Ela vê aí um motivo de dissabor, especialmente porque a levou a ser odiada por todos.

Onde quer que eu cavalgasse lá já estava minha honra na boca das multidões, de modo que eu, como uma coruja, já não podia mais ser vista durante o dia. Nas marchas, as mulheres mais respeitáveis procuravam se distanciar de mim. A corja na caravana me atormentava frequentemente e aqueles oficiais solteiros, que bem poderiam me proteger, para assim poder “pastar” às noites comigo, permaneciam em seus regimentos, onde as pessoas destilavam sobre mim seu escárnio e zombaria. Para mim ficou claro, que eu não iria conseguir muita coisa por aqui. Entre os oficiais eu ainda tinha alguns amigos, que, entretanto, não procuravam o meu bem-estar, mas sim o seu próprio. Alguns buscavam sua volúpia, outros o meu dinheiro e ainda outros os meus cavalos, por pura parasitagem. O que se tornou para mim um incômodo. Nenhum havia que desejasse se casar comigo, seja porque tinham vergonha de mim, seja porque acreditavam que eu possuísse alguma qualidade maldita que teria causado mal a todos os meus ex-maridos ou porque tivessem medo por qualquer outra razão.⁷ (GRIMMELSHAUSEN, 1992, p. 54-55)

Coragem ganha muito dinheiro como comerciante trapaceira. Ela mesma se reconhece como uma pessoa gananciosa. Seus métodos, para ganhar a vida, são por ela vistos como assumidamente imorais. Mas, a despeito disso, ela é criticada pelos religiosos apenas por conta da vida “bandida”, por causa da prostituição. O juízo da religião cristã a sua época (personificada no comportamento dos sacerdotes capelães de tropa) é menos ética e mais moralista. Isso explica por que a guerra em si não recebeu denúncia e reprovação da Igreja cristã, mas somente os “pulos” da Coragem.

7. ...und wo ich bei den regimentern vorüber ritt, wurde mir meine Ehre durch viel tausend Stimmen öffentlich ausgerufen, also daß ich mich schier wie ein Nachteule bei Tage nicht mehr dorfte sehen lassen. Im Marschieren äußersten mich ehrliche Weiber; das Lumpengesindel beim Troß schuhriegelte mich sonst; und was etwan für ledige Officier wegen ihrer Nachtweid mich gern geschützt hätten, mußten bei den Regimentern bleiben, bei welchen mir aber durch ihr schändlichs Geschrei mit der allerschärfsten Laugen aufgegosson ward, also daß ich wohl sah, daß meine Sach so in die Länge kein gut mehr tun werde. Etliche Officier hatte ich noch zu Freunden, die aber nicht meinen, sondern ihren Nutzen suchten. Teils suchten ihre Wollüste, teils mein Geld, andere meine schönen Pferd. Sie alle aber machten mir Ungelegenheiten mit Schmarotzen, und war doch keiner, der mich zu heuraten begehrt, entweder daß sie sich meiner schämten, oder daß sie mir eine unglückliche Eigenschaft zuschrieben, die alle meinen Männern schädlich wäre, oder aber daß sie sich sonst, ich weiß nicht warum, vor mir fürchteten.

Coragem vai paulatinamente tomando antipatia pelo comportamento destes cristãos. A ela, isso parecia algo excessivamente moralista. Era aparência de santidade, sem qualquer conteúdo. Estando em Passau ela se sentia incomodada por aquela ser uma cidade muito religiosa e piegas. No fim de sua jornada ocorre também neste aspecto uma ruptura, pois Coragem adota dos não somente a vida alternativa dos povos ciganos, mas também a arte da adivinhação. Consequentemente, se sente à vontade num contexto de mágica e mistério absolutamente heterodoxo.

Apesar disso a vida cigana se encaixou tão bem à minha natureza, que eu não a trocava com a de uma mulher de general. Eu aprendi em pouco tempo com uma velha cigana a prever o futuro. Roubar e mentir eu já sabia. O que eu não sabia bem era a forma especial dos ciganos de trapacear. (GRIMMELSHAUSEN, 1992, p. 144)⁸

Mas onde se percebe o mais profundo ponto de conflito e insatisfação de Coragem com a religião de seu tempo é em sua assumida incapacidade para o arrependimento. Coragem dá provas de conhecer bem, tanto a teologia moral católica tridentina, quanto o catecismo da época. Isso se depreende da forma clara com que ela distingue entre os pecados capitais e os veniais. Como pano de fundo, da oposição de Coragem aos religiosos que lhe exigem penitência, está a teologia do movimento jansenita do século XVII⁹, cuja base é a teologia da graça de Santo Agostinho. Para o Bispo de Hipona, a conversão não é uma questão da vontade humana, mas algo que provém de uma decisão exclusiva de Deus, que age unilateral e soberanamente na vida de Seus eleitos (BREUER, 2002, p. 236).

À Coragem não interessa nem a santidade nem a linguagem dos teólogos, porque estas lhe soam artificiais, destituídas de vitalidade ética. Sua pregação chegou para a pessoa errada, no tempo errado de sua vida.

8. Nichtsdestoweniger schickte sich das Zigeunerleben so wohl zu meinem Humor, daß ich es auch mit keiner Obristin vertauscht haben wollte. Ich lerne in kurzer Zeit von einer alten ägyptischen Großmutter wahrsagen; lügen und stehlen aber konnte ich zuvor, außer daß ich der Zigeuner gewöhnliche Handgriff noch nicht wußte.
9. Sobre o Jansenismo ver: Andresen, Carl/Ritter, Adolf Martin, (orgs.) *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte*, p. 290-300.

Esta velha, vocês dirão, que por toda a sua vida se revolveu em vergonha e vícios e por meio de mais delitos do que anos, com mais prostituição do que meses, com mais assaltos do que semanas, com mais pecados capitais do que dias, e com mais pecados veniais do que horas. Ela, de tão idosa que está, já não pode se permitir arrepende-se e se reconciliar com Deus? (...) Porque vocês acreditam que uma mulher tão velha, que viveu por tanto tempo e tão bem, possa imaginar que a alma tenha se desenvolvido na mesma medida de seu corpo, de repente comece a pensar na morte. Alguém como eu, e vocês sabem como eu sou e como eu era, pense, de repente, em conversão. Alguém, como eu, que por toda a vida, se orientou na direção do inferno, tal qual os religiosos têm falado de mim, de repente comece a pensar no céu. (GRIMMELSHAUSEN, 1992, p. 19-20)¹⁰

Coragem justifica sua conduta com base tanto na doutrina aristotélica da *tabula rasa*, quanto na concepção dos sentimentos estabelecidos na medicina de Hipócrates, e por isso mesmo é que ela é incapaz de conversão. Ela acha que está velha demais para isso. O pecado estaria tão arraigado em seu modo de viver que se tornou como que uma segunda pele. A castidade exigida pela Igreja se converteu em algo contrário à sua natureza.

