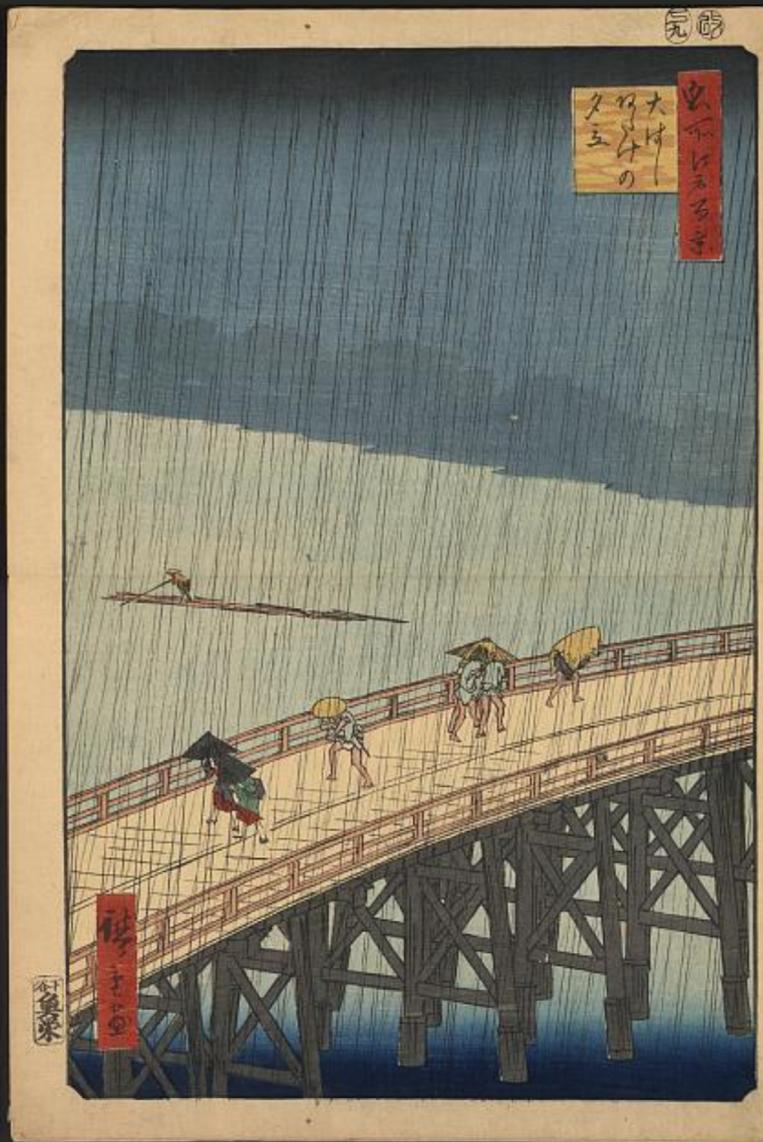


ALETRIA

Revista de estudos de literatura



30 n. 4

OUT.-NOV.-DEZ. 2020

Ética na Tradução
Literária

ALETRIA

revista de estudios de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Georg Otte; Subcoordenador: Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; Docentes: Gustavo Silveira Ribeiro, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Marcel de Lima Santos, Elcio Loureiro Cornelsen, Maria Juliana Gambogi Teixeira (titulares); Teodoro Rennó Assunção, Luiz Fernando Ferreira Sá, Anna Palma e Aline Magalhães Pinto (suplentes); Discentes: Matheus Saez Magalhães e Silva e Henrique Barros Ferreira (titulares), Alice Laterza Caetano e Gabriel Caixeta de Paula Müller (suplentes); Secretária Acadêmica: Bianca Drielly, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Toça, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silviano Santiago.

EDITORES

*Márcia Arbex
Marcos Antônio Alexandre*

ORGANIZAÇÃO

*Ana Chiarini (UFMG)
Anna Palma (UFMG)
Germana Henriques Pereira de Sousa (UnB)*

IMAGEM DA CAPA

*Ōhashi atake no yūdachi (Sudden shower over Shin-Ōhashi bridge and Atake).
Andō Hiroshige, 1797-1858, artist. Date Created/Published: [1857]*

SECRETÁRIA

Stéphanie Paes

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Alda Lopes, Carolina Sueto Moreira, Fernanda Carvalho, Vinicius Amaral Fernandes.

DIAGRAMAÇÃO

Alda Lopes

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

revista de estudos de literatura



ÉTICA NA TRADUÇÃO LITERÁRIA



30 n.4

Out.-Dez. 2020

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

EDITORIAL

Márcia Arbex

Marcos Antônio Alexandre 9

APRESENTAÇÃO

Ana Chiarini

Anna Palma

Germana Henriques Pereira de Sousa 11

ÉTICA NA TRADUÇÃO LITERÁRIA

TRADUÇÃO COMO MÉTODO DE “DISOTHERING”: PARA ALÉM DO COLONIAL E DO ESPECISMO

TRANSLATION AS “DISOTHERING” METHOD: BEYOND THE COLONIAL AND SPECIESISM

Márcio Seligmann-Silva 19

TRADUZIR-SE PO-ÉTICAMENTE

TRANSLATING ONESELF PO-ETHICALLY

Alice Maria Araújo Ferreira 43

PRÁTICAS TRADUTÓRIAS NOS PLANOS HISTÓRICO, TEXTUAL E ESTÉTICO: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS E ÉTICAS

TRANSLATION PRACTICES AT THE HISTORICAL, TEXTUAL AND AESTHETIC LEVELS: POLITICAL AND ETHICAL IMPLICATIONS

Heloisa Helena Siqueira Correia

Hélio Rodrigues da Rocha 65

GLOSSÁRIO EM TRADUÇÕES LITERÁRIAS: JORGE AMADO EM ITALIANO

GLOSSARY IN LITERARY TRANSLATIONS: JORGE AMADO IN ITALIAN

Andréia Guerini

Elena Manzato 87

GÊNERO, FEMINISMO E TRADUÇÃO: AS MÁSCARAS DO DESTINO DE FLORBELA ESPANCA

GENDER, FEMINISM AND TRANSLATION: AS MÁSCARAS DO DESTINO BY FLORBELA ESPANCA

Jessica Falconi 111

A TRADUÇÃO DE ANTÍTESES EM AMOR ES MÁS LABERINTO, DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

THE TRANSLATION OF ANTITHESES IN SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ'S AMOR ES MÁS LABERINTO

Andréa Cesco

Mara Gonzalez Bezerra 131

DIGNO DA CIÊNCIA E CONSIDERAVELMENTE ÚTIL: PENSAR A ÉTICA NA TRADUÇÃO DE DE CONTAGIONE [SOBRE O CONTÁGIO] (1546), DE GIROLAMO FRACASTORO, AO PORTUGUÊS BRASILEIRO

WORTHY OF SCIENCE AND CONSIDERABLY USEFUL: THINK ABOUT ETHICS IN THE TRANSLATION OF DE CONTAGIONE [ON CONTAGION] (1546), BY GIROLAMO FRACASTORO, INTO BRAZILIAN PORTUGUESE

Karine Simoni 155

**CONTATOS NECESSÁRIOS: UMA REFLEXÃO SOBRE A TRADUÇÃO
DE “A TOALHA” DE GIOVANNI PASCOLI**

*NECESSARY CONTACTS: A REFLECTION ABOUT THE GIOVANNI PASCOLI’S
TRANSLATION “A TOALHA”*

Patricia Peterle 177

UM TRABALHO ESPECIAL DE TRADUÇÃO: O TEXTO DE FREUD

A SPECIAL TASK ON TRANSLATION: FREUD’S TEXTS

Ana Maria Portugal Saliba 201

**ON THE TRANSLATION OF LITERATURE AS A HUMAN ACTIVITY
PAR EXCELLENCE: ETHICAL implications FOR literary machine
translation**

