

RESUMO:

Este trabalho é uma análise do Sumario de Gonzalo Fernández de Oviedo. Texto surgido do imaginário de um europeu no momento que tem sido chamado alternativamente Descoberta ou Encontro entre duas culturas. O artigo, partindo do texto de Oviedo, analisa como este trabalho contribuiu para a revolução epistemológica originada, nessa época, na Europa.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura do Descobrimento, Gonzalo Fernández de Oviedo, Epistemologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVALLE-ARCE, J.B. *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*. North Carolina: Chapel Hill, 1974.
ALVAREZ LÓPEZ, E. La historia natural en Fernández de Oviedo. *Revista de Indias*. Bogotá, XVII, p. 445-467, 1957.
Bestiario medieval. Madrid: Siruela, 1986.
COLÓN, Cristóbal. *Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza, 1984.
FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. *Sumario de la natural historia de Las Indias*. Salamanca: Anaya, 1963.
GERBI, Antonello. *La naturaleza de Las Indias Nuevas*. México: F.C.E., 1978.
LAÍN ENTRALGO, P. Fernández de Oviedo ante la naturaleza del Nuevo Mundo. *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Universidad de Granada, p. 215-230, 1979.
O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. México: F.C.E., 1986.
The Travels of Marco Polo. New York: Grosset and Dunlap, 1931.

FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA DE TRAVESSIAS: TRADUÇÃO E (RE)CRIAÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE BRASILEIRA E HISPANO-AMERICANA

Else Ribeiro Pires Vieira
UFMG

Travessia perigosa, mas é a da vida...

Guimarães Rosa

Não há lua inteira, consumada nos
espelhos das águas que se movem

D.H. Lawrence

... “becoming” as a general principle. Deleuze calls the phenomenon “double capture”.... an asymmetrical taking-on of new properties... “Becoming” is not therefore a relation of opposition, of either x or y”, but rather a matter of encounter, of capture, of x and y.

Jenkins

RESUMO:

Situando-se no espaço “movimentante” associável à intensificação da tradução na pós-modernidade brasileira e hispano-americana, um fenômeno que remonta à própria modernidade, o texto analisa a metalinguagem daqueles tradutores latino-americanos que a teorizaram como recriação. Desvios, transformações, mutações, suplementos

e movimentos bilaterais informam essa axiomática do traduzir enquanto recriação, apontando para uma releitura da tradição e uma especificidade do traduzir na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE:

Tradução, Recriação, América Latina.

Tradução na pós-modernidade brasileira. São livros que mal acabamos de ler, são músicas que mal acabamos de ouvir, são ecos e reflexos que mal acabamos de discernir. Mas nas águas que se movem que são o fluxo de culturas e histórias, interceptamos imagens por elas formadas e, através do que os seus espelhos refletem, compreendemos melhor o curso dos seus rios. Flora Sussekind indaga, na sua historiografia literária, como é possível transformar o que é memória recente, livros que mal acabamos de ler, em História. Argumentando que a tradução é um signo que auxilia na reconstituição do mosaico cultural de uma época, oferecemos fragmentos da história recente dessas travessias, num momento de intensificação da atividade tradutória em que coexistem formas plurais do pensar e fazer tradutórios. A identidade de uma cultura se define pela forma como ela usa a tradição estrangeira, diz o escritor argentino Ricardo Piglia...

Como trabalhar esse fluxo crescentemente pós-babélico no qual estamos imersos? O que e por que se traduz? Por que saímos de um momento de concepção de uma cultura pré-babélica, sem tensões e contaminações, corporificada no ideal de pureza dos valores nacionais, discernível em movimentos da década de 60, para uma cultura que mais expressivamente traduz e recria os bens culturais produzidos no circuito internacional? Como a intensificada atividade tradutória se articula a outras manifestações epigônicas na cultura brasileira contemporânea, como a literatura memorialista dos exilados políticos, na introdução de um passado e a conseqüente deslinearização e releitura da História? Por que o Brasil desponta no cenário internacional pela produção de uma nova estética e axiomática do traduzir? Como esta estética se articula a outras produções culturais brasileiras e ao igualmente intensificado movimento editorial? Como ela se articula, ainda mais, à crítica literária brasileira? Como ela se articula ao movimento de diluição de fronteiras da pós-

modernidade? Como ela se articula especificamente à releitura da tradição na pós-modernidade?

Um mundo multicultural se descortina através da tradução, abrindo um leque de possíveis trajetórias. Priorizando neste percurso os que diferentemente teorizaram a tradução como processo de criação ou recriação, desvios, deslocamentos, mutações, suplementos, movimentos bilaterais, uma nova axiomática do traduzir são fios que perpassam a tessitura deste texto ao considerarmos a tradução na pós-modernidade brasileira e ao mapearmos alguns ecos em outras culturas latino-americanas.

“Tradução”, aqui também entendida no seu sentido etimológico de “transpor” — transpor para uma outra história, transpor para outro texto. América Latina e tradução — ambas resultantes de deslocamentos culturais que engendram o encontro com a alteridade textual. Tradução e América Latina — signos descentrados, subtraídos do seu *hic et nunc*, em termos benjaminianos, a pré-condição de sua historicidade. América Latina, uma “ex-tradição”, termo de Piglia para descrever a tradução como forma de tradição. Dentro dessa concepção aqui priorizada do traduzir enquanto processo de criação e recriação, pode-se dizer que as relações que se obtêm entre a tradução e o original revestem-se de uma complexidade maior do que a convencional descrita em termos binários como modelo/cópia ou o movimento unidirecional de a para b. Essa visão tradicional da tradução, ao priorizar o referencial do original, percorre o trajeto tradução — original, o original representando um ideal inatingível; em outras palavras, o movimento é retrospectivo. Pode-se dizer ainda ser ela calcada no motivo platônico do Mesmo, na visão de que a imagem é boa na medida em que for dotada de semelhança com o original, na concepção de que as cópias ou boas imagens são hierarquicamente superiores e na dialética da rivalidade, que assegura o triunfo das cópias sobre os simulacros¹. Nesse novo momento que se descortina para a tradução, relativiza-se ou reverte-se em parte o motivo platônico do Mesmo. Uma terceira dimensão, ou tomando de empréstimo um dos famosos títulos de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, em lugar de binarismos excludentes, informa uma visão de uma transformação bilateral que opera no limiar do doar e receber, um encontro num terceiro que permite a continuidade e a transformação de um passado.