Reconheço sinceramente, que não desejo me deixar persuadir pelos padres da “viagem” da qual eles estão tentando me convencer, de que eu não possa rejeitar totalmente aquilo que aparentemente está me prendendo. Ao que parece, eu tenho uma coisa de menos e várias outras a mais, acima de tudo duas. Falta-me o arrependimento e o que, na verdade, deveria me faltar são avareza e inveja. Eu sentiria arrependimento e isso seria um presente dos céus se eu odiasse tanto o ouro, o qual eu juntei, pondo em risco a minha vida

10. diese Alte – werdet ihr sagen –, die sich ihr Lebttag in allerhand Schand und Lastern umgewälzt und mit mehrern Missetaten als Jahren, mit mehrern Hurtenstücken als Monaten, mit mehrern Diebsgriffen als Wochen, mit mehrern Todsünden als Tagen und mit mehrern gemeinen Sünden als Stunden beladen, der, so alt sie auch ist, noch niemals keine Bekehrung in Sinn kommen, sollte die sich unterstehen, sich mit Gott zu versöhnen? (...) Darum, daß ihr vermeinet, ein altes Weib, die des Lebens so lange Zeit wohl gewohnt und die sich einbildet, die Seele seie ihr gleichsam angewachsen, gedenke an das Sterben; eine solche, wie ihr wisset, daß ich bin und mein Lebttag gewesen, gedenke an die Bekehrung, und diejenige, so ihren ganzen Lebenslauf, wie mir die Pfaffen zusprechen, der Höllen zugerichtet, gedenke nun erst an den Himmel.

e o meu corpo, em prejuízo mesmo de minha piedade, quanto eu invejo aos meus semelhantes. Se eu amasse aos meus semelhantes, tal qual eu amo ao meu dinheiro. (GRIMMELSHAUSEN, 1992, p. 21)¹¹

Premissas para uma tradução

Toda tradução é orientada por uma teoria, por uma concepção do que é, de fato, a tarefa do tradutor. Ninguém traduz no vácuo de ideias, valores, cosmovisões. Nesse sentido, pode-se inclusive dizer que traduzir é também um ato político. Mesmo que o faça inconscientemente, o tradutor age orientado por uma determinada percepção da realidade. Sim, ele opera a tradução, desde uma posição sua no mundo, de um lugar social. Cada opção que faz, seja por um termo particular, ou quando se trata do reordenamento de sentenças inteiras, tem ele presumido uma visada. Traduzir é sim decidir.

A tradução do romance *Coragem* pretende resgatar o estranho do texto de partida, sem, todavia, deixar de se preocupar com a compreensibilidade deste texto para seus novos leitores. Tomando a histórica polaridade entre fidelidade e liberdade como referência; será aqui priorizada a fidelidade ao texto de partida. Mais especificamente, será orientada pela proposta de “estrangeirização” primeiramente exposta por Friedrich Schleiermacher e depois retomada e aprofundada por Antoine Berman. Na verdade, a busca pela fidelidade sempre deverá tocar aspectos e nuances da liberdade, pois, mesmo a decisão de orientar-se pelo desejo de fidelidade ao texto de partida, já indica que a tradução deverá fazer opções que implicam e presumem uma determinada forma de liberdade.

A tradução que se efetua aqui pretende ser um ato de força desinstaladora, posto que rompe com a ideia historicamente considerada

11. Ich bekenne unverhohlen, daß ich mich auf solche Hinreis, wie mich die Pfaffen überreden wollen, nicht rüsten, noch dem, was mich ihrem Vorgeben nach verhindert, völlig zu resigniern hab entschließen können, als worzu ich ein Stück zu wenig, hingegen aber etlicher, vornehmlich aber zweier zu viel habe. Das, so mir manglet, ist die Reu, und was mir manglen sollte, ist der Geiz und der Neid. Wann ich aber meinen Klumpen Gold, den ich mit Gefahr Leib und Lebens, ja, wie mir gesagt wird, mit Verlust der Seligkeit zusammen geraspelt, so sehr haßte, als ich meinen Nebenmenschen neide, und meinen Nebenmenschen so hoch liebte als mein Geld.

normativa de que a tradução deve trazer para a língua materna ou língua de chegada, o texto fonte. Ela rompe assumidamente com uma posição mais usual, que afirma que, numa tradução, o estrangeiro deveria ser domesticado. Não se pode negar, é verdade, que este modelo de tradução domesticadora (também chamada etnocêntrica) teria certa eficácia garantida, pensando-se no nível ou âmbito da clareza comunicativa. Teria sempre relevância e maior pertinência, em se tratando de traduções técnicas, onde a similaridade explícita ou aproximada entre os sentidos dos textos de partida e dos textos de chegada é buscada como um princípio norteador único. Mas, em se tratando de traduções literárias e tendo a ideia da comunicabilidade posta sob crítica, realça-se a pertinência permanente de uma tradução estrangeirizante. Neste sentido, bem se entende a opção pela obra de A. Berman como referencial teórico.

Berman criticará os tradutores que simplificam a grandeza e, por que não dizer, complexidade da tarefa da tradução em simples justaposição de termos ou expressões equivalentes noutra língua. No seu entender:

[...] procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que nos expressaria diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a estranheza do provérbio original, a boca cheia de ouro do ar matinal alemão, significa recusar fazer da língua para a qual se traduz “o albergue do longínquo”. (...) para o tradutor formado nesta escola, a tradução é uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo, deve tornar este sentido mais claro, limpá-lo das obscuridades inerentes à estranheza da língua estrangeira. (BERMAN, 1984, p. 17)

Na verdade, o que se está pondo sob crítica aqui é a inépcia de uma revificação bruta e límpida de um texto passado. Uma palavra proferida ou escrita numa língua distinta e (às vezes) distante, não pode ser recriada num outro contexto, sem que com isso sejam manifestas as dissimilaridades da cultura que a gestou no passado. Não se deve desconsiderar que a língua, toda língua, é ato da cultura, dentro da qual estará sempre situada. A língua forma e é informada pela cultura, e todas as línguas são produtos culturais incompletos, pois estão num processo de construção e reconstrução. Formação e deformação. Estamos falando, portanto, de hermenêutica.

Esta distinção foi retomada pelos românticos alemães, para os quais a *Bildung* era um conceito caro. Nisso era pensado que a incompletude de uma cultura, o que presumia e sustentava a necessidade de complementação desta, no encontro com outras. Mas há, isto é inegável, uma dimensão paradoxal nesta discussão: Uma tradução não pode estar descolada de seu texto-fonte. É necessário que a ele se refira e com ele estabeleça uma relação de fidelidade, clara e decidida. Mas até onde deve ou poderia ir esta fidelidade?