*SOBRE A TRADUÇÃO LITERÁRIA COMO ATIVIDADE HUMANA POR EXCELÊNCIA:
IMPLICAÇÕES ÉTICAS PARA A TRADUÇÃO AUTOMÁTICA DE LITERATURA*

Cynthia Beatrice Costa

Igor A. Lourenço da Silva 225

A JOVEM PARCA, DE PAUL VALÉRY – UM CONVITE À LEITURA

THE YOUNG PARK, BY PAUL VALÉRY – AN INVITATION TO READING

Alvaro Faleiros 248

VARIA

A POTÊNCIA POLÍTICA DE UM FEMININO CORPO-MEMÓRIA

THE POLITICAL POTENTIAL OF A FEMININE MEMORY-BODY

Elisa Amorim Vieira

Camila Carvalho 271

UN INTERVALO HECHIZADO: CALVEYRA LEE A HUDSON

FUERA DEL TIEMPO

A SPELLBOUND INTERVAL: CALVEYRA READS HUDSON OUT OF TIME

Carolina Maranguello 291

ENTREVISTA

ENTREVISTA COM OS NETOS DE júlia lopes de almeida:

CLAUDIO E FERNANDA LOPES DE ALMEIDA

AN INTERVIEW WITH JÚLIA LOPES DE ALMEIDA'S GRANDCHILDREN:

CLAUDIO AND FERNANDA LOPES DE ALMEIDA

Anna Faedrich

Michele Asmar Fanini 315

RESENHA

**MOREIRA, JOSÉ PEDRO. *PORQUE CANTA UM PEQUENO CORAÇÃO*.
LISBOA: NÃO (EDIÇÕES), 2019.**

Paulo Rodrigues Ferreira 331



editorial

Aletria: Revista de Estudos de Literatura, em seu quarto número do ano de 2020, apresenta o dossiê temático “Ética na Tradução Literária”, organizado por Ana Chiarini, Anna Palma – professoras da Faculdade de Letras da UFMG – e Germana Henriques Pereira, professora convidada da UnB. Os artigos que integram o dossiê trazem uma contribuição relevante pela atualidade da questão da ética para o debate acadêmico e, em particular, para sua discussão nos processos tradutórios dos Estudos Literários, a partir de perspectivas descritivas, comparativas e teóricas, compreendendo, como propõem as organizadoras, “o ato de traduzir como ato ético e, portanto, político”.

Este número da *Aletria* ainda conta com dois artigos na seção “Varia”. No primeiro trabalho, intitulado “A potência política de um feminino corpo-memória”, as autoras Camila Carvalho e Elisa Amorim Vieira realizam uma análise do romance *Jamais o fogo nunca* (2007), de Diamela Eltit, enfatizando a questão política a partir da ideia de corpo-memória e retomando a memória da ditadura chilena com o tema do desaparecimento. As autoras investigam em que medida a conversão do rastro do passado em estratégia estética dialoga com o conceito de História proposto Walter Benjamin. Por sua vez, no segundo trabalho, “Un intervalo hechizado: Calveyra lee a Hudson fuera del tiempo”, Carolina Maranguello empreende uma leitura crítica e comparativa da relação que se estabelece entre os escritores argentinos Arnaldo

Calveyra e William Henry Hudson e suas obras, escritas, respectivamente, de Paris e Inglaterra. A autora assevera que, no final de 1989, a partir de sua residência na França, Calveyra escreve *Allá en lo verde Hudson*, obra em que recupera largos fragmentos da obra *Allá lejos y hace tiempo* (1918), de Hudson, convertendo-se assim, alternativamente, em um copista, colecionador, escavador e hóspede da escrita de hudsoniana.

A Revista publica ainda uma resenha e uma entrevista inéditas. De autoria de Paulo Rodrigues Ferreira, a resenha traz ao conhecimento dos leitores a publicação do livro de poemas *Porque canta um pequeno coração*, de José Pedro Moreira, publicado em Lisboa no ano passado. A entrevista, por sua vez, de autoria de Anna Faedrich e Michele Asman Fanini, traz a memória da escritora Júlia Lopes de Almeida, vista pela perspectiva ao mesmo tempo afetiva e intelectual de seus netos Claudio e Fernanda Lopes de Almeida.

Mais uma vez, reiteramos nosso desejo de que todos encontrem neste último número da Aletria do ano de 2020 bons momentos de reflexão, de leitura fecunda e prazerosa.

Márcia Arbex
Marcos Antônio Alexandre



apresentação

A temática do dossiê foi proposta poucos meses antes de que a Organização Mundial da Saúde declarasse que o novo coronavírus havia provocado uma crise sanitária global, a pandemia da covid-19, longe, até o presente momento, de chegar ao fim. O mesmo sistema-mundo que promove as trocas, os intercâmbios, as transformações em ritmo vertiginoso, e as traduções, é o mesmo que facilitou a migração do Sars-Cov-2 para todos os continentes, causando um sem-número de vítimas fatais e provocando uma situação antes nunca vista, aquela do distanciamento social.

Nos primeiros meses de pandemia, exigiu-se uma mudança drástica do nosso modo de viver globalizado e capitalista. Ao compartilhamento de tempo e espaço com o outro, por trabalho ou lazer, substituiu-se um modo de relacionamento remoto, uma espécie de existência virtual que passou a ocupar grande parte de nosso ser/estar real no mundo. Com as restrições mais ou menos rígidas, mais ou menos vigiadas, segundo as medidas adotadas pelos vários países, uma nova relação espaço-tempo se instituiu, levando-nos até a pensar na possibilidade de mudanças duradouras dos hábitos ocidentais, como redução de consumo, menos produção industrial, menos poluição, entre outras. O medo da morte iminente e em massa, da precariedade como corolário do desemprego, inspirou leituras do nosso presente e futuro

imediatos ligadas a um imaginário utópico idealizado, de perfeito equilíbrio entre pessoas e natureza, na esperança de uma globalização dos princípios éticos de distribuição de renda, quem sabe banindo para sempre a busca pelo lucro e o acúmulo incessante de bens.

Hoje, quase um ano depois, no entanto, temos a percepção de que o pior da globalização teve mais uma chance de crescer quando tudo, ou quase, teve de parar. O mercado financeiro reagiu com eficiência para convencer a todos de que, a fim de resolver rapidamente quaisquer problemas, em especial aqueles relacionados à pandemia da covid-19, precisávamos pensar o contrário do que pensávamos nos primeiros apavorantes, mas “idílicos”, meses: superar os obstáculos éticos e morais para sair da crise e combater o vírus.

Cabe dizer que, resistentes a isso, entendemos que a proposta deste dossiê de discutir a ética na tradução literária e, a partir de uma perspectiva mais ampla, na pesquisa, faz-se ainda mais válida. Entre os artigos aqui reunidos, apenas um aborda o contexto pandêmico, enquanto outros três fazem referência a ele; todos os onze, porém, promovem trânsitos que atravessam as molduras das obras analisadas para tecer suas reflexões. Afinal, como vimos constatando nas últimas décadas, falar de ética tradutória significa falar de escolhas, negociação, lealdades, solidariedades, responsabilidade e política, e é, de fato, por esses campos que os artigos caminham.

Não podemos esquecer que se os valores éticos são dinâmicos e móveis é porque são comprometidos com a vida social em suas muitas instâncias, quer coloquemos a ênfase no “social” ou na “vida”. Assim, permitimo-nos levantar a hipótese de que nunca como agora refletir política e eticamente sobre a prática tradutória, sobre os Estudos da Tradução, bem como sobre a tradução que o Ocidente fez de si mesmo, do mundo, e do Outro – inquietação crítica de várias das autoras e autores –, tornou-se indispensável. Vejamos a seguir a relevância das contribuições.