Uma recente música de autoria do compositor e cantor brasileiro Caetano Veloso, *Fora da ordem*, introduz um exemplo interessante de movimentos mais complexos nesse mundo “movimentante”, desse espaço de

1. Com base em DELEUZE, 1974. p. 259-271.

travessias que aqui enfatizamos. Detectamos um intertexto da poesia metafísica inglesa (“*the world is out of joint*”) na faixa de abertura dessa música (“alguma coisa está fora de ordem/fora da nova ordem mundial”). Caetano se vale da percepção e da reflexão histórica dos metafísicos ingleses sobre o senso de disjunção da vida, inscrevendo-a na história contemporânea nacional. O senso de disjunção do século XVII inglês, por uma possível convergência de horizontes históricos, torna-se brasileiro, porque “aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína” e a mulata é encontrada “em *Sampa* [São Paulo] de onde mal se vê quem sobe a rampa”. A apropriação colateral à limitação da universalidade desse acervo mundial é seguida por um movimento reverso de universalização que tem como ponto de partida a história da cultura brasileira. É que o senso de disjunção é atualizado aqui; mas o refrão, inicialmente cantado em português, ganha dimensões universais ao ser traduzido no final para o inglês, francês, espanhol e japonês. É a cultura brasileira que atravessa as fronteiras num sentido reverso, devolvendo ao mundo a reflexão histórica, passando a re-universalizá-la a partir da incorporação de sua própria historicidade.

Caetano Veloso reelabora de outras formas a poesia metafísica inglesa. É o que se observa, por exemplo, quando ele, na “outra banda da terra”, canta em ritmos nacionais a tradução do poema “Elegy: going to bed” do metafísico inglês John Donne, feita por um dos mais destacados tradutores brasileiros da contemporaneidade, Augusto de Campos, na década de 70.

O prazer do texto seria maior se as “Vogais” de Augusto de Campos e Arnaldo Antunes pudessem ser reproduzidas, ainda que em preto e branco. Nos espelhos das águas que se movem, um arco-íris — a tradução criativa, produzida no cristal líquido do computador gráfico por Augusto de Campos e Arnaldo Antunes, do soneto “Voyelles” de Rimbaud². Um “Rimbaud” intersemiótico, nos termos do apresentador na orelha, Haroldo de Campos, do *Rimbaud livre* de Augusto de Campos, um título que em si já sinaliza a concepção da tradução como recriação. Se no soneto de Rimbaud cada vogal se relaciona a uma cor, Augusto de Campos e Arnaldo Antunes dispensam a linearidade e forma de soneto do poema, traduzindo cada par de versos num arco de cor diferente, os sete arcos resultantes perfazendo um arco-íris; os tradutores extrapolam, assim, a relação verbal em Rimbaud entre sons e cores. Indo mais além, embora a tradução constante no interior do livro ostente o título “Vogais”³, sua tradução intersemiótica na capa, sem título, ostenta tanto o jogo sonoro com as palavras

2. A. CAMPOS, 1993.

3. A. CAMPOS, 1993. p. 37.

Rimbaud/Rainbow, pela aproximação fonológica, quanto um jogo visual, pois cada palavra se encontra verticalmente disposta nas laterais do soneto, cada uma das sete letras de Rimbaud e Rainbow igualmente reproduzindo as cores do seu arco-íris.

“Alegrar-se”, o prazer, torna-se *jouissance* no “assustar-se”. O escritor brasileiro de Minas Gerais, Guimarães Rosa, notório, sobretudo, pela obra prima *Grande sertão: veredas*, na sua correspondência com seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizzari, substitui oposições binárias por sua “terceira margem do rio” — uma visão da tradução que se situa no limiar do doar e receber, que descreve uma existência continuada de crescimento através do Outro e a experiência ambígua de, ao ser traduzido e suplementado, sentir-se transformado nos sons do outro. Uma visão da tradução evocativa da metáfora da vida em Benjamin:

eu sinto que há uma correspondência íntima... um tom anímico de família, um parentesco entre nós dois: eu “continuo” no texto seu italiano e, não duvide, em muitas passagens me sinto superado, ultrapassado. O ritmo, a dinâmica, os timbres... Alegro-me. Assusto-me...⁴

E, antecipando o movimento bilateral de dupla captura, expressa seu desejo de que “o livro, em italiano, tenha um tanto mais de Bizzari e um tanto menos de Guimarães Rosa” (p. 89). A dualidade que informa o sentir-se continuado no outro através da tradução perpassa também a sua percepção do poder de expressão mágico de seu tradutor:

... seu texto me parece simplesmente mágico... Quanta escolha, quanta vida, quanta sutileza, quanta energia. Com a mesma mão que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro...⁵

Já nessa sua correspondência da década de 60, ele também verbaliza a diluição de fronteiras entre a criação e a tradução, enfatizando a tradução enquanto processo de criação literária a partir de algum original suprahistórico:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral

4. In QUEIROZ, ed., 1980. p. 12.

5. In QUEIROZ, ed., 1980. p. 11-12.

ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo.⁶

Plaisir e jouissance como vasos comunicantes, onde se alternam movimentos bidirecionais — é o que sugere a metáfora utilizada pelo poeta contemporâneo Guillermo Martínez Gonzalez. Questionando, através de um ponto de interrogação, o adágio que fornece o título para as suas reflexões (“Traduttore, traditore?”), argumenta que a tradução da poesia é um processo de reescritura e de criação que requer um conhecimento profundo das línguas com as quais se trabalha, mas também uma intuição e a esfera emotiva — “uma certa empatia, ... um sobressalto que nos atire para fora de nós mesmos”⁷. Um desejo de buscar o outro que resguarda, simultaneamente, a própria individualidade: “Através desse trânsito penetramos no outro e somos simultaneamente”⁸. Traduzir um poema é uma experiência vital bilateral, a do autor e do tradutor, um processo que culmina na visibilidade de todos os elementos. Traduzir é aceitar as afinidades e, sobretudo, as diferenças (p.8). Sensibilidade e intuição — o elo de ligação entre os dois extremos do vaso comunicante, sua metáfora para a tradução:

Os vasos comunicantes, entre a poesia em sua língua pátria e a poesia em outras línguas, necessariamente tem que estar vinculados por uma sensibilidade e uma intuição que aproximem a expressão original do novo *locus* lingüístico.⁹

A reapropriação prazerosa da *jouissance* de Prévert por Silviano Santiago ou o prazer de Prévert na sua existência continuada em poetas brasileiros. Santiago, um nome associado também a uma profícua produção como crítico, romancista e ensaísta cultural no cenário do Brasil contemporâneo. Enquanto tradutor, “ele é um exegeta de asas curtas, certamente um duplo plagiador. Plagia o texto a ser traduzido e plagia os poetas nacionais que selecionou como modelos de tradução”¹⁰ — o que evidencia uma redistribuição bidirecional do conceito de modelo na tradução.

Tradução — “transgressão com pedido de perdão... posse sem direito

autoral”. Tradução — um entre-lugar, utilizando o conceito seminal introduzido por Santiago em 1971 enquanto ensaísta cultural, ao elaborar o discurso latino-americano, situado “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”¹¹.

Um questionamento das dicotomias original e cópia subjaz também ao seu livro *Em liberdade*, no qual Santiago suplementa o escritor Graciliano Ramos, ao escrever o diário que ele teria escrito fora do cárcere. E, na explicitação do seu projeto tradutório, no prefácio à tradução de Prévert, a reelaboração do conceito de modelo. Ele analisa os aspectos proeminentes da poesia de Prévert e conclui que sua dicção, estilo coloquial e humor acentuado guardam semelhanças com os poetas brasileiros da década de 30 que, tendo-se desvincilhado do tom agressivo e vanguardista da poesia da década de 20, ainda mantêm uma sintaxe e um léxico coloquiais. Traduzir Prévert na literatura nacional:

Foi a partir de “modelos” como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes que procuramos transpor os versos de Prévert para o português (...). Coube ao tradutor não impor ao texto a ser traduzido uma dicção poética esclarecedora do poema, mas buscar no repertório das dicções possíveis na sua literatura nacional um equivalente que fosse justo.¹²

Vasos/vozes. Da comunicação entre vasos à interpenetração de vozes de autor, prefaciador e tradutor. É o que sugere a organização espacial de uma das traduções de William Blake no Brasil, “O matrimônio do céu e do inferno” e o “Livro de Thel”, de autoria de José Antônio Arantes e onde se publica postumamente uma leitura de Blake de Jorge Luis Borges¹³. Capa e contracapa são idênticas, exceto ser uma invertida com relação à outra; num dos extremos do livro bilíngüe, encontramos o texto em inglês e, no outro extremo e em posição invertida, o texto em português. É fato notório que Blake subverte o cristianismo e a tradição filosófica ocidental, defendendo a interligação dos opostos. Raciocinando além, poderíamos sugerir que a apropriação do pensamento reverso de Blake para a organização espacial do livro permite

6. In QUEIROZ, ed., 1980. p. 63-4.

7. G. GONZALEZ, 1993. p. 8.

8. M. GONZALEZ, 1993. p. 8.

9. M. GONZALEZ, 1993. p.7.

10. SANTIAGO, in PRÉVERT, 1988. p. 11.

11. SANTIAGO, 1978. p. 28.

12. SANTIAGO, in PRÉVERT, 1988. p. 11.

13. BORGES, in BLAKE, 1987. p. 7-8.

também uma reflexão sobre o próprio Traduzir, pois princípio e fim se interligam pela lombada e pelo prefácio do tradutor situado em meio aos textos nas duas línguas e mutuamente inversos, ou seja, substitui-se a lógica da mútua exclusão que, convencionalmente, rege o pensamento sobre a tradução. Adicionalmente, como não há meios de se dizer qual é o princípio e qual é o fim do livro, original e tradução se deixam reger também por um princípio não hierarquizado de mútua dependência.

O texto de Borges, situado antes do texto em português, também enfatiza as diversas formas de subversão no pensamento de Blake, o que se espelha em sua própria técnica de composição. Já no princípio do seu texto, Borges reverte o papel convencional de legitimação próprio dos prefácios, ressaltando que Blake “foi o menos contemporâneo dos homens”, que, numa época neoclássica, ele “urdiu uma mitologia pessoal de divindades nem sempre eufônicas” e que, numa época romântica, ele “desprezou a natureza, que alcunhou de Universo Vegetal”¹⁴. Borges também menciona idiossincrasias a respeito de Blake, como “morreu cantando” e “ficava irascível com facilidade”¹⁵. Cita, posteriormente, outros exemplos da reversão do pensamento tradicional em Blake. O princípio da reversão que informa o texto de Borges culmina com um decisivo e enfático elogio feito a Blake nas duas últimas linhas, reabilitando a imagem desse autor (“William Blake é um dos homens mais extraordinários da literatura”). Esse comentário final, em aberto, deixa para o leitor o convite para ele próprio penetrar o mundo de Blake, descobrir-lhe os mistérios e o que lhe assegura o epíteto de “extraordinário”.

O mesmo movimento de apropriação do pensamento reverso de Blake, acompanhado de uma crítica, informa o segundo prefácio do livro, este de autoria do próprio tradutor, José Antônio Arantes, intitulado “Imagem de Blake”, como dito, situado entre os textos invertidos em inglês e português. Uma disposição tal que convida também à reflexão sobre o papel do tradutor enquanto elemento de mediação entre dois pólos, sejam eles lingüísticos ou temporais. Iniciando com a inusitada morte do poeta (“Blake morre como um anjo”), Arantes enfatiza seu espírito rebelde e seu isolamento, discorrendo também sobre suas idiossincrasias: maníaco, intratável, excêntrico, obsessivo, impopular (“praticava uma arte complexa, rejeitada por colegas de ofício e ignorada pela maior parte do público”¹⁶). As críticas a Blake continuam num crescendo que culminam em