No fundo, o que se esperaria de um texto bem traduzido é que os seus leitores reagissem do mesmo modo que os leitores do primeiro texto, a redação fundamental. Isso, mesmo que fosse desejável, seria evidentemente irrealista, enquanto os leitores estão distanciados por habitarem mundos distintos, falando línguas e vivendo em culturas diversas. Acrescente-se a isso que tal pretensão de F. Schleiermacher não deixa de ter um alto grau de impossibilidade, posto que nunca será possível reconstituir plenamente essa impressão original que tiveram os leitores da obra fonte.

Nos orientamos aqui por uma tradução não etnocêntrica. Estrangeirizante, portanto. Uma tradução que está calcada no anseio por revelar o diferente, estranho mesmo, presente no texto de partida. A fidelidade, quanto mais intensamente buscada, mais pode levar à elaboração de uma tradução que será um texto que desencadeia em seu leitor um sentimento de encontro com o “estranho”. Com F. Schleiermacher se quer, então, reafirmar que esta deveria ser a permanente tarefa do tradutor, a saber: fazer refletir o estranho na língua materna. Na verdade, trata-se de uma necessidade de toda tradução: trazer a “marca do estrangeiro”. Por isso mesmo é que o tradutor deve saber conciliar a complexidade da língua em que o texto-fonte repousa e a língua para a qual está traduzindo. Ele deve bem compreender o texto-fonte, mas sem deixar de ser flexível com sua língua materna (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 73-77). Há, subjacente a isso também, uma relação de dependência e comprometimento, assumida ou não, entre o tradutor e seus leitores. Mas essa relação não pode, de modo algum, ser construída, se desconsiderando outra fidelidade: aquela que é devida ao autor do texto de partida. Com isso em mente, Umberto Eco descreve o que ele entende ser a verdadeira tarefa do tradutor:

Traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo

do sentido textual que, submetido a uma certa discrição possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático quanto no plano estilístico, métrico, fonossimbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto-fonte. (ECO, 2011, p. 15)

A tradução domesticadora executa uma perversão da tradução em sua mais sublime intenção. Se ela quer aproximar povos e culturas e estabelecer um diálogo fecundo, ela deve ser tudo, menos etnocêntrica. Povos e pessoas deveriam se encontrar para o enriquecimento recíproco e não para a dominação de uns sobre os outros (BERMAN, 2007, p. 33-34). Na tentativa de fazer emergir em sua própria língua os sinais de contato e de distância entre sua língua e a estrangeira, o tradutor não deverá se esquecer dos condicionamentos histórico-culturais que provocam o câmbio de significados, “as variações de interpretação, as mudanças de sentido trazidas pelo tempo ou pelo contexto” (ARROJO, 2002, p. 17). Uma língua exprime uma visão de mundo e é também reflexo de uma dada cultura (SCHLEIERMACHER, 2002, p. 91). Isso explica por que toda tradução deve necessariamente respeitar o contexto histórico, cultural e social desde o qual emerge o texto-fonte.

Seres humanos pensam no interior de um universo modelado pela língua (MOUNIN, s/d., p. 55). Na verdade, o universo só pode ser visto pelo que é mediatizado pela língua. As línguas são sim grandezas históricas. Isto explica que, para Schleiermacher, seria necessário que o tradutor cultivasse sensibilidade por essa história de formação e desenvolvimento de uma língua. A língua determina a pessoa e a pessoa molda a língua. Mais do que isso, uma língua revela a singularidade de um povo (SCHLEIERMACHER, 2002, p. 81).

Tradução estrangeirante

Os românticos alemães postularam que nenhuma cultura nacional seria possível sem uma passagem pelo estrangeiro, sem um encontro com o diferente. Na verdade, a *Bildung* presumia uma circularidade entre o próprio (conhecido/domesticado) e o estrangeiro (estranho/indomável) (BERMAN, 2007, p. 78). Isso plasmou toda a concepção de Schleiermacher com respeito à tradutologia. Mais do que isso, essa forma de ver a tarefa do tradutor teve reverberação em sua visão de

mundo, que implicava em uma atitude de abertura para outros povos e suas culturas. Superação de preconceitos e de toda forma de xenofobia. Sem o saber, esta geração de escritores e intelectuais alemães lançou as bases para uma discussão absolutamente pertinente na atualidade, a saber: a diversidade cultural.

Antoine Berman retoma estas questões de tradutologia do romantismo alemão e as aprofunda, possibilitando, assim, a sua conexão com as questões de cultura e sociedade. Para ele, uma tradução grava entre duas possibilidades: ser etnocêntrica ou ética. A primeira procura suprimir tudo o que possa ser distinto da cultura de recepção do texto traduzido. A segunda age ao reverso disso: quer fazer aflorar tudo o que é estrangeiro, tudo o que causa o saudável desconforto da ambiguidade, da incompreensão. Isso é o que fundamenta sua percepção do que a tradução (toda tradução) deva ser: um espaço babélico, contrário, portanto, a toda forma de totalização (BERMAN, 2007, p. 25).

Berman está convencido da necessidade de desconstruir a tradução etnocêntrica, pois, ainda que esta seja uma mostra da unidade das línguas e queira servir à comunicação dos povos, ela o faz ao preço da supressão do outro, enquanto tal. O que move toda tradução etnocêntrica é um esforço anexionista. O mesmo que já impulsionava a tradução nos tempos do Império Romano. Roma primava pelo sincretismo porque assim dominava mais facilmente (BERMAN, 2007, p. 31). Valeu nos tempos da Roma imperial, mas também se reinventou quando da supremacia da França clássica e atualmente por meio do imperialismo dos Estados Unidos da América.

O etnocentrismo se recusa a abrir-se ao outro. Quer exercer o controle, dominar. É, por isso mesmo, um ato domesticador. Na tradução etnocêntrica, subjaz a crença de que o texto traduzido não deve chocar por meio dos estranhamentos. Estes devem ser, por isso mesmo, suprimidos. Ela procura “aclimatar” o estranho do texto-fonte. Latentemente está a suspeita ou o temor de que o abrir-se ao outro provoque um choque na estrutura etnocêntrica de qualquer cultura (BERMAN, 1984, p. 16). Em oposição a isso, a tradução, para A. Berman, é diálogo, ou não é nada.

Uma tradução deve procurar conhecer e reconhecer o outro. Deve obrigar o leitor a sair de si mesmo e ir ao encontro do estranho. Fazer o esforço do descentramento para poder perceber o autor estrangeiro em seu ser estrangeiro (BERMAN, 1984, p. 263). Uma boa tradução

não pode, portanto, se preocupar em clarificar o texto-fonte. Não deve lhe inserir alongamentos, posto que estes não acrescentam nada ao texto original. Uma boa tradução não se limita a transmitir informação, mas sim partilha experiências de mundo (BERMAN, 2007, p. 64). Não deve insistir na comunicação, pois fazendo isso, estará, isto sim incorrendo no risco da incomunicação.