No artigo que abre o dossiê, “Tradução como método de ‘Disothering’: para além do colonial e do especismo”, Márcio Seligmann-Silva associa a questão da ética a um debate contemporâneo bastante expressivo quando se propõe a pensar a tradução à luz do pensamento pós e decolonial. O Outro – ser reduzido e expropriado do seu eu, a quem não é permitido ser sujeito, tanto pela economia política quanto pela tradição do pensamento do Ocidente – é o foco do método, concebido

pelo curador de arte camaronense Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, reproposto aqui como tarefa. Para Seligmann-Silva, a tradução crítica a encampar tal “gesto de desoutrização” vai além da mera “abertura do eu à inseminação do outro” e supera binarismos epistemológicos, “revela a construção do imaginário neocolonial” e, assim, diante da onda supremacista e do avanço neoliberal, ainda mais ostensivo na pandemia, toma parte no jogo político.

O ensaio de Alice Maria Araújo Ferreira, “Traduzir-se po-eticamente”, carrega a mesma ânsia por um novo paradigma ético que se manifesta nas palavras de Seligmann-Silva. A autora faz uma competente incursão crítica pela “tradição discursiva sobre a ética” no campo dos Estudos da Tradução, que tem em seu cerne a figura de Antoine Berman e sua prova do estrangeiro. A essa, Araújo Ferreira contrapõe a prova do e/i-migrante, sujeito contemporâneo do trânsito por excelência, que embaralhou fronteiras, chegadas e partidas, além de ter confundido línguas e culturas, no exercício de “traduzir-se” no/pelo outro – em todos os movimentos que isso comporta, até mesmo no voltar a si. Pautada pela pergunta “que tipo de distinção/diferença de comportamento ético construímos entre *traduzir* e *traduzir-se*, entre tradução e versão, nas coordenadas histórico-geopolíticas atuais?”, a autora afirma pretender apenas provocar a discussão.

Uma provocação, como veremos, que Heloisa Helena Siqueira Correia e Hélio Rodrigues da Rocha parecem acolher. Em “Práticas tradutórias nos planos histórico, textual e estético: implicações políticas e éticas”, os autores partem do contato entre as populações indígenas, colonizadores, religiosos e viajantes, no século XVI, para refletir sobre a tradução e a escrita etnográficas até os dias hoje. Em que consistiria o papel dos tradutores ocidentais/brancos que se colocam como intermediários de um Outro tão distante? Mesmo os etnógrafos e aqueles comprometidos com a escuta incorrem em armadilhas da própria cultura que comprometem suas escolhas linguísticas e postura crítica. Os indígenas, por sua vez, também se tornam tradutores e intérpretes de seus povos e propõem, ou reivindicam e reclamam, novos sentidos e textos. É dessa negociação ou luta que trata este trabalho.

No artigo “Glossário em traduções literárias: Jorge Amado em italiano”, o Outro é o Brasil representado nas edições italianas de Jorge Amado. Andréia Guerini e Elena Manzato se debruçam

sobre os glossários, que, apesar de serem instrumentos importantes para o leitor, têm sido negligenciados nos Estudos da Tradução. Tais espaços paratextuais funcionam como espaços éticos de negociação de significados e de diálogo entre as culturas e os textos de chegada e de partida, embora – as autoras alertam – possam também favorecer a cristalização de estereótipos e representações etnocêntricas, como demonstram em seu estudo de caso.

Já que a mulher é o Outro absoluto, segundo Simone de Beauvoir, “Gênero, feminismo e tradução: *As máscaras do destino* de Florbela Espanca” vem participar da discussão ética travada pelos primeiros textos do volume a partir de uma perspectiva feminista. Jessica Falconi percorre os caminhos teóricos que levam aos pontos de encontro entre os Estudos da Tradução e o feminismo com o intuito de localizar o próprio trabalho de tradutora dos contos de Espanca para o italiano. Paralelamente, como podemos ler em seu artigo, a crítica feminista também oferece subsídios à autora para propor estratégias à sua prática e para analisar os estudos sobre a poeta portuguesa, reconhecida ao redor do mundo, mas, geralmente, mitificada no que se concebe como feminilidade e transformada num personagem, em detrimento da identidade como escritora.

O artigo seguinte traz como tema a tradução de uma peça teatral mexicana do século XVII, intitulada *Amor es más labirinto*, escrita por Sor Juana Inés de la Cruz e Juan de Guevara, que reproduz elementos estéticos muito utilizados por escritores do Século de Ouro, entre os quais a antítese. O texto de Andrea Cesco e Mara Gonzalez Bezerra tem como objetivo analisar justamente as antíteses e mostrar como foram por elas traduzidas, à luz de teóricos como Berman e Venuti. Este trabalho, além da proposta reflexiva sobre o fazer tradutório a partir de uma pesquisa histórico-literária e crítica aprofundada, nos proporciona a possibilidade de conhecer uma peça divertida e rica de jogos de palavras, que, ao mesmo tempo, “revela nas entrelinhas as condições sociais da época, muitas delas ainda vivenciadas hoje, no século XXI”.

Patricia Peterle, em “Contatos necessários: uma reflexão sobre a tradução de ‘A toalha’ de Giovanni Pascoli”, apresenta a tradução de um poema do início do século XX, que recupera uma crença popular sobre a relação com os mortos, típica da região do poeta italiano. Perguntando-se “qual é a importância de um determinado texto traduzido num determinado momento” e considerando o papel de mediação cultural que

é exercido pelo tradutor, a autora examina a questão ética através de uma articulação inusitada, mas perspicazmente tecida, entre sua escolha do poema de Pascoli e o tempo presente, marcado pela pandemia.

Karine Simoni também reflete sobre escolhas que atravessam as margens dos textos e nos remete a 2020 no artigo “*Digno da ciência e consideravelmente útil: pensar a ética na tradução de De contagione [Sobre o contágio] (1546), de Girolamo Fracastoro, ao português brasileiro*”. A autora aponta a analogia entre o trabalho do tradutor e o trabalho do historiador, ao misturarem pesquisa e criatividade, ao combinarem “arquivos, dicionários, clássicos conhecidos e livros raros”, na aproximação entre o passado e o presente. Certamente o intelectual poliédrico Fracastoro, tido como um dos primeiros a defender a ideia do contágio pela respiração e pelo contato, adquire um novo interesse para nós em tempos de coronavírus.

A autora do artigo “Um trabalho especial de tradução: o texto de Freud”, Ana Maria Portugal Saliba, que também é psicanalista, apresenta seus motivos para, com frequência, consultar as obras de Freud em alemão: por um lado, seu desejo de buscar os conceitos na língua em que foram construídos, por outro, a excessiva preocupação das traduções “com o bom estilo e a acessibilidade e a compreensão dos leitores”. Segundo Saliba, os textos traduzidos tendem a atenuar dificuldades, mas são incapazes de “trazer o sentido da descoberta e da construção do conceito”, o que a tem levado a se empenhar em traduções próprias ao longo dos anos de trabalho como formadora. Neste artigo, a autora explicita a “ética da psicanálise” que se encontra na base de sua experiência de tradutora/psicanalista: analisa o uso do termo “tradução” por Freud e, posteriormente, o amplia para dar conta das exigências desse texto peculiar, escrito sobre “descontinuidades e imprecisões” que são testadas na prática clínica.