14. BORGES, in BLAKE, 1987. p. 7.

15. BORGES, in BLAKE, 1987. p. 7-8.

16. ARANTES, in BLAKE, 1987. p. 59.

situá-lo entre paranóico e louco através de citação de Otto Maria Carpeaux. É interessante observar que a própria crítica crescentemente contundente constitui ainda uma movimento compartilhado com Blake. É que o próprio Arantes comenta que “Blake parece nos desprezar, quando na verdade apenas nos provoca”, o que se transforma no princípio de composição do prefaciador que, após enfatizar uma imagem negativa de Blake, ao final do texto, também faz sobressair um enfático elogio que instiga o leitor a conhecê-lo:

(...) a verdade de suas visões reside na sinceridade do amor humano que é a base das suas conclusões revolucionárias, e a expressão dessa verdade é uma poesia de pureza celestial.¹⁷

Dos vasos comunicantes a uma urna quebrada. Ruptura de termos, ruptura de normas. Nenhuma metáfora, embora eficaz, representa uma plenitude, uma satisfação. A eficácia depende de fragmentações e descontinuidades, lembramos Foucault. Em soneto que outro poeta-tradutor colombiano, Guillermo Valencia, já à época do Modernismo, escreveu para apresentar a Enrique U. White, outro tradutor colombiano de renome, sua própria tradução para o espanhol da *Ode on a Grecian Urn* de Keats¹⁸, ele menciona que a urna, uma vez sob seu poder, por sua “torpeza bárbara” quebrou-se em pequenos pedaços, jazendo em fragmentos a seus pés. E o próprio Valencia se pergunta o que fazer com os fragmentos e, com “mão gentil”, resolve unir os vários pedaços e enviar a urna restaurada ao White.

A metáfora da urna quebrada e recomposta, examinada enquanto teorização do projeto tradutório de Valencia que vai além do projeto de permanência da arte do Romântico inglês Keats, evidencia a dialética da permanência colateral à transformação. É fato notório que Keats descreve em seu conhecido poema uma das urnas gregas do Museu Britânico; transpondo um signo não-verbal para um verbal, Keats transforma “uma forma silenciosa”, “uma noiva do silêncio” em, “doces melodias que se escutam”. Uma urna grega é levada para o Museu Britânico, que cristaliza o tempo e a transformação, mantendo a urna, nas palavras de Keats, como uma “unravished bride/noiva não violada”. De fato, o tema da permanência da arte é bem desenvolvido no

17. ARANTES, in BLAKE, 1987. p. 63.

18. Apud APARICIO, 1991. p. 37-38. Como esclarece Frances Aparicio, Valencia foi o único na sua época a explicitar a consciência da tradução como arte e processo literário autônomo, sendo o soneto a evidência por ela apresentada. Para ela, a quebrar e recompor da urna seriam uma metáfora, respectivamente, para a decodificação, a primeira etapa no processo de tradução, quando o texto é decomposto em sintagmas e unidades de significado, e o processo de recodificação (APARICIO, 1991. p. 38-39).

poema de Keats — num mundo de transformação e decadência, no qual “old generation shall this generation waste”/ “a velhice destruirá a geração de agora”, a urna permanece intocável e intocada. A própria leitura intersemiótica que Keats faz da procissão esculpida na urna pode ser tomada como uma metáfora da continuidade e da permanência, corroboradas por expressões como “play on”, “forever” e, sobretudo, “Thou shalt remain” na estrofe final do poema.¹⁹

Mas a história efetiva, como novamente nos lembra Foucault, rompe com pretendidas continuidades. Paradoxalmente, a urna grega que viajou sem ser “violada” do passado até o museu e de lá até o poema de Keats, viaja depois para o futuro na América Latina via tradução, onde, possuída e quebrada pelas mãos do tradutor, é novamente recomposta e continua a viver... mas continua a viver em mutação. A tradução permite a sua existência continuada mas numa materialidade diferente, que transcende a mera cristalização suprida pelo museu, constituindo também um “pré-texto” para a criação autônoma do soneto que suplementa o original. De fato, no primeiro verso do soneto de Valencia, a urna é descrita na sua chegada ao futuro, ou seja, o tradutor inicia exatamente onde a previsão de Keats se concluía. Passado e futuro nele se encontram. E Valencia nutre-se do próprio tema de Keats de que a arte sobrevive ao tempo e à deterioração para teorizar a tradução como continuação, mas através da reconstrução e renovação do original. Nas travessias da história, o tradutor/criador na América Latina se mostra como o melodista na procissão descrita por Keats, “forever piping songs forever new/para sempre a modular cantigas para sempre novas”. Se, para Keats, a arte constitui o espaço da permanência, para o poeta-tradutor Valencia, ela se configura como um processo de permanência e transformação.

Uma urna grega, uma tradução sempre in-finita. Uma urna que a mão grega esculpiu, que a mão britânica cristalizou, que a mão “bárbara” latino-americana quebrou e re-esculpiu. Possuída pelas mãos latino-americanas, desfizeram-se as propriedades dos seus enclausuramentos, criaram-se as fissuras, abriram-se os espaços para o seu preenchimento. Grega e britânica, britânica e latino-americana. Assimilação e expressão, passado e presente. Uma urna grega, reconstruída, doadora e receptora de formas. Um *esse* paradoxal — como a tradução.

Paixão, transgressão, transfusão — no sentido etimológico do Latim “fundere”, fundir, para doar uma forma diferente — os elementos básicos com

19. KEATS, 1987. p. 40-45.

que o poeta chileno contemporâneo, Diego Maquieira, trabalha a tradução como um processo de radical recriação, embasado na técnica tradutória que denomina “montagem”. Ao traduzir, por exemplo, um poema do poeta grego Cavafis, ele selecionou três traduções diferentes para o inglês e fez delas uma montagem em um só poema. Ecoando a visão libertária de Borges, para quem “para a tradução funcionar... ela deve ser transgressiva, ela não deve considerar nada como sagrado...”²⁰, Maquieira, concebe a tradução como recriação, radicalmente argumentando que não respeita muito nem o autor nem o leitor, pois, no fundo, pensa em uma forma de invenção; toma o original e dele faz algo totalmente seu; “não há fidelidade ao texto original ... algo totalmente distinto”²¹.