Quando um tradutor se deixa mover pelo desejo de oferecer um texto “arrumado” para o seu público, estará, na verdade, traindo, tanto o seu texto, quanto o seu público. Não presta serviço ao encontro de povos e culturas. Reforça a distância e a diferença. Ao emendar e reparar as estranhezas, acaba por desfigurar o texto original, esvaziando a força desinstaladora do mesmo. Esse argumento de Berman ancora-se em sua premissa da intraduzibilidade, que para ele é um modo de autoafirmação de um texto (BERMAN, 2007, p. 40). Sim, porque jamais um texto traduzido conseguirá mediar ou transportar a positividade do original. Por isso é que, para ele, uma das finalidades da tradução é colher na língua materna a literalidade do original.

Berman, na mesma linha de M. Luther e de F. Schleiermacher, é um defensor da fidelidade ao texto-fonte, ainda que ele creia também que a fidelidade extrema ao original pode fazer surgir um texto ininteligível. Ressalte-se aqui a polaridade da letra e do sentido. Para Berman, a fidelidade ao sentido pode significar infidelidade à letra. Numa tradução não se deve priorizar a busca pelo sentido oculto do texto, posto que a captação do sentido redundará na primazia de uma língua sobre a outra. Mais do que isso, quando uma tradução conseguiu fundir “harmonicamente” a letra e o sentido, o que ela fez, na verdade, foi trair o texto traduzido. Para Berman a literalidade da tradução é boa porque faz ressaltar o *Grundton* da obra original. Sua plena falância (BERMAN, 2007, p. 76). A tradução literal é, por isso mesmo, um meio de “desbanalização” da língua e da cultura de origem.

Considerações finais

Em tempos como o nosso, a ideia de uma sociedade diversa e plural assusta muitas pessoas incapacitadas para o diálogo e o encontro criativo com o estranho. Quando, por isso mesmo, altos muros de separação são erguidos, a função da tradução pode se robustecer em importância, especialmente porque sua tarefa vai na direção contrária

da construção de barreiras e do erguimento de limites e fronteiras. Pois traduzir é também percorrer tempos e espaços diferentes dos nossos. É ir ao encontro de outra realidade. O ato de traduzir pode ser visto como uma metáfora para o Êxodo bíblico: é, sim, a saída de um mundo seguro na direção de uma nova morada. É uma nova pátria, com toda a estranheza que isso pressupõe. Neste sentido estamos todos em constante mobilidade. Traduzir será, então, uma espécie de desvestimento. Trocam-se roupagens e adereços, permutam-se e se intercambiam ornamentos que, não poucas vezes têm significação e beleza circunscritas ao seu mundo de origem. É por isso que toda tradução traz consigo uma forma de estranhamento. Isso, se ela tem o desejo de ser um verdadeiro encontro de entes distintos e, paradoxalmente, iguais. Que aspire a ser um ato cultural.

Traduzir é falar muitas línguas. Toda tradução é, então, uma reedição do evento da antiga Babel de que fala, na Bíblia, o primeiro livro de Moisés, ainda que às avessas. Já não nos interessa construir uma torre tão alta que alcance os céus, nem tampouco ansiamos por tornar célebre o nosso nome (Gn. 11,4). Antes do evento babélico, se falava uma única língua, a pluralidade e a diversidade surgiram (paradoxalmente) como uma maldição. Deus interdita o propósito das nações de chegar tão alto quanto Ele. Confunde tudo e todos. Povos próximos se tornam distantes. A unidade fundada numa única língua já não existe mais. Por vias diversas, a maldição divina operou uma forma de ruptura com o etnocentrismo.

A tradução surge como uma tentativa de superar distâncias, mas sem suprimir as muitas línguas. O mito bíblico de Babel é retomado no Testamento cristão em Pentecostes. Muitos povos, com suas muitas línguas, se reúnem com um propósito unificador. Eram “homens piedosos, vindos de todas as nações debaixo do céu” (Atos dos Apóstolos 2,5). O Pentecostes não suprime a diversidade nem a pluralidade. Partos, Medos e Elamitas continuam falando suas línguas de origem, mas ainda assim todos se entendem. São muitas vozes e muitas culturas. Está aí já a marca inapagável do estrangeiro. E assim deve ser. Isso deve ser o fator impulsionador de toda “pulsão traduzente”, visto que a mesma coloca a outra língua como sendo ontologicamente superior à própria, criando, dessa forma, as condições ideais para o fecundo diálogo entre povos (BERMAN, 1984, p. 23).

Referências

- ANDRESEN, C.; RITTER, A. M. (orgs.) *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte*. Vol. 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- ARROJO, R. *Oficina de Tradução*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- ARROJO, R. Compreender x interpretar e a questão da tradução. In: Arrojo, R., (Org). *O signo desconstruído*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2003. p. 67 – 70.
- BAUER, M. *Der Schelmenroman*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1994.
- BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 1984.
- BERMAN, A. *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.
- ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2011.
- GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. von. *O aventureiro Simplicissimus*. Tradução de Mário Luís Frungillo. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. *Grimmelshausen Werke, Band I/2*. Hg. Dieter Breuer. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- LIMA DE ALMEIDA, M. do S. C. A narrativa picaresca. In: VASSALLO, L. (org.). *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 70-79.
- LOPES, E. *Fundamentos de linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MALHEIROS, M. do C. Um tradadista político por trás do romancista. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, n. 4, p. 161-178, 2000.
- MAZZARI, M. V. *Romance de Formação em Perspectiva histórica. O Trabalho de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- MOUNIN, G. *Os problemas teóricos da tradução*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.
- NEUHOLD, H. *Der Dreissigjährige Krieg*. Wiesbaden: Marix Verlag, 2017.
- ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Edusp/Cia. Editora Nacional, 1975.