Cynthia Beatrice Costa e Igor Lourenço da Silva, em “On the Translation of Literature as a Human Activity par Excellence: Ethical Implications for Literary Machine Translation”, examinam minuciosamente as inúmeras questões implicadas na ideia de que a tradução automática de textos literários é uma evolução natural e obrigatória da tradução automática – realidade hoje incontornável diante da pressão do mercado editorial. Defendendo a tradução literária como uma tarefa artística de recriação, que diz respeito a habilidades

inerentemente humanas, como criatividade, crítica e consciência, os autores se perguntam se o computador poderia, e por quê/para quê deveria, assumir tal tarefa.

Fechando o dossiê, Álvaro Faleiros apresenta “*A Jovem Parca*, de Paul Valéry – um convite à leitura”, já traduzido por Augusto de Campos em 1987. Nessa experiência tradutória transcorrida nos primeiros anos da redemocratização brasileira, Faleiros evidencia o foco na linhagem Mallarmé-Valéry, apoiado sobre uma “ética de recusas”, que Augusto de Campos elege para “fazer pensar”. Já em sua retradução de 2020, aos versos alexandrinos, o autor prefere uma prosa poética solene, com notas de luto, que julga mais adequada para estimular a reflexão nos dias de hoje.

Ana Maria Chiarini (UFMG)

Anna Palma (UFMG)

Germana Henriques Pereira de Sousa (UnB)

Ética na Tradução Literária





Tradução como método de “Disothering”: para além do colonial e do especismo

Translation as “Disothering” Method: Beyond the Colonial and Speciesism

Márcio Seligmann-Silva

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil

m.seligmann@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-9832-8415>

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre a necessidade de se pensar um modelo cultural anti- e decolonial. Para tanto ele se estrutura a partir de uma reflexão sobre a tradução e mais especificamente a partir de um modelo que o autor propõe tratar como sendo de tradução *Disothering*/desoutrizadora. A partir da dicotomia epistemológica e existencial entre os polos do eu-outro, o autor afirma que na cultura colonial o outrificado perde a possibilidade de ser e de ter um eu. A colonialidade só pode ser entendida no contexto econômico e da violência dominadora que se reproduz em termos de violência contra outras etnias não metropolitanas e contra o que é sentido como ameaça ao falocentrismo. A tradução *Disothering*, ou seja, a prática cultural pensada como desoutrizadora, visa reverter esse processo violento de anulação e aniquilação do outro, criando uma ética inclusiva e autenticamente dialógica, decolonial, não especista, não falocêntrica e não antropocêntrica.

Palavras-chave: desoutrização; decolonialidade; *Unheimlich*; tradução decolonial.

Abstract: The article presents a reflection on the need to think of an anti- and decolonial cultural model. To this end, it is structured from a reflection on translation and more specifically from a model that the author proposes to treat as *Disothering* translation. From the epistemological and existential dichotomy between the poles of the self-other, the author states that in colonial culture the other loses the possibility of being and having a self. Coloniality can only be understood in the economic context and of the dominant violence that is reproduced in terms of violence against other non-metropolitan

ethnic groups and against what is felt as a threat to phallogocentrism. The Disothering translation, that is, the cultural practice thought as Disothering, aims to reverse this violent process of annulment and annihilation of the other, creating an inclusive and authentically dialogical ethics, decolonial, not speciesist, not phallogocentric and not anthropocentric.

Keywords: disothering; decoloniality; *Unheimlich*; decolonial translation.

“one has to say farewell to that place of Otherness.”

Grada Kilomba, 2019a, p. 150

A formação do “eu” a partir do confronto com o “outro”

Um dos fenômenos mais interessantes e, talvez, dos mais complexos, em todo movimento de *autoafirmação cultural*, é a dialética entre a necessidade de afirmação do “próprio”, do “específico” e, por outro lado, o momento de afirmação da universalidade da cultura. O “próprio” necessita ao mesmo tempo da diferença e da identidade com o outro. Trata-se da inclusão que preserva a diferença ou da “exclusão inclusiva”. Como na teoria da linguagem, a diferença que constitui os signos implica ao mesmo tempo uma relação de copertença a um sistema semiótico. No âmbito social o eu é o outro de um outro eu; no cultural, cada cultura existe em função da “diferença dialógica” com as demais culturas. Não podemos nos esquecer que essa nossa concepção moderna de “culturas nacionais” é o fruto muito tardio das lutas político-econômicas travadas ao longo dos séculos da modernidade e que tiveram seu apogeu no final do século XVIII. O denominador comum das culturas europeias na modernidade foi a (criação da) cultura clássica greco-romana. Havia uma disputa em torno da nação que seria a mais autêntica herdeira daquele patrimônio cultural idealizado. (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 2002) Nas palavras de Johann Winckelmann, o pai da história da arte e da arqueologia: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos” (WINCKELMANN, 1995, p. 14; WINCKELMANN, 1975, p. 40). Mas nesse concerto europeu ocorre também uma série de exclusões: culturas não europeias, ou seja, consideradas externas ao grande duto da tradição clássica, passaram por um processo de exotização, foram arremessadas para fora do filão

do saber. Uma determinada história do *logos* se funda, tendo Platão e Aristóteles como seus pais fundadores e uma legião de seguidores, sobretudo, desde o Renascimento, e que representam as respectivas vozes nacionais, as diferentes culturas europeias: diversas, mas sempre tendo o mesmo denominador comum, a mesma origem “pura”: a Grécia clássica. Essa fratura originária, que está no coração mesmo do projeto de Modernidade e de sua relação umbilical com o projeto colonial, resultou em uma dissociação ontológica entre a cultura europeia e seu “logos helênico” e, por outro lado, as “outras culturas”. Dessa história resulta uma poderosa hierarquização entre esses dois grandes grupos. A relação instituidora do “eu” em confronto com uma outridade assume um caráter de fratura insuperável. Assim, com um projeto político-econômico de dominação colonial determinando as hierarquias de poder, um dos polos nessa relação tende mais ao “eu” e o polo oposto tende ao “outro”. Isso só é possível em um contexto de domínio, como o foi, por exemplo, o longo e ainda não superado, domínio colonial. O polo emissor, aquele que institui os discursos e as leis, determina o local do “eu” e onde inicia o território do “outro”. Assim, Frantz Fanon (2008, p. 33) em seu primeiro livro, *Pele negra, máscaras brancas*, apresentou logo de início esse descompasso entre o eu metropolitano e o eu negro, colonizado:

Atribuímos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem. É por esta razão que julgamos necessário este estudo, que pode nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão *para-o-outro* do homem de cor. Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro.

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que essa cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial.

Fanon (2008), nesse seu livro, que apresenta um poderoso projeto de descolonização, precisou mergulhar nas experiências particulares de negros nas Antilhas, na África e na Europa para produzir um abalo nas epistemologias dominantes que reproduzem a cissiparidade, como ele escreve no seu linguajar médico, ou seja, que reafirmam as dicotomias que sustentam a estrutura daquilo que pensadores como Adorno e Horkheimer chamaram de razão do Esclarecimento, *Aufklärung*. Se esses

pensadores da chamada Escola de Frankfurt levaram a cabo uma crítica dessa razão a partir da experiência do antissemitismo genocida e da devastação da Segunda Guerra Mundial, Fanon (2008) e outros autores na trilha por ele aberta engajaram-se no pós-guerra em uma crítica dessa razão do ponto de vista da violência colonial, das lutas de independência colonial e de um pensamento decolonial. Esse pensamento decolonial continua sua luta até hoje, uma vez que mesmo o fim oficial do sistema de colonização, que teve seu ápice do século XIX a meados do século seguinte, ou seja, mesmo com as independências da maioria dos países sob o jugo colonial, não se desestruturaram hoje, no século XXI, as bases que permitem uma sobrevivência robusta do pensamento e das práticas neocoloniais. Isso ocorre em termos da estrutura produtiva e de comércio internacionais, mas também seja na África do Sul, seja na América Latina, o pensamento colonial é replicado pelas burguesias brancas dominantes locais que resistem, hoje, às reivindicações das populações negras e/ou indígenas subalternizadas. No âmbito das produções e trocas simbólicas ocorre a mesma reatualização constante do ideário colonial e de suas hierarquias e violências. Cabe à teoria pós e decolonial da cultura propor outros modelos de relação inter-humana e intergrupal que permitam a construção de uma autêntica ética dialógica e não mais a reprodução da violência colonial.