Há, todavia, um arrebatamento inicial de amor na decisão de traduzir; por exemplo, a tradução do poeta italiano residente em Nova York, Emanuel Carnevali, foi resultante do fato de o poeta ter se tornado uma “paixão” para ele e do seu conseqüente desejo de vê-lo em espanhol.²² A tradução envolve, ainda mais, experiências correlatas de identificação e fingimento, pois ele se coloca no lugar do autor, finge que escreveu esse poema e que gostaria de reescrevê-lo em espanhol²³. Traduzir — amar, transgredir, fingir, recriar, mas “a fonte deve ser citada”²⁴. Em suma, poder-se-ia dizer que para Maquieira a tradução se situa num espaço liminar entre a recriação e a criação autônoma.

A hesitação entre a reprodução e a criação, entre suicidar-se ou matar — o dilema não resolvido, a “função hamletiana da tradução, que é a sua própria vida”; ela é “ou suicida, eliminando-se a si mesma quando elimina a vida do texto, ou é assassina do texto original ao afirmar a sua própria vida”, diz o tradutor brasileiro Sebastião Uchoa Leite²⁵. Ampliando a metáfora teatral para elaborar o aspecto fingido da tradução, aproxima o ator e o tradutor, na medida em que ambos vivem “o seu próprio paradoxo, que é o de querer ser fiel na diferença, dizendo o mesmo e dizendo fatalmente outra coisa”²⁶.

Estranho — a mais perfeita tradução seria aquela que inexistisse, são as palavras de outro teórico brasileiro da tradução, Nelson Arscher, ao comentar

20. BORGES, opud A. GONZÁLEZ, 1987. p. 72.

21. MAQUIEIRA, 1988. p. 43-44.

22. MAQUIEIRA, 1988. p. 43.

23. MAQUIEIRA, 1988. p. 43.

24. MAQUIEIRA, 1988. p. 43.

25. LEITE, 1989. p. 140-41.

26. LEITE, 1989. p. 140.

o paradoxo do conceito tradicional de tradução cujo parâmetro da transparência pressupõe a inexistência da área de diferença, absolutizando a identidade. Teorizando a dualidade não resolvida da tradução, insere a sua discussão da área da diferença no espaço da História. A partir do arquétipo da criação do homem à imagem de Deus, ele argumenta que, se “hovesse apenas a identidade absoluta entre original (Deus) e tradução (homem), esta não teria história própria, independente”²⁷. Ainda segundo ele, a concepção metafísica da tradução “desterra da análise toda a área da diferença entre o original e tradução com os labéus de desvario ou simples erro — *mistranslation*”²⁸. E, priorizando a diferença, afirma que é exatamente a área da *mistranslation* que é “a dimensão mais própria de um texto-tradução, aquela que lhe dá uma identidade e lhe permite uma história”.

Traduzir — amar e deglutir, na teorização de Augusto de Campos. Traduzir — uma empresa satânica, uma transfusão e uma vampirização, na teorização de Haroldo de Campos. A discussão da especificidade da metáfora antropofágica na sua relação com a tradução enquanto processo de recriação remete-nos ao projeto tradutório dos Irmãos Campos ao final da década de 70, mais especificamente para a sua intensa e revolucionária atividade e teorização tradutória aos quais se associam outros nomes do Movimento Concretista dos anos 50. Dentre a vasta e relevante contribuição de ambos, que perpassa as décadas subseqüentes, consideraremos apenas os textos seminais dessa década de 70 e que exerceram grande impacto no pensamento sobre a tradução no Brasil.

“A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade”, diz Augusto de Campos em 1978, na introdução do seu livro *Verso, reverso, controverso*. Traduzir — absorver e transformar, à luz da Antropofagia dos anos 20. A conexão entre a tradução e a Antropofagia, ambas relacionadas à intertextualidade *lato sensu*, foi primeiramente evidenciada por Eneida Souza:

Costuma-se estabelecer ainda a aproximação entre tradução e antropofagia decorrente da associação com a intertextualidade, ao se retomar o projeto oswaldiano e recolocar a problemática de nossa literatura (da América Latina e do terceiro mundo, em geral) enquanto “tradutora” da cultura do Outro (grifos da autora).²⁹

27. ARSCHER, 1989. p. 142.

28. ARSCHER, 1989. p. 145.

29. SOUZA, 1986. p. 182.

A antropofagia é uma feição proeminente de *Verso, reverso e controverso*. Não se trata apenas do uso explícito de “deglutir” ou a referência direta a Oswald de Andrade, ou mesmo a citação *verbatim* do *Manifesto Antropófago* (“Só me interessa o que não é meu”) no seu prefácio. Augusto de Campos se nutre também dos próprios textos traduzidos para criar sua metalinguagem tradutória. Traduzir quer dizer amar e devorar, e ele acrescenta, “meu amor vegetal crescendo vasto”, valendo-se do poema “To his coy mistress” de Andrew Marvell cuja tradução apresenta posteriormente.

Verso, reverso e controverso, enfatizamos o título do livro, sinaliza o seu entendimento da questão da recriação. Verso pode ser reverso que, por sua vez, pode ser controverso, uma combinação de “controvérsia” e “verso”. Este jogo ilimitado em torno da palavra “verso” é muito significativo, porque a proposta de Augusto de Campos é apresentar e traduzir os textos que, à época de sua produção, ou mesmo agora, constituem o reverso da literatura canonizada e, como tal, objeto de controvérsias. Contudo, “reverso” pode ser também decomposto em re-verso, i.e., versificar novamente, reescrever, criar a partir da reescrita. Re ler, reescrever, recriar, reavaliar — todos condensados em “reverso”, um termo que não só descreve o projeto de Augusto de Campos, mas também confere a ele uma acentuada orientação antropofágica e pós-moderna, na medida em que tanto na Antropofagia quanto no pós-modernismo a questão da releitura e reavaliação do passado emerge vigorosamente. Ainda relacionada tanto à Antropofagia quanto ao pós-modernismo é a fusão de discursos na iconografia do livro. A co-existência não hierarquizada entre a criação original e a tradução evidencia-se na página intitulada *Intradução* — uma fusão de “introdução” e “tradução”, a introdução se metamorfoseando em “traduzir para dentro”. A intro/intradução leva duas assinaturas, a de Bernart de Ventadorn, um dos poetas provençais traduzidos, e a de Augusto de Campos. Além das assinaturas, encontramos as respectivas datas de composição e de tradução, 1174 e 1974. Aparentemente ressaltando um espaço de 800 anos entre elas, a distância temporal apenas acentua a modernidade de Ventadorn, um aspecto posteriormente explicitado pelo próprio Augusto de Campos. De qualquer forma, na *Intradução*, os textos de Ventadorn e de Augusto de Campos são impressos conjuntamente, não lado a lado, mas um interpenetrando o outro, sendo que o texto de Ventadorn é reconhecível apenas pelos caracteres góticos e o código lingüístico. Passado e presente se fundem.