Xicoténcatl (1826), o primeiro romance histórico latino-americano¹

Jorge Antonio Berndt²

Leila Shaí Del Pozo González³

Introdução

A despeito da extensão de estudos feitos na área, dois momentos foram fundamentais para as interfaces entre a literatura e a história na Escritura do Ocidente. A primeira descontinuação concerne ao período da Antiguidade e da Idade Média ocidental, quando uma série de

1. As informações contidas nesta comunicação são o resultado das pesquisas em andamento para a tese de doutorado em Letras intitulada: “Tradução de *El Periquillo Sarniento* (1816) – de José Joaquín Fernández de Lizardi ao português brasileiro e um breve estudo sobre o primeiro romance latino-americano”, por Leila Shaí Del Pozo González, e da dissertação de mestrado em Letras intitulada: “O Colombo que nasceu na América: Figurações do self-made man estadunidense - O Romantismo de J. F. Cooper em *Mercedes of Castile* (1840)”, de Jorge Antonio Berndt, ambas sob a orientação de Gilmei Francisco Fleck, do Programa de Pós-graduação em Letras – área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.
2. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras, com Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Unioeste. Bolsista da Fundação Araucária. Participante do programa de extensão universitária PELCA – Programa de Ensino de Literatura e Cultura, da mesma casa de estudos. Participante do projeto de pesquisa “Ressignificações do passado na América: leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção - vias para a descolonização”, nas linhas de pesquisa b- Releituras da história pela ficção: estudos comparados; c- A tradução no espaço latino-americano: práticas tradutórias e sua importância, vinculado ao PELCA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6691-1777>.
3. Doutoranda do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, com Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Unioeste. Bolsista CAPES. Participante do programa de extensão universitária PELCA – Programa de Ensino de Literatura e Cultura, da mesma casa de estudos. Participante do projeto de pesquisa – Resignificações do passado na América: leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção - vias para a descolonização, nas linhas de pesquisa b- Releituras da história pela ficção: estudos comparados; c- A tradução no espaço latino-americano: práticas tradutórias e sua importância, vinculado ao PELCA. Researcher ID: F-1106-2018. <http://orcid.org/0000-0002-2654-0414>.

formulações da história vivida foram amalgamadas, nas narrativas épicas, a outras puramente ficcionais, sem uma diferenciação absoluta tanto por parte dos performadores quanto dos receptores, conforme denota Le Goff ([1977] 2013). A segunda fratura referiu-se, por sua vez, ao período da Modernidade ocidental, ocasião na qual a *intelligentsia* europeia estabeleceu a segmentação entre, de um lado, o factível, registrado pela investigação histórica dos centros de poder (as metrópoles), e, de outro, a invenção, concebida pela literatura, uma cópia em segundo grau de uma “verdade”, como problematizou Auerbach ([1946] 2015) em sua procura pelas interseções entre a arte verbal e o que ele denominava de “realidade”.

Inserido no segundo espaço epistemológico, Sir Walter Scott (1771-1832) publicou um conjunto seminal de romances responsáveis por mesclar, mas dessa vez de maneira consciente, motivos fantasiosos, no sentido posto em circulação por Vico ([1744] 2015), a distintos episódios da história oficializada do Reino Unido. Dentre as produções romanescas do autor insular, que foram do progressismo britânico de *Waverley* (SCOTT, [1814] 1985) ao colorismo escocês de *Castle Dangerous* ([1831] 2017), *Ivanhoe* (SCOTT, [1819] 1994) foi, de acordo com Alonso (1942), a que solidificou os parâmetros artísticos da modalidade clássica scottiana do romance histórico e abriu os caminhos para diversas obras do gênero cujos discursos narrativos ora se adequaram aos princípios escriturais, intencionais e ideológicos perpetrados por Scott e ora os subverteram.

Com o intuito de clarificar a função de *Xicoténcatl* ([1826] 2020), trabalho de autoria anônima que é considerado pelos críticos o primeiro romance histórico latino-americano, no cenário de sua produção e primeira tradução efetuada para a língua portuguesa, no Brasil, segmentamos a análise em duas partes. Na primeira, os principais elementos da construção diegética de uma amostra do modelo clássico scottiano do romance histórico são contrastados aos do relato mexicano. Com o auxílio de tais operações, as interfaces de *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) com o polissistema latino-americano são problematizadas, na segunda. Fundamentando-se em tal encadeamento, apresentamos, ao final, uma possível interpretação das correlações deslindadas ao longo da análise.

O texto faz parte, ainda, do rol das atividades desenvolvidas pelos projetos de extensão que integram o Programa de Ensino de Literatura e Cultura – PELCA, da Unioeste/Cascavel (PR).

Romances scottianos: romances históricos clássicos

Na narrativa do texto de 1819, Ivanhoe e Rowena pretendem se casar. Perante a proibição de realizar tal desejo, o “herói” se junta ao grupo de cruzados do Rei Ricardo Coração de Leão. Ao voltar da terra santa, o jovem, disfarçado de Cavaleiro Deserdado, vence o torneio fomentado pelo maligno príncipe regente, João. Depois de ser salvo dos ferimentos por Rebecca, pela qual ele se apaixona, o guerreiro, com a intervenção final do Rei, salva-a dos detratores e corruptos templários filiados ao séquito de João, que a sequestraram. Como desfecho, a judia é enviada ao exterior, sem conseguir confessar o seu amor por Ivanhoe, enquanto este se casa com Rowena, depois da permissão concedida por Cedric em razão dos atos heroicos do protagonista.

Por meio de uma breve observação dos movimentos diegéticos, constatamos, em conformidade a Márquez Rodríguez (1991), dois traços constituintes de *Ivanhoe* (1994):

1. Presença de um “pano de fundo” cuja ambientação é feita com base em um período histórico real, mais ou menos distante do tempo do romancista [...] Nele apresentam-se figuras históricas bem conhecidas, cujos nomes autênticos são mantidos na diegese. 2 Ao “pano de fundo”, sobrepõe-se uma trama ficcional na qual personagens puramente fictícias, artisticamente compostas, vivenciam suas aventuras, que são o centro da narrativa.

Verificamos, portanto, que embora tal infraestrutura/fundo histórico seja conscientizador, a obra não chega a uma crítica da historiografia renarrativizada em sua diegese. Não há, por assim dizer, uma releitura, uma inquirição ou uma oposição ao caráter das personagens de extração histórica: ao contrário, elas são mitificadas e utilizadas, por meio dos “heróis” figurados no “modo imitativo baixo” (FRYE, 1973, p. 40), como um modelo de indivíduo desejado pelo projeto global euro-falocêntrico. Assim, entramos em acordo com Fernández Prieto (2003 p. 150), a responsável por indicar que “las novelas históricas que continúan el trayecto iniciado por Scott mantienen el respecto a los datos de las versiones historiográficas en que se basan, la verosimilitud en la configuración de la diégesis, y la intención de enseñar historia al lector⁴”.