A concepção ontológica e a desconstrutivista da linguagem e da tradução

Minha proposta aqui é pensar a *tradução* a partir desse pensamento pós e decolonial. O conceito moderno de tradução, é importante lembrar, nasce no Romantismo e, portanto, é contemporâneo da fundação da Europa moderna entronizada paralelamente ao triunfo do sistema colonial. Da matriz romântica derivaram duas concepções básicas de cultura e da linguagem que determinam também o papel e valor da tradução. Um modelo pode ser denominado *ontológico*: ele afirma a identidade pura das nações, povos e línguas. Esse modelo nasce de uma projeção que naturaliza o que é histórico-cultural. As línguas seriam emanções do caráter de cada povo, de cada nação, fruto do “gênio nacional” articulado (ainda de modo iluminista) a uma pressuposta universalidade calcada na ordem analítica das línguas (BEAUZÉE, 2015, p. 377). As literaturas e artes nacionais seriam as joias desse patrimônio inestimável

e incomparável. Já a visão *desconstrutivista ou processual* da língua e da cultura vê atuando nelas um processo aberto de construção, marcado pelo jogo de diferenças e diferenciações, determinado historicamente, mas intrinsecamente instável e infinito. A *tradução* surge então como instrumento fundamental para lidar com essas concepções das diferenças entre línguas e culturas. A concepção logocêntrica e eurocêntrica do gênio de cada língua (ou seja, o modelo que chamo de ontológico) é repensada e desconstruída, por exemplo, pelos primeiros românticos alemães, através da categoria de línguas privadas, ou seja, cada ato de linguagem era compreendido como (re)criação da língua, explodindo-se, assim, o acento iluminista universalista da linguagem. Como escreveu Novalis (1978, p. 349, tradução minha): “Cada pessoa tem a sua própria língua. Língua é expressão do espírito. Línguas individuais. Gênio-da-língua.”¹ Surge assim a moderna concepção de *intraduzibilidade*: a concepção ontológica da linguagem gera uma noção de intraduzibilidade associada à impossibilidade de se superar a especificidade essencial de cada língua, povo e nação, sendo que, por outro lado, o elemento “universal” (lógico) seria o garantidor de toda tradução.² Já a concepção que eu denomino de desconstrutivista de língua produz a ideia de que todo ato de linguagem é criação (a noção “Sprachgenie” de Novalis (1978) pode ser interpretada

¹ “Jeder Mensch hat seine eigne Sprache. Sprache ist Ausdruck des Geistes. Individuelle Sprachen. Sprachgenie.”

² Esse modelo ontológico da linguagem já havia sido formulado pelos filósofos e linguistas que fizeram a *Enciclopédia*, em meados do século XVIII. Assim, Nicolas Beauzée (2015, p. 373-377), no verbete “Língua” anotou: “se, como os romanos de outrora e os franceses de hoje, a nação inteira se reúne sob um mesmo governo, não pode haver em sua maneira de falar senão um único uso legítimo. Tudo o que se afaste dele na pronúncia, nas terminações, na sintaxe, de qualquer modo que seja, é um sotaque, abandonado ao populacho das províncias, e cada província tem o seu. [...] Todas as línguas admitem [...] diferenças [...] derivadas do gênio dos povos que as falam e que constituem ao mesmo tempo os principais caracteres do gênio das línguas e a principal fonte da dificuldade de traduzir exatamente uma na outra. [...] O hábito de um povo de empregar de preferência certos sons, ou de flexionar certos órgãos e não outros, pode frequentemente ser um índice do clima e do caráter da nação que é determinado pelo clima em muitos pontos, como o gênio da língua o é pelo caráter da nação. [...] O uso habitual de articulações rudes designa um povo selvagem e não policiado. As articulações líquidas são [...] uma marca de nobreza e de delicadeza, tanto nos órgãos como no gosto.”

também como criação da língua, *linguogenia*) e, portanto, toda tradução também será um ato de criação, de produção e não mais de mera (tentativa) de mimese de uma obra original. “Toda tradução é propriamente criação da linguagem. Apenas o tradutor é um artista da linguagem”, escreveu Friedrich Schlegel (1963, p. 71). Se o conceito ontológico da linguagem e da tradução nos condena a imaginarmos muros intransponíveis entre as culturas, que seriam comunicáveis apenas em função de um “universalismo” que não passa da fetichização do modelo eurocêntrico de se filosofar, a segunda visão proporciona uma ideia de tradução como acelerador do processo de construção da linguagem e, portanto, do mundo, já que para um autor como Friedrich Schlegel, o conhecimento é eminentemente “lingual”. (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 118)

Walter Benjamin, como é sabido, produziu várias metáforas poderosas em torno dessa ideia de tradução como *forma*, ou seja, como parte do sistema literário-linguístico que atua na produção da linguagem e da cultura a partir do jogo e confronto entre diferenças. Ele escreveu, por exemplo, sobre a tradução como uma “arcada”, que permite ver a outra língua, em oposição à tradução como “muro”, que barra a visão do outro, reduzindo-o aos padrões de gosto da língua de chegada (BENJAMIN, 1972, p. 18). Pretendo aqui apontar para alguns elementos que me parecem essenciais da teoria decolonial para se estruturar uma teoria crítica da tradução que se oponha ao movimento de reafirmação colonizadora que, de modo implacável, novamente se espalha no mundo de hoje, em seu percurso político em direção aos neonacionalismos populistas e xenófobos. Se toda tradução expressa uma modalidade de relação com o “outro”, ela pode e deve ser pensada e praticada contra a violência neocolonial e não, como ocorre frequentemente, no sentido de se reproduzir essa violência. Trata-se, como veremos, de uma tradução pensada como decolonização e como gesto de desoutrização, *Disothering*, idealizada e praticada contra o gesto de redução ontotipológica que reduz o “outro” à categoria do estranho (*Unheimlich*), do sem-casa, sem-subjetividade, condenado ao desabrigo existencial – *Unbehagen*, na conceituação freudiana (FREUD, 2010, p. 25).

A dialética eu-outro da qual Fanon partia em seu livro de 1952 está na própria estrutura do trabalho de tradução: não por acaso, desde Goethe e dos românticos alemães pensa-se a tradução como um modo da *Bildung*, da estruturação do “eu”, a partir da apropriação do “outro” (BERMAN, 1984). Mas essa concepção da abertura do eu à inseminação do outro

precisa ser complementada com uma economia política da tradução. Como autores como Lawrence Venuti (2002, p. 297) já apontavam no final do século passado,

a tradução é particularmente reveladora das assimetrias que têm estruturado as relações internacionais durante séculos. Em muitos países “em desenvolvimento” [...] ela tem sido compulsória, imposta primeiro pela introdução das línguas coloniais entre as regionais e vernáculas e, mais tarde, depois da descolonização, pela necessidade de tráfego nas línguas francas hegemônicas para preservar a autonomia política e promover crescimento econômico.

Em 1987 (2002, p. 301), Venuti recordava, quase metade dos livros traduzidos no mundo provinham de originais em inglês. Já no Brasil dos anos 1990, 60% dos livros publicados eram traduções sendo que, desses, 75% provinham do inglês.

Decolonialidade e a tarefa de se pensar uma tradução *Disothering/* desoutrizadora

Mas, para além desses dados estatísticos impressionantes e importantes, minha proposta aqui é me aproximar de autores pós e decoloniais e de suas teorias como matéria para uma revisão de nossos hábitos e modos de tradução. Acredito que a tradução crítica de cunho decolonial pode auxiliar em um projeto que recentemente tem sido chamado de “desoutrização”, *Disothering*. O curador de origem camaronense e que atua em Berlim, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, publicou em 2019 um artigo com um título revelador: “Disothering as method: Leh zo, a me ke nde za” (2019). O subtítulo é uma frase em Ngemba que, tentando traduzir, significa algo como “mantenha o seu que eu mantenho o meu”. Vejamos como esse texto pode ser lido como uma proposta de revisão dos hábitos coloniais de tradução.

É importante destacar que o texto se apresenta como parte de um projeto que nasce em resposta à ascensão de “supremacistas patriarcais brancos da extrema-direita” em eleições nos EUA e “em diversos países europeus” (NDIKUNG, 2019, p. 65). A desoutrização responde a um processo político que pode ser acompanhado de modo claro desde os anos 1990, que permitiu o que Bonaventure Ndikung chama de

“canibalização da outridade”, ou seja, um movimento sobretudo ocidental de incorporação de seus “outros”, acompanhado, no entanto, pela criação brutal de novas “outrizações”, sobretudo voltadas contra o mundo árabe, movimento que ele chama de “regurgitação de outridade” (NDIKUNG, 2019, p. 61). Nesse processo acontece a referida ascensão supremacista, que acaba por reforçar os mecanismos de outrização. Com Freud, de seu ensaio *Massenpsychologie und Ich-Analyse (Psicologia das massas e análise do Eu, 1921)*, ou com o René Girard de *La violence et le sacré (1972)*, poderíamos pensar essa outrização violenta da qual Bonaventure Ndikung (2019) nos fala como a criação de *bodes expiatórios*, de grupos que são estigmatizados e sacrificados em nome da manutenção da lei e da ordem. Mas ele atualiza essa questão ao mostrar um movimento sutil que ele chama de *Soft power*, que consiste na representação aparentemente inclusiva dos outrizados, como ocorre em exposições e eventos públicos voltados quer à África, quer ao “mundo árabe”. Para além da “comoditização do ‘outro’ e da ‘outridade’” (“commodification of the ‘Other’ and of ‘Otherness’”), ele vê nesses eventos a construção de uma “geographical specification-ing” que anula a complexidade e objetifica as culturas supostamente homenageadas. Os 54 países africanos com suas milhares de línguas não são passíveis de representações simplistas. Essas exposições a que Ndikung (2019) se refere, por fim, também reproduzem o gesto paternalista de “dar voz”, ou “visibilidade”, ou “dar espaço” ao “outro”, o que evidentemente o infantiliza. Sutilmente cultua-se a “outridade” e controla-se o outro que, no mesmo gesto que é (re)criado simbolicamente de modo brutal, fica restrito a certas bolhas.

No caso brasileiro, eu recorro, também ocorre isso e sempre se esquece de que não há monolinguismo nesse país, mas antes, ele possui mais de 150 línguas e dialetos indígenas sistematicamente apagados e é composto por mais de 250 etnias (KRENAK, 2019, p. 31). Calcula-se que mais de 800 línguas já foram exterminadas no Brasil desde a chegada dos colonizadores. Claude Lévi-Strauss (1994), no livro *Saudades do Brasil*, apresentou sucintamente essa história como a de um fantástico acúmulo de barbáries. É a extensão do massacre indígena que o antropólogo destacou nessa obra. Em fazendo isto, ele apontou ao mesmo tempo para a grandeza das culturas indígenas que vivem em terras brasileiras, revertendo a hierarquia tradicionalmente atribuída aos povos originários nas Américas: a “Amazônia”, ele escreve, “poderia ser o berço de onde saíram as civilizações andinas” (LÉVI-STRAUSS, 1994,

p. 13). Lévi-Strauss (1994) surge como uma testemunha de populações que sobreviveram a “um monstruoso genocídio” que se estende desde a chegada dos europeus até hoje. Ele viu “os últimos sobreviventes desse cataclismo que foi para seus antepassados [sc. dos índios] o descobrimento e as invasões que se seguiram.” (LÉVI-STRAUSS, 1994, p. 16) Calcula-se que entre 5 e 9 milhões de indígenas foram assassinados graças à empresa colonial, seja por meio de epidemias, de massacres ou da escravização. Trata-se de um dos maiores genocídios da história da humanidade. Essa empresa colonial está ainda em curso e recuperou fôlego em 2018.

O “Outro”, recorda Bonaventure Ndikung (2019), acompanhando aqui uma série de autores pós-coloniais, como Stuart Hall, Abdias Nascimento, Achille Mbembe e Grada Kilomba, é uma superfície de projeção de medos. “Outrizar” é criar um monstro a partir de si e lançá-lo sobre a imagem do “Outro” para conseguir viver melhor consigo mesmo. O “outrizado” vive sob uma opressão econômica que é de certo modo garantida pela opressão simbólica que impede que ele seja um “eu”. Assim, a artista e escritora Grada Kilomba (2019, p. 11) narra a libertação que significou para ela sair de Portugal e ir para Berlim. Ela fala de uma urgência vital nessa saída: “Não havia nada mais urgente para mim do que sair, para poder aprender uma nova linguagem. Um novo vocabulário, no qual eu pudesse finalmente encontrar-me. No qual eu pudesse ser *eu*.” Kilomba (2019), como a feminista Cherríe Moraga, citada por Bonaventure Ndikung (2019), nota que as projeções no outro misturam as duas pulsões recalçadas, conforme o Freud (2010) de *Unbehagen in der Kultur (Mal-estar na cultura)*: a pulsão sexual e a de destruição. O outro é ao mesmo tempo rejeitado, visto como o mal que destrói, e também desejado sexualmente: nos dois momentos da projeção ele é objetificado, destituído de *self* pelo “outrizador”/“otherer”.

O método da “desoutrização”, consiste, então, em procedimentos voltados para, antes de mais nada, inscrever de modo claro, tornando consciente ao “otherer” (aquele que produz a outrização) e sobretudo ao “outrizado”, esse mecanismo colonizador. Essa produção de consciência deve, por sua vez, estar na base de uma resistência às reinvestidas neocoloniais. Cabe pensar em modelos de viver juntos para além da lógica da outrização e do ser outrizado. Bonaventure Ndikung (2019) está consciente, como também tem enfatizado o filósofo camaronês Achille Mbembe (2017), quanto à íntima relação entre a racialização,

a outrização, o colonialismo e sua volta neocolonial, com o modelo capitalista. Abdias Nascimento (2016), no capítulo “O embranquecimento cultural: outra estratégia de genocídio” de sua obra fundamental *O genocídio do negro brasileiro* (publicado originalmente em 1976 em inglês), também analisou criticamente o mito da “democracia racial” no Brasil, destacando esse compromisso entre *racismo* e *capitalismo*:

A palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação*, *aculturação*, *miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes (NASCIMENTO, 2016, p. 111).

A comoditização e a lógica do lucro transformam pessoas e a natureza em engrenagens do sistema. Assimilação e aculturação encobrem muitas vezes práticas de genocídio cultural e de línguas, assim como geralmente por detrás da comemorada “miscigenação” há práticas repetidas de violência sexual contra mulheres. A proposta de Bonaventure Ndikung (2019, p. 64) é a de “demolição de cartografias de poder” e de “recalibragem das relações humanas e não humanas, espaciais e sociais” baseada em uma “interdependência de todos os seres animados e inanimados que coabitam este mundo”. Ou seja, não podemos pensar uma tradução decolonial e projetos culturais e sociais decoloniais sem levar em conta o compromisso íntimo existente entre o sistema capitalista, a empresa colonial, o falocentrismo, o racismo, o antropocentrismo e o especismo.