Ele insere também no livro sua tradução do poema “The sick rose” de William Blake, que denomina uma “versão iconogrâmica”, como uma ilustração, um suplemento à sua seção sobre a releitura de Marino e o Barroco. O poema de

Blake, que é linearmente disposto no original, transforma-se, na tradução, em um poema concreto. Esta transformação é muito significativa, pois é fato notório que Augusto de Campos, juntamente com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, eram nomes proeminentes no Movimento Concretista da década de 50, que retomou a questão da dependência de modelos literários estrangeiros, que se propôs a mudar a natureza da poesia no Brasil e acabou tendo grande repercussão no exterior, como observam E. Brasil e W.J. Smith³⁰. Por outro lado, é também fato notório que Blake era gravurista e que alguns de seus poemas vinham acompanhados de ilustrações, ou seja, o discurso verbal e o não-verbal coexistiam. Todavia, Augusto de Campos vai além e, ao recriar o poema em termos concretos, funde o verbal ao não verbal. Sob a ótica antropofágica da dupla dialética, poderíamos dizer que A. Campos se apropria do original e da literatura nacional, sendo esta a sua própria poesia concreta. Ao “in-traduzir” não só para o português mas sobretudo para a literatura brasileira, ele doa uma nova forma ao original e, assim, a tradução não é apenas um gesto de recebimento mas também de doação ao original. Novamente, o texto traduzido de Blake leva ambas as assinaturas, a de Blake e a de A. Campos. As vozes, os discursos, as autorias e as literaturas se interpenetram.

Augusto conscientemente assume a máscara de tradutor, num gesto reminiscente de Pound. Todavia, na sua definição de tradução, o jogo de palavras ao redor da palavra “pessoa”, também o nome do poeta português Fernando Pessoa, conhecido pela manipulação de uma série de biografias e assinaturas inventadas, elabora também o caráter fingido da tradução:

Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*.³¹

A questão da *persona* remete Augusto a uma outra definição da tradução: “tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém”³². A antologização também “é obra de poeta ... Trabalho que é feito de conhecimento, intuição e invenção. E que reconcilia crítica e criação, freqüentemente em pólos

tão opostos, num mesmo horizonte de experiência estética e humana³³. Tradução, crítica e criatividade se entrelaçam, pois o trabalho dos Irmãos Campos resiste à dicotomia e à hierarquia de discurso primário e secundário.

A interpenetração de literaturas, a coexistência de vários discursos, uma reavaliação da axiologia da mímesis, a diluição da hierarquia entre o original e a tradução, constituem elementos também do projeto tradutório de Haroldo de Campos em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* em 1979. O próprio título do livro antecipa sua conceituação de modelo em termos bilaterais, pois ao lado de Fausto e Goethe, emerge o intertexto do filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que sugere que a cultura nacional interpenetrará e transformará o original.

A sua teorização da tradução, apresentada na terceira seção, é denominada “Transluciferação mefistofáustica”, a transformação do Mefistófeles do *Fausto*, um título cujas metáforas são retiradas do próprio livro que ele está traduzindo e que confere maior nitidez ao seu projeto antropofágico. A “transluciferação mefistofáustica”, Haroldo de Campos esclarece, é o que a tradução se propõe a fazer: como uma “*des-memória parricida*”, ela “*intenta (...) a rasura da origem: a obliteração do original*”³⁴.

“*Tradução luciferina*”, “*uma empresa satânica*”. Metáforas irônicas, pois em seu posfácio Haroldo de Campos descreve a “angelical” teoria da tradução de Benjamin, a qual adota, mas da qual, ao mesmo tempo se afasta. Se Benjamin coloca a tarefa do tradutor numa ótica angelical, a da liberação da língua pura cativa no original, Haroldo de Campos ressalta suas implicações satânicas, porque “toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado” é “uma empresa satânica”³⁵. A transformação de uma teoria angelical em satânica pode ser entendida também através das observações de Haroldo de Campos sobre a “devoração crítica da herança cultural universal, reformulada não a partir da perspectiva insípida e resignada do “bom selvagem”, mas sob o ponto de vista do “mau selvagem”, devorador de brancos — o antropófago”³⁶.

De qualquer forma, enquanto empresa satânica, a tradução é também uma forma, e é nesse ponto que Haroldo de Campos adota as visões libertárias

30. BRASIL & SMITH, 1983. p. 5-6.

31. A. CAMPOS, 1978. p.7.

32. A. CAMPOS, 1978. p.7.

33. A. CAMPOS, 1978. p.114.

34. H. CAMPOS, 1979. p. 209.

35. H. CAMPOS, 1979. p. 180.

36. H. CAMPOS, 1986. p. 44.

da tradução de Benjamin: não há nada mais alheio a ela do que a submissão, porque a tradução pressupõe a fidelidade não tanto ao original, mas a uma outra forma. A pragmática da tradução, ele argumenta, é traduzir-se uma forma, o *Art des Meinens*, “reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário”³⁷.

Na primeira das três seções do posfácio à tradução, denominada “A escritura mefistofélica”, Haroldo de Campos elabora seu importante conceito de plagiotropia, já introduzido anteriormente, em 1966. A plagiotropia, para ele, que enfatiza a etimologia de “plágios” como “oblíquo”, “transverso”, significa a tradução da tradição. Em termos semióticos, ele esclarece, seria uma semiose ilimitada como em Peirce e Umberto Eco, e se relaciona ao sentido etimológico da paródia (“canto paralelo”), para designar a transformação não-linear de textos através da história³⁸. Ele argumenta que o primeiro *Fausto* de Goethe se vale muito da paródia, assim entendida, assinalando assim uma releitura da tradição fáustica — os intertextos são numerosos e vão da Bíblia a Shakespeare. Há uma citação *verbatim* de Goethe, na sua defesa da acusação de plágio — “Somente se pode produzir algo de grande mediante a apropriação de tesouros alheios”, e, logo depois, uma outra de Pound — “Eles (os grandes poetas) amontoam todas as coisas excelentes que podem pedir, tomar de empréstimo ou roubar de seus predecessores e contemporâneos e acendem sua própria luz no topo da montanha”³⁹.

O que é teorizado torna-se também uma práxis tradutória. Se no próprio Goethe a plagiotropia é manifesta, como o eco de Hamlet no “Coro dos Lêmures”, Haroldo de Campos se nutre da prática poética de Goethe para gerar sua própria práxis tradutória. O intertexto shakespeariano não é traduzido pela inserção de traduções existentes de Shakespeare, mas pela apropriação da tradição literária brasileira. É em João Cabral de Melo Neto, mais especificamente em *Vida e morte severina*, que Haroldo de Campos vai buscar a dicção para o intertexto na tradução⁴⁰. “Tradutor, Transformador”, a exemplo também do que fazia Sôsândrade, o patriarca da tradução criativa⁴¹.

A tradução, nesses termos, é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz original, mas também com as outras vozes textuais⁴², ou, como ele sintetiza, “tradução: transtextualização”⁴³. A tradução enquanto transtextualização ou transcrição desmistifica a ideologia da fidelidade e não mais descreve um fluxo unidirecional. A tradução não copia nem reproduz, mas “virtualiza a noção de mímesis, não como a teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção da di-ferença no mesmo”⁴⁴. A transcrição, ele argumenta, é uma operação tradutória radical; ela não tenta reproduzir a forma do original entendida como padrão sonoro, mas busca apropriar-se da melhor poesia contemporânea à tradução e usar a tradição local extante⁴⁵. Se, para ele, transcriar significa também nutrir-se das fontes locais, esse nutrimento, simultaneamente, limita a universalidade do original ao inscrever a diferença. A tradução representa uma leitura da tradição universal, mas ao mesmo tempo do acervo local, porque, ele argumenta, se o tradutor não tiver à sua disposição um estoque da melhor poesia de sua época, ele não pode remodelar sincrônica e diacronicamente a melhor poesia do passado⁴⁶. E conclui seu texto com as duas metáforas antropofágicas:

Tradução como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor.⁴⁷

Novamente no contexto da música popular brasileira no início da década de 90 no Brasil, dentro de um horizonte histórico de recessão econômica, incerteza, desemprego e desvelamento de corrupção, o jovem compositor Gessinger reelabora George Orwell, iniciando com ele, em outra história, um “canto paralelo” e oferecendo uma releitura da história brasileira e mundial contemporânea. Orwell, nascido em Bengala, muda-se para o submundo da pobreza e do desemprego londrino, que o leva a uma crítica acirrada à linha dogmática para a qual evoluiu o socialismo na Inglaterra, embora o próprio Orwell se atenha aos ideais de igualdade associados ao socialismo em si. Na sua conhecida alegoria, *Animal farm/Revolução dos bichos*, os ideais de justiça e

37. H. CAMPOS, 1979. p. 181.

38. H. CAMPOS, 1979. p. 75-76.

39. H. CAMPOS, 1979. p. 74.

40. H. CAMPOS, 1979. p. 191-192.

41. H. CAMPOS, 1979. p. 191.

42. H. CAMPOS, 1979. p. 191.

43. H. CAMPOS, 1979. p. 200.

44. H. CAMPOS, 1979. p. 183.

45. H. CAMPOS, 1979. p. 185.

46. H. CAMPOS, 1979. p. 185.

47. H. CAMPOS, 1979. p. 208.

igualdade são expressos pelo sétimo mandamento, “todos os animais são iguais”. Todavia, o gradativo exercício do sistema de privilégio culminou na reescrita desse mandamento, “todos os animais são iguais mas alguns são mais iguais que os outros”⁴⁸.

No início da década de 90 no Brasil, testemunhando um inoperante modelo capitalista, Gessinger testemunha simultaneamente o igualmente corrupto e inoperante socialismo que gradativamente se expõe ao mundo após a queda do Muro de Berlim — daí a desconstrução de todos os clichés — tudo é uma mentira; o mundo todo é uma mentira. Uma mentira que constrói um crescendo de “a mesma mentira”, a “minta descaradamente” e finalmente a “minta desesperadamente”.

Transformando a alegoria *Animal farm*, Gessinger faz inicialmente uma denúncia da insuficiência de recursos (“há pouca água e muita sede), seguida de uma denúncia explícita do sistema de privilégios — “Todos iguais, todos iguais, mas uns mais iguais que os outros”. E, embora “tanta gente ... minta (desesperadamente)/da mesma forma”, não endossando tais mentiras, conclui a sua composição com uma denúncia enfática da desigualdade, “Todos iguais, todos iguais, tão desiguais, tão desiguais”.

Spivak, definindo-se também como uma tradutora indiana de textos ocidentais, introduz a promessa de uma releitura da tradução, sugerida pelo intertexto benjaminiano (a tarefa da tradutora “feminina”). Sua metáfora do esgarçar das línguas e a definição da tarefa do tradutor como a de facilitar o amor entre o original e sua sombra, esse amor que permite o esgarçar, todavia, não leva ao passo adiante de novas tessituras entre o original e a tradução.

Amados, esgarçados, quebrados, reconstituídos, suturados, fundidos, cantados, os textos metafísicos ingleses, Rimbaud, Keats, Prévert, Blake, Cavafis, Goethe, Orwell continuam sua trajetória de vida na pós-modernidade latino-americana... mas vivem em mutação.

48. ORWELL, 1976. p. 114.

ABSTRACT:

Siting itself within the “movementing” space associable with the intensification of translation in Brazilian and Hispanic American postmodernity, a phenomenon that traces back to Modernism, this text analyses the metalanguage of those Latin American translators who theorized it as recreation. Shifts, transformations, mutations, supplements and bilateral movements inform this axiomatics of translation as recreation, pointing towards a rereading of tradition and towards a specificity of translating in Latin America.

KEYWORDS:

Translation, Recreation, Latin America.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO, Frances R. *Versiones, interpretaciones, Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1991.
- ARSCHER, Nelson. O texto e sua sombra (teses sobre a teoria da introdução). *34 Letras*, Rio de Janeiro, n.3, p.142-157, mar. 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Transl. H. Zahn. London: Fontana, 1982. P.69-82: The task of the translator: an introduction to the translation of Baudelaire's "Tableaux Parisiens".
- BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno e O livro de Thel*. Trad. José Antônio Avantes. Pref. Jorge Luis Borges, José Antônio Avantes. São Paulo: Iluminuras, 1987. (Edição bilingüe).
- BRASIL, E., SMITH, W.J., Ed. *Brazilian poetry (1959-1980)*. Middletown: Wesleyan University Press, 1983. p.2-7: Introduction.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, canção*. 2.ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo na Fausta de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. The rule of anthropophagy: Europe under the sign of devoration - transl. Morio Thoi Wolff. *Latin American literary review*, v. 14, n. 27, p. 42-60, jan.-jun. 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz R. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 259-271: Platão e o simulacro.
- DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph (ed.) *Difference in translation*. Transl. Joseph Graham. London: Cornell University Press, 1985b. p. 149-164.
- GONZÁLEZ, Aníbal. Translation and genealogy: *One hundred years of solitude*. In: McGuirk, B. & Cardwell, R. (eds.). *Gabriel García Márquez: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 65-80.
- GONZALEZ, Guillermo Martinez. Traduttore, traditore? *Magazin Dominical: El Espectador*, Bogotá, n. 532, p. 7-8, 4 de julio de 1993.
- HOLLANDA, Heloisa Buorque de, GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nas anos 60*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Tudo é história, 41).
- KEATS, John. *Poemas*. 2. ed. Trad., Intrad., Notas Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art, 1987. (Toda Poesia, 1) (Edição bilingüe).
- JENKINS, Timothy. "On the trajectory of gnosis: St. John of the Cross, Reverdy, Derrida, Levinas". In Bernard McGuirk (ed), *Pierre Reverdy*, v. 28(2), *Autumn: Nottingham French Studies*, 1989.
- LEITE, Sebastião Uchoa. 1988. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n.3, p.140-141, mar. 1989.
- MAQUIEIRA, Diego. "Aproximaciones a la Traducción de Poesía". In: Villagran, P.H. & Morales, M.I.D. (eds.). *Sobre la Traducción Literaria en Hispanoamérica: Actas del Primer Coloquio Chileno-Argentino de Traducción Literaria*. Facultad de Letras - Instituto de Letras - Departamento de Traducción, Pontificia Universidad Católica de Chile, Octubre, 1988, p. 43-49.
- McGUIRK, Bernard & VIEIRA, Elise Ribeiro Pires (eds). *Retranslating Latin America: Dimensions of the third term*. Nottingham: Nottingham Monographs in the Humanities, 1995 (no prelo).

- ORWELL, George. *Animal farm*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- PIGLIA, Ricardo. "Memoria y tradición". *Anais do 2º Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural. Belo Horizonte, 8-10 de agosto de 1990*. Vol. 1:60-66, 1990.
- PRÉVERT, Jacques. *Poemas*. Introd., Sel., Trad., Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- QUEIROZ, T.A. J. *Guimarães Rosa; correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1962.
- SOUZA, Eneida M. A crítica literária e a tradução. In: *Seminário latino-americano de Literatura Comparada, 1, 1986, Porto Alegre. Anais...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986. p. 181-186.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In G. Spivak, *Outside in the speaking machine*. New York & London: Routledge, 1993.
- SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, v.2, n.5, p.82-89, 1986.
- VIEIRA, Else R.P. A postmoderna translational aesthetics in Brazil. *Translation Studies - on interdiscipline*. Ed. Mary Snell-Hornby. Amsterdam, John Benjamins, 1994. p. 65-72.
- VIEIRA, Else R. P. Towards a minor translation. *Inequality and difference in Hispanic and Latin American literatures*. Ed. Mark Millington & Bernard McGuirk. Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Mellen Press, 1995. p.141-152.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Nudity versus royal robe: signs in rotation from Latin American (in)culture to (in)translation. Brazil and the discovery of America: narrative, history, fiction 1492-1992. Ed. Solange Ribeiro de Oliveira & Bernard McGuirk. Lewiston/Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1995. p. 1-16.
- VIEIRA, Else R.P. From subservience to subsequence. In: *The knowledge of the translator*. Ed. Malcolm-Coulthard & P.Odber de Baubeto. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996.

A PROBLEMÁTICA DO PODER NA ESCRITA TEATRAL DE GRISELDA GAMBARO

Sara Rojo de la Rosa
UFMG

RESUMO:

Esta pesquisa utiliza o conceito de gênero e a teoria semiótica, na abordagem da produção teatral de Griselda Gambaro (1928). Griselda Gambaro se caracteriza por uma linguagem mordaz e uma enunciação a partir do "outro". Seus textos levam o espectador a situações limites onde as personagens lutam contra o poder que anula quase sempre toda forma de vida, testemunhando as relações destrutivas existentes em nossas sociedades. O artigo parte do "eu" como sujeito produtor de discursos no interior de uma determinada cultura e reflete sobre as linguagens usadas dentro do corpus analisado; assim como sobre as variações de perspectivas e semânticas produzidas nos distintos períodos da escrita de Griselda Gambaro.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro Argentino, Dramaturgia de Mulheres, Griselda Gambaro.

Falar de Griselda Gambaro (Argentina, 1928) é falar de uma voz dramática que projeta um pensamento, uma ideologia, uma maneira de perceber o mundo. Não se trata de uma voz isolada, pelo contrário, é uma voz inserida na história político-social e nas possibilidades da dramaturgia latino-americana. A escritora, teorizando sobre seu teatro, afirma: "Ningún arte está despojado de su contexto socio-político ni es producto ajeno a las pautas de esa sociedad que lo