4. Nossa tradução livre: “os romances históricos que continuam o trajeto iniciado por Scott mantêm o respeito aos dados das versões historiográficas em

Para comprovar a efetividade da indicação de Fernández Prieto (2001), podemos aclarar os vínculos existentes entre o projeto escritural de Scott (1994) e do estadunidense James Fenimore Cooper (1789-1851), em *Mercedes of Castile: or, the Voyage to Cathay* (1840). A sua diegese retrata o “descobrimento” da América e os motivos que o antecederam e sucederam como pano de fundo das aventuras de Luis de Bobadilla, um nobre espanhol de caráter mediano que, seguindo os passos do navegador Cristóvão Colombo, busca atingir o sucesso necessário para desposar a sua amada, Mercedes de Valverde, também artisticamente composta. Segundo estudos recentes empreendidos no viés do grupo de pesquisa (que marca o lugar social deste texto) acerca da “poética do ‘descobrimento’”⁵, a figuração dos acontecimentos e das personagens da obra, além de ser uma retomada da estrutura de dois planos presente nas escrituras da modalidade descrita por Márquez Rodríguez (1991), segue o mesmo modelo perpetuado pelo discurso historiográfico tradicional eurocêntrico de exaltação tanto do autor do “achamento” quanto do episódio em si.

No relato cooperiano, bem como em *Ivanhoe* (SCOTT, 1994), a re-narrativização serviria para utilizar o passado como modelo para o presente. Desse modo, a elaboração panegírica do trajeto de Colombo desempenharia a atribuição de estabelecer um modelo de indivíduo autoproduzido para os leitores estadunidenses. A elevação apologética de 1492 serviria, por extensão, para estabelecer uma conexão entre o programa “civilizatório” europeu iniciado em 1492 – que é, inclusive, aclamado pelas personagens e a voz enunciadora – e o projeto no qual a elite da nação norte-americana em questão lançar-se-ia nos anos que se sucederam à publicação do romance novaiorquino.

Xicoténcatl (ANÔNIMO, 2020), publicado na Filadélfia, em língua castelhana, durante o processo de descolonização do continente, apresenta, por sua vez, os primeiros estágios da conquista das nações nativas americanas, do agora chamado território do México, pelo invasor Hernán Cortés, cujas atividades são constantemente apoiadas

que baseiam, a verossimilidade na configuração da diegese e a intenção de ensinar história ao leitor” (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 150).

5. No interior do grupo de pesquisa “Ressignificações do passado na América Latina: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização”, localizado na Uniãoeste/Cascavel (PR), os estudos de Del Pozo (2017), Fleck (2017), Matheus (2020) e Berndt (2020; 2021) são os que abordam direta ou indiretamente a temática proposta.

por Malinche, a sua amante escravizada. A perspectiva adotada em relação a tal episódio é a da resistência de Xicoténcatl, o protagonista de extração histórica que padece por traições de seus conterrâneos, enquanto tenta se unir à Teutila. Fiel aos acontecimentos contabilizados pelos cronistas europeus consagrados, isto é, às funções e ações perpetradas aí, mas já os subvertendo em favor de uma ideologia liminar, o perfomador do texto encerra as ações com a morte do indígena, vítima de um ardil estratagemado do agressor, e de sua amada, a conversão de Malinche à pureza nativo-americana (ou seja, o abandono da servilidade a Cortés) e a vitória amarga do conquistador, senão denunciada, ao menos efabulada com um tom antipane-gírico, pela visada da voz enunciadora.

Mediante a organização das dobradiças da narrativa, identificamos, com base em Fleck (2020), ao menos três contraposições aos ditames clássicos do romance histórico conservados por Scott (1985; 1994; 2017) e os seus imitadores, como Cooper (1840):

- I. A dissolução da estrutura de dois níveis da modalidade clássica scottiana – o ficcional e o de extração histórica – em favor de um único, aquele em que se realiza uma releitura dos eventos narrados pelos historiadores. Ademais, nesse plano singular, as personagens cujos nomes são retirados da história ocupam o protagonismo da diegese e as ficcionais somente a coadjuvância.
- II. Além da inversão das funções, o nome focalizado pelo discurso narrativo não é do grupo daqueles que foram celebrados pelas contabilizações oficiais, mas “dos colonizados, dos vencidos e silenciados pelo discurso historiográfico, que têm no espaço ROMANESCO um lugar de enunciação do discurso que se torna crítico frente aos registros oficiais” (FLECK, 2020, p. 42).
- III. Superação dos esquemas dicotômicos estabelecidos entre as personagens na modalidade clássica scottiana (bons de um lado e maus de outro) em direção a uma complexificação das relações históricas, de sorte que se dê uma ressignificação dos papéis historicamente conferidos aos astecas (sobretudo os Tlaxcalteca) e aos europeus liderados por Cortés.

A desmontagem do sistema em que a trama amorosa se sobrepõe a um pano de fundo, o alçamento das vozes dos emudecidos

pela história na diegese e a subversão do teor ideológico maniqueísta não pertencem aqui ao horizonte do estilo autoral ou à verticalidade da língua. Tais construções aproximam-se do que Barthes ([1953] 1974) denominaria de o campo escritural, isto é, às escolhas de tom, etos e comportamento que constituem a identidade formal do texto. Não sendo, portanto, uma produção aleatória, mas uma consciente e atravessada por diferentes visadas da história, podemos inferir que

Tal relato ficcional se enfrenta, no período de plena luta pela independência de uma das regiões que mais tesouros ofereceu às metrópoles europeias ao longo da colonização, não apenas com o modelo canônico e amplamente traduzido, imitado, copiado, valorizado na Europa de então, mas com todo o discurso apologético e hegemônico da historiografia e da literatura que cultivaram a ideologia colonizadora em seus registros (FLECK, 2020, p. 13).

É precisamente por essa releitura ficcional dos eventos do passado realizado em uma perspectiva discursiva crítica e anticolonialista por *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) em 1826 frente ao cânone europeu romântico que as suas imagens foram significantes tanto para o desenvolvimento do gênero quanto para as narrativas que figuraram durante o *boom* literário latino-americano, 123 anos mais tarde.

Se interpelarmos a questão do ponto de vista ideológico, outro tópico assoma-se à discussão. Em razão de desenhar, por vias ficcionais, um processo de desmontagem do *ego* conquistador europeu, a diegese de *Xicoténcatl* (2020), em oposição ao cânone scottiano, que simplesmente retoma a matéria instituída pela história positivista, proporciona, aos povos latino-americanos, uma possibilidade de conceber a história que lhes foi imposta a partir de uma visão “outra”. Tal redimensionamento das narrativas hegemônicas implica, por conseguinte e simultaneamente, uma ressignificação do passado na América e uma abertura para novas perspectivas epistemológicas, de(s) coloniais, não “puras” em uma espécie de regionalismo chauvinista, mas híbridas e plurais.