O testemunho e a desconstrução dos binarismos da epistemologia tradicional

Pensando uma recalibragem e uma desoutrização, mesmo sem utilizar esse termo, mas afirmando que “é preciso despedir-se daquele lugar da Outridade” (KILOMBA, 2019, p. 230), Grada Kilomba (2019) retoma a famosa questão proposta no título de Gayatri Spivak (2010) *Pode o subalterno falar?* para destacar como essa pergunta reproduz o colonialismo ao atribuir “um poder absoluto ao discurso dominante branco” (KILOMBA, 2019, p. 48). Deve-se, antes, questionar esse poder também reproduzido na academia, que reitera os locais da “Outridade”

e se torna “especialista” na cultura desses “Outros”, desautorizando e desqualificando as vozes *negras* e *indígenas* e, novamente, retirando-lhes o direito de fala e à autodeterminação. Abdias Nascimento (2016), nos anos 1970, denunciava a estratégia de controle da população negra por meio da “redução da cultura africana à condição de vazio folclore”, o que revelaria ao mesmo tempo desprezo e avareza, pois do estereótipo passa-se à comercialização das peças de cultura desinvestidas de força vital e fossilizadas, prática que descreveu corretamente como sendo de etnocídio. Algo parecido passou-se com as diversas culturas indígenas no Brasil, que são sistematicamente destituídas de seus contextos: reduz-se a produção cultural indígena a adornos e bibelôs, nega-se a existência das suas histórias e da importância fundamental das populações ameríndias tanto como povos culturais e como esteios do equilíbrio no nosso meio ambiente. Dizer que existe essa opressão e esse processo de des-culturação não implica reconhecer essa situação como natural, mas, antes, atentar para a necessidade de se lutar contra ela.

Kilomba (2019, p. 52) destaca uma série de polaridades articuladas a partir do jargão científico (colonial) que se sobrepõe aos discursos dos “Outros”: “universal/específico; objetivo/subjetivo; neutro/pessoal; racional/emocional; imparcial/parcial;” fatos/opiniões; conhecimento/experiência. A desoutrização dessas polaridades revela que elas apenas reproduzem estruturas de dominação. Elas anulam o “outro”, projetando-o em um local *menos humano, específico*, sendo incapaz de ter uma visão distanciada, geral, para além de seus pontos de vista específicos, pessoais, emotivos e, portanto, supostamente carentes de cientificidade. Esses binarismos também incluem um processo de escamoteamento do fato de que o que é dito universal, objetivo, neutro, racional, imparcial e digno do saber científico é também uma construção de um grupo social que quer manter “relações desiguais de poder de ‘raça’” (KILOMBA, 2019, p. 53). É com a incorporação e valorização do momento *testemunhal* da escritura que os autores pós e decoloniais iniciam a sua desconstrução das epistemologias “centrais” e eurocentradas, autodeclaras “universais”.

O logos ocidental, seu logocentrismo que anula outras manifestações que diferem da tradição eurocêntrica, é outrofóbico e, no limite, outricida ou, nos termos de Mbembe (2017, p. 29), “altericida”. O “outro” é considerado como estando fora do lugar da produção do saber, ele se encontra apenas no lugar específico que é sempre antípoda do local do saber, trata-se de um local atópico, sem lugar. Kilomba (2019, p. 56)

escreve: “Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão ‘no lugar’, ‘em casa’, corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no norte, no sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia.” As intelectuais *negras* estariam fadadas a habitar a periferia, as margens. Daí os estudos decoloniais contemporâneos não deverem mais reproduzir inocentemente essas dicotomias centro/periferia, capital/margens etc. O corpo que é condenado pelo discurso colonial a viver sem casa, condenado ao *Unbehagen* (mal-estar, desabrigo) e ao *Unheimlich*, deve, antes, ser reconhecido como um ator igualmente digno na construção dos saberes, das casas e dos locais.³ O pensamento pós e decolonial explode assim com essas bipolaridades estanques, assim como prega uma visão aberta

³ Apesar de não utilizar o conceito psicanalítico de *Unheimlich*, Abdias Nascimento percebe a necessidade de se tratar desse fato psíquico e utiliza termos que traduzem esse conceito freudiano para tratar da situação do negro: “o negro e sua cultura sempre tinham sido mantidos como *estranhos* dentro da sociedade brasileira vigente, cujo único propósito, como o do próprio [Waldir Freitas] Oliveira, é que as populações afro-brasileiras desapareçam, sem deixar rastro, do mapa demográfico do país.” (NASCIMENTO, 2016, p. 115, grifo meu) Ele cita também o verbete “negro” de um dicionário inglês-português de A. Houaiss e C. Avery de 1967, o que recorda as páginas iniciais com as citações de vários dicionários de que Freud (1970, p. 245-250) lança mão, na abertura de seu ensaio sobre o *Unheimlich* de 1919, na tentativa de se aproximar daquele conceito: “*negro*, -*gra* (negru, -gra). I. a., black (also fig.); dark; (anthropol.) Negro; somber, gloomy, funeral; shadowy, tenebrous; sinister, threatening; cloudy, obscure, stormy; *ominous*, [grifo meu] portentous; horrible, frightening; adverse, hostile; wretched, odious, detestable” (HOUISS E AVERY apud NASCIMENTO, 2016, p. 55). O “negro” surge como o protoelemento recalcado da cultura colonial moderna, que ainda é a nossa cultura. Como “horrible”, ele representa o oposto do corpo clássico a que as belas-arts classicizantes se dedicam em dar forma. O pensamento decolonial sabota a máquina ontotipológica da cultura como *Bildung*, processo de dar-forma e de deformar o “outro” em função de um padrão metropolitano. Lembremos que Walter Benjamin (1972), em seu ensaio sobre a tradução comemorava as traduções que Hölderlin fizera de Sófocles e que eram chamadas de “monstruosas” pelos seus contemporâneos por conta de sua literalidade (BENJAMIN, 1972, p. 17). Benjamin (1972), contra o modelo da tradução colonial *belle infidèle*, que domina a outra língua e a submete e é guiada pelo modelo “clássico” das obras e da linguagem (SELIGMANN-SILVA, 2019), adere a um contramodelo de tradução que a vê como processo de porosidade entre as línguas (BENJAMIN, 1972, p. 18) e não de construção de muros e expansão das fronteiras nacionais.

da identidade como processo, como devir e deriva, em oposição ao poder colonial enquanto máquina de estampagem e estereotipia de identidades estanques distribuídas hierarquicamente entre “nós” e os “outros”. Fanon, Nascimento, Spivak, Hall, Mbembe, Kilomba, Ndikung e tantos outros pensadores que permitem articular o ideário crítico pós-colonial partem de suas experiências, de seus *corpos* e de suas subjetividades, para revelar que todo saber é estruturado a partir de personagens que vivem em sociedade, atuando nela e sofrendo suas coações (CHAKRABARTI, 2007). Joaze Bernardino-Costa (2018, p. 119) denomina esse fato epistemológico-político de “corpo geopolítico do conhecimento”, “ou seja, uma produção intelectual que traz para a análise as experiências vividas do intelectual negro” (BERNARDINO-COSTA, 2018, p. 132). A questão é justamente a de reconhecer a validade dessa experiência e superar a desautorização (*Verleugnung*, para falarmos com Ferenczi relendo Freud; OSMO, 2018, p. 114) do corpo negro, reconhecê-lo como parte do diálogo: reconhecer o valor do *lugar* desse corpo e de seu discurso. Nos anos 1970, Abdias Nascimento (2016, p. 47) escrevia de modo claro sobre essa localização do conhecimento. Ao assumir o local do saber, mostra-se que todo saber é localizado, desconstruindo a falsa ideia do universal/cientificista que a razão colonial busca impor:

Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e *situação* no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que eu posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. *Situação* que me envolve qual um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição, ou a distorção da minha personalidade.

A cultura diaspórica do Caribe como tecido pantradutório

À virada subjetiva e linguística associa-se também a crítica ao logocentrismo com seu culto da escrita, como Hall (2003, p. 38) costumava acentuar, ao destacar a centralidade da música e das artes do corpo na cultura negra caribenha:

Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem às tradições musicais populares do ‘Primeiro’ e do ‘Terceiro’ Mundo se fertilizarem umas às outras [...] não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos.

Essa cultura também é trans- e pós-nacional, opondo-se, portanto, à tradição capitalista do Estado-nação, que esteve no coração da história do capitalismo e é reforçado hoje em dia no contexto das novas guerras étnicas, raciais, biológicas e supostamente civilizacionais. Descrevendo a cultura antilhana, Hall aponta como se vê “em toda parte, hibridismo, *différance*” (HALL, 2003, p. 33). Trata-se de uma cultura baseada na “lógica do acoplamento”, do “e”, e não do “ou”, que exclui (HALL, 2003, p. 345). Em oposição ao conceito fechado de diáspora, baseado na oposição binária de diferença, onde fronteira implica exclusão do “Outro”, ou ao modelo colonial, onde “miscigenação” implica o silenciamento do subalternizado, nas configurações identitárias caribenhas impera a noção derridiana de *différance*, onde os significantes deslizam e os significados não podem se cristalizar de modo atemporal. Nessa “semiose aberta” (HALL, 2003, p. 33) vemos a crioulação, o hibridismo e a impureza predominarem ao invés de uma propalada pureza e identidade estática idêntica a si mesmo. Hall (2003, p. 35) destaca que essas culturas caribenhas na diáspora tampouco podem ser compreendidas na chave da imitação dos modelos coloniais, elas devem ser compreendidas “como a relação entre uma diáspora e outra.” Se é verdade que as culturas “têm seus locais” (HALL, 2003, p. 36), não é menos verdadeiro que não se pode determinar uma origem unívoca. “O que podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade sem começo” (HALL, 2003, p. 36-37). E pensando especificamente a cultura e identidade negras britânicas ele continua: “nessa perspectiva, as identidades negras britânicas não são apenas um reflexo pálido de uma origem ‘verdadeiramente’ caribenha, destinada a ser progressivamente enfraquecida. São o resultado de sua própria formação relativamente autônoma” (HALL, 2003, p. 37). Elas são parte de um transplante, de diasporizações e de processos que se

desdobram em um outro cronotopo com base no jogo de *différences* (com “a”, processo de diferenciação constante, aberto).⁴

Estamos, portanto, diante de uma descrição de uma cultura marcada pelo trânsito, pelos deslocamentos e reinscrições criativas. Não por acaso Stuart Hall (2003) define o artista visual caribenho Aubrey Williams como alguém na “posição de tradução” que relacionou várias línguas, paisagens e estéticas. Na visão de Stuart Hall (2003, p. 39), calcada na sua experiência de intelectual de origem caribenha na Inglaterra, *a cultura é um tecido pantradutório* que constantemente se esgarça e se refaz. Estamos falando de um modelo de sobrevivências e metamorfoses e não de linearidades, linhagens e influências. Nesse sentido, no conhecido e acima mencionado ensaio de Walter Benjamin (1972, p. 15) sobre a tradução, o filósofo berlinense define a tradução como um momento central na *Fortleben* (perviver) da obra. Já nos fragmentos do seu *Passagen-Werk*, lemos outra definição também importante no nosso contexto: “O ‘compreender’ histórico deve ser apreendido fundamentalmente como uma sobre-vida do compreendido.” (BENJAMIN, 1982, p. 574, tradução minha).⁵ E ainda, pensando na poesia de Baudelaire, Benjamin (1982) afirma que percebemos nela, sob a alegoria barroca, a alegoria medieval, e comenta: “Essa consiste naquele assim chamado ‘perviver [*Fortleben*] dos deuses antigos no Humanismo medieval’. A alegoria é a atual forma desse perviver” (BENJAMIN, 1982, p. 463s.). Ou seja, Benjamin (1982) lê na obra de Baudelaire uma alegorização na qual atua uma construção poética a partir de fragmentos de sobrevivência ressignificados. Por sua vez, Hall (2003) fala de “sobrevivências” de fragmentos, de histórias alternativas compondo a cultura da diáspora como um enorme processo de “tradução cultural”.

⁴ Jacques Derrida (1972, p. 132) escreve em uma carta de 1971 reproduzida em seu livro *Positions*: “a alteridade do outro *inscreve* na relação aquilo que não pode ser ‘posto’ de modo algum. A inscrição [...] não é uma simples posição: antes, é aquilo através do qual toda posição é *ela mesma despistada [déjouée] (différence)*: inscrição, marca, texto e não somente *tese ou tema-inscrição da tese*”. Ou seja, Derrida (1972) opõe aqui dois conceitos de “posição”: um hegeliano, que encadeia as posições em um movimento dialético teleológico de superação, e outro, que desconstrói essa teleologia, no qual a posição é parte de uma disseminação e não está na origem de uma ontotipologia.

⁵ “Geschichtliches ‘Verstehen’ ist grundsätzlich als ein Nachleben des Verstandnen zu fassen.”

Diasporização e o trauma colonial: a tradução como trabalho do trauma

Porém não se trata de um processo definível como um colecionismo lúdico e livre desses fragmentos e ruínas. Na verdade, Hall (2003) fala de um “processo de tradução cultural” caribenho, que possui antes de mais nada um caráter afro-caribenho, hifenizado, e, portanto, indicando uma *diasporização*. Ao invés de falar em alegoria, como Benjamin (1982) ao tratar de Baudelaire e do Barroco, Hall (2003) fala da “África” como metáfora. Ele recorda a “forma como a ‘África’ foi apropriada e transformada pelo sistema de engenho do Novo Mundo. A razão para isso”, ele explica,

é que a “África” é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou “o fato da negritude”. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposos, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe (HALL, 2003, p. 41).

Vemos, portanto, como um dos momentos centrais dessa visão diaspórica e pantradutória, como as traduções e ressignificações de sobrevivências da africanidade, se dão sob o signo do *trabalho de trauma*. Trata-se de uma tradução derivada do trauma e que realiza ao mesmo tempo o trabalho do trauma.⁶

⁶ A descrição da cultura caribenha que Hall (2003) faz não tem, portanto, nada a ver com o mito cínico da “democracia racial” no Brasil, mito difundido por autores como Gilberto Freyre e que visa o apagar da história da violência, *desautorizando* a sua narrativa (e traumatizando), desestruturando toda resistência ao colonialismo genocida. No culto da “morenidade” realizado por Gilberto Freyre, observa ainda Abdias Nascimento (2016, p. 49-50), “não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente, quanto espiritualmente, através do malicioso processo do embranquecer a pele negra e a cultura do negro.” Ele também critica a comemoração de um outro mito, o sincretismo religioso como façanha dessa propalada democracia. Antes, ele recorda que os cultos religiosos africanos sempre foram e continuam sendo até hoje, vale observar, colocados “fora da lei”. Com Roger Bastide, ele observa também que “o ‘sincretismo é simplesmente uma máscara posta sobre os deuses negros para benefício dos brancos’” (NASCIMENTO, 2016, p. 133).

Kilomba (2019, p. 213-215) também utiliza uma metáfora para pensar o trauma colonial:

Eu quero usar a metáfora da “plantação” como símbolo de um passado traumático que é reencenado através do racismo cotidiano. Estou, portanto, falando de um trauma colonial que foi memorizado