A teoria dos polissistemas e a formação da literatura brasileira

Em um conjunto de artigos publicados entre 1970 e 1977 que foi reunido em *Papers in Historical Poetics* (1978), Even-Zohar estabeleceu as

premissas iniciais da hipótese do polissistema. Ao tomar o conceito de sistema de Tinianov ([1927] 1976), utilizado para melhor entender a relação entre elementos formais inovativos existentes dentro das ordens literárias, o autor o expandiu, a fim de abrigar campos literários, semiliterários e extraliterários. Porém, como para os formalistas russos não havia uma equidade entre os diferentes (poli)sistemas, Even-Zohar (1978, p. 16) postulou uma segunda diferenciação, sintetizada no seguinte fragmento:

According to what is presumed about the nature of systems in general and the nature of literary phenomena in particular, there can obviously be no equality between the various literary systems and types. These systems maintain hierarchical relations, which means some maintain a more central position than others, or that some are primary while others are secondary.⁶

Even-Zohar postula sua teoria dos polissistemas (1990) para demonstrar como as literaturas centrais, as jovens e as periféricas comportam-se numa relação entre si. Nessa perspectiva, é relevante considerar o caso das literaturas jovens, pois leva-nos a postular uma hipótese sobre o que teria acontecido, nos primórdios do século XIX, com respeito a como deu-se a produção literária brasileira, no caso da escrita romanesca, e, a partir dessas reflexões, inquirir sobre a importância da tradução para a formação da literatura brasileira.

A literatura traduzida, segundo Even-Zohar (1990), é um sistema próprio dentro do polissistema literário de uma nação. Desse modo, o conjunto de obras traduzidas a certo idioma pode ocupar, dentro do polissistema meta, de acordo com a sua relevância no interior daquele sistema maior, o centro ou manter-se na sua periferia. Conforme menciona o pesquisador, se a “literatura traduzida mantém uma posição central dentro do polissistema literário, isso significa que esta participa ativamente dele, modelando o centro do polissistema” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46). Isto é, se observa-se que a

6. Nossa tradução livre: “de acordo com o que é presumido acerca da natureza dos sistemas em geral e a natureza dos fenômenos literários em particular, obviamente não há equidade entre os vários sistemas e tipos literários. Esses sistemas mantêm relações hierárquicas, o que significa que alguns mantêm uma posição mais central do que outros ou que enquanto alguns são primários outros são secundários” (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 16).

literatura traduzida ocupa o centro de um polissistema em formação, pode-se afirmar que ela, como conjunto, auxilia na modelagem das expressões literárias nacionais pela contribuição de novos modelos, repertórios, recursos, técnicas e outros componentes pertencentes às produções literárias.

Varela Jácome (1982, p. 4) discorre sobre a existência de “modelos culturais idôneos⁷” a que um polissistema literário nacional está circunscrito e que estes são ampliados pelas formas estrangeiras introduzidas pelo polissistema de literatura traduzida. Portanto, o repositório cultural é renovado e ampliado, no sentido de aportar modelos para os escritores de dito polissistema literário nacional jovem, ou ainda não consolidado. Trata-se, desse modo, de uma força geradora e modeladora exercida pelas traduções no polissistema literário aberto a essas produções.

No que diz respeito às literaturas jovens, Even-Zohar (1990) propõe que tais sistemas ainda se encontram em formação devido ao pouco tempo abrangido para desenvolver uma grande variedade de expressões literárias possíveis no seu próprio repertório. Devido a isso, essas literaturas são consideradas como sistemas não cristalizados, por não terem, ainda, constituído a sua completude.

De acordo com o relatado, a literatura traduzida, dentro de um polissistema nacional jovem, permite o benefício das novas aquisições. É possível observar como a partir dos modelos traduzidos existe uma dinâmica passível de ser observada na introdução gradativa das novas formas em produções nacionais.

Não desejamos, com isso, evidenciar fontes e influências, mas apontar para as trocas que normalmente acontecem no decurso da formação das literaturas nacionais, com o estabelecimento de diálogos constantes entre os modelos traduzidos e aqueles desenvolvidos a partir da experiência identitária dos escritores que constroem a sua própria história literária (DEL POZO GONZÁLEZ, inédito). Como resultado, o polissistema literário em formação precisa de um equilíbrio entre as vozes próprias e as forâneas para evitar a disseminação, sem limites, das ideologias estrangeiras entre os leitores. A teoria de Even-Zohar (1990) esclarece como as literaturas nacionais comportam-se como polissistemas complexas. A partir daí, o pesquisador ilustra como as literaturas jovens, e as periféricas, com

7. Nossa tradução livre: “modelos culturais idôneos” (VARELA JÁCOME, 1982, p. 4).

frequência, servem-se, por meio da tradução, de literaturas centrais para se desenvolver.

No Brasil do século XIX, houve uma tentativa de gerar um modelo de literatura nacional. Nesse contexto, as elites brasileiras preferiram seguir o “modelo milenar de dominação em que a cultura do colonizador se sobrepõe à do colonizado” (WYLER, 2003, p 57). Seguindo essa perspectiva, a primeira publicação de um romance traduzido no Brasil seria de um romance francês: *Le Capitaine Paul* (O capitão Paulo), de Alexandre Dumas, romance-folhetim a ser traduzido e publicado no país, em 1838. A tradução no mesmo ano da publicação do romance na França desse romance de Alexandre Dumas deixou marcas na constituição da literatura brasileira, pois essa se “consistiu no primeiro de muitos romances em folhetim europeus cujas traduções foram acolhidas com ênfase pelo público brasileiro” (SILVA, 2009, p. 8).

Observamos, portanto, que a tradição romanesca se inicia no Brasil apenas em 1843, com *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves de Teixeira, e *A moreninha* em 1844, de Joaquim Manuel de Macedo. A escrita de romances brasileiros, no entanto, consolida-se somente mais tarde, a partir da década de 1850, sob a influência da tradução de obras da literatura francesa. No Brasil, a tradução de literatura estrangeira foi amplamente promovida, porém, obras que representam marcos importantes na história literária latino-americana, produzidas em nosso próprio continente, em língua castelhana, foram deixadas de lado nesse sistema (DEL POZO GONZÁLEZ, inédito).

Considerações finais

É de nosso interesse indagar por que a preferência em traduzir, especificamente, obras europeias no Brasil, devido a que essa informação pode ser uma chave para melhor entendermos o motivo que levou o primeiro romance a ser publicado no espaço geo-histórico e cultural da América Latina – *El Periquillo Sarniento* ([1816] 2008) – e o primeiro romance histórico mexicano e latino-americano – *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) – careceram, até o ano de 2020, de uma tradução conhecida no nosso país. Essas obras, além de evidenciar as estratégias de enfrentamento dos colonizados frente ao poder da metrópole, são, geralmente, rupturas com os modelos canônicos validados pelo

poder da crítica enunciada desde o lócus das metrópoles colonizadoras. Nesse conjunto de obras, os romances *Xicoténcatl* (2020), anônimo – traduzido por Fleck (2020); *El Periquillo sarniento* (FERNÁNDEZ DE LIZARDI, 2008), de Fernández de Lizardi, em processo de tradução neste nosso estudo (2021); entre outras obras relevantes do contexto americano, são bastante representativos. Essas obras, além de evidenciar as estratégias de enfrentamento dos colonizados frente ao poder da metrópole, são, geralmente, rupturas com os modelos canônicos validados pelo poder da crítica enunciada desde o lócus das metrópoles colonizadoras.

Desse modo, torna-se imperativo formar parte de projetos que tenham como tarefa principal visibilizar obras tais como *El Periquillo Sarniento* (FERNÁNDEZ DE LIZARDI, 2008) e *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), já que esses são textos literários hispano-americanos fundamentais para entender os enfrentamentos entre o cânone europeu prevalecente nas colônias à época de suas publicações e as propostas emancipatórias inaugurais da literatura latino-americana ao longo dos últimos séculos. São lócus enunciativos como esses – de Programas de Pós-graduação e de Grupos acadêmicos institucionalizados de pesquisa, os quais reúnem pesquisadores sob as mesmas inquietudes, que possibilitam a formulação de tais projetos e estudos como este que desenvolvemos. Obras como as que integram o interesse tradutório de pesquisadores da linha “A tradução no espaço latino-americano: práticas tradutórias e sua importância”, de nosso Grupo de pesquisa “Ressignificações...”, são, sem dúvida, vias de descolonização pela leitura crítica que oferecem aos leitores de todos os tempos e podem ressignificar muito do que sabemos sobre o passado colonial e imperial de lutas e resistências dos povos híbridos da América Latina frente ao expansionismo colonialista europeu.

Referências

- ALONSO, A. Ensayo sobre la novela histórica. In: ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica y el modernismo en La Gloria de Don Ramiro*. 1ª Ed. Buenos Aires: Imprenta y casa editora Coni, 1942.
- ANÔNIMO. *Xicoténcatl*. Prólogo, organização, estudo preliminar e notas de Antonio Castro Leal. [2. ed.]. p. 73-177. In: CASTRO LEAL, A. (Org.). *La novela del México colonial*. México: Aguilar, 1964.

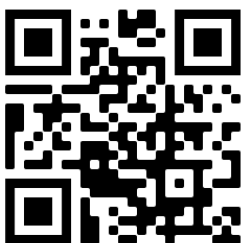
- ANÔNIMO. *Xicoténcatl*: o primeiro romance histórico latino-americano. 1ª Ed. Trad. Gilmei Francisco Fleck. Curitiba: CRV, 2020.
- AUERBACH, E. *A representação da realidade na literatura ocidental*. 6ª Ed. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARTHES, R. O grau zero da escritura. In: BARTHES, R. *Novos ensaios críticos e o grau zero da escritura*. 1ª Ed. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BERNDT, J. A.; FLECK, G. F. (2021). A poética do romance histórico do século XIX. In: 19º *Simpósio de Letras*, Caxias, Maranhão, Brasil. Disponível em: <<https://letrassimposio.wixsite.com/xixsimposiodeletras/publicacoes>>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- BERNDT, J. A. (2020). Imagens de Richard Lionheart e Christopher Columbus em Ivanhoé (1819) e Mercedes of Castile: or, the voyage to Cathay (1840): configurações de heróis da história na modalidade clássica scottiana de romance histórico. In: SANTANA, A. S. T. et al. (org.). *Aprender a ser e a viver junto em narrativas literárias*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2020. p. 355-367. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/65241481/aprender-a-ser-e-a-viver-junto-em-narrativas-literarias>>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- COOPER, J. F. *Mercedes of Castile: or, the voyage to Cathay*. 1ª Ed. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1840.
- DEL POZO GONZÁLEZ, L. S. *Malinche no espelho das traduções de Xicoténcatl (1826)*: [1999-2013]. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2017.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: <https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2020.
- EVEN-ZOHAR, I. *Papers in historical poetics*. 1ª Ed. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics/Tel Aviv University, 1978.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, J. J. *El Periquillo Sarniento*. Edição de Carmen Ruiz Barrionuevo. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. *Historia y novela*: poética de la novela histórica. 2ª Ed. Barañáin: EUNSA, 2003.
- FLECK, G. F. (2017). *O romance histórico de mediação*: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção. 1ª Ed. Curitiba: CRV, 2020.

- FLECK, G. F. (2020). Xicoténcatl (1826): cenário de rupturas e enfrentamentos com os ditames europeus do século XIX na América Latina. In: ANÔNIMO. *Xicoténcatl: o primeiro romance histórico latino-americano*. 1ª Ed. Curitiba: CRV, 2020.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. 1ª Ed. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LE GOFF, J. *História e memória*. 7ª Ed. Trad. Bernardo Leitão et al. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- MARTINS, M. A. P. O papel da tradução como força modeladora dos sistemas literários. In: WEINHARDT, M.; CARDOSO, M. M. (Orgs.). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. *Historia y ficción en la novela venezolana*. 1ª Ed. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- MATHEUS, A. M. E.; KLOCK, A. M.; BARRIOS, O. Entre la tradición y la renovación: una trayectoria de la novela histórica contemporánea de mediación en la poética del descubrimiento. *EntreLetras*, v. 11, n. 1, p. 31-336, 2020.
- SCOTT, W. *Ivanhoé*. 1ª Ed. London: Penguin Books, 1994.
- SCOTT, W. *Waverley*. 1ª Ed. London: Penguin Books, 1985.
- SCOTT, W. *Castle Dangerous*. 1ª Ed. Hastings: Delphi Classics, 2017.
- SILVA, H. C. de. *Prelúdio do romance brasileiro*: Teixeira e Souza e as primeiras narrativas ficcionais. [480f]. 2009. Tese. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270278/1/Silva_HebeCristinada_D.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- TINIANOV, J. Da evolução literária. In: TOLEDO, D. O. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. Ed. Trad. Vários tradutores. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 105-119.
- VARELA JÁCOME, B. *Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX*. 1. ed. Madrid: Cupsa, 1982. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/evolucin-de-la-novela-hispanoamericana-en-el-siglo-xix-o/html/>>. Acesso em: 07 mai. 2021.
- VICO, G. *Ciência Nova*. 1ª Ed. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: HUCITEC, 2015.
- WYLER, L. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

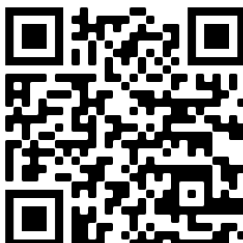
Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

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/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“Plurais como a sociedade brasileira são as contribuições selecionadas para este livro. Em comum têm o comparativismo literário como método e a tradução como objeto. Apresentam quadros, teorizações e angústias e são o retrato de um tempo que exigiu novas formas de cuidar, educar, pesquisar e sobretudo comprometer-se.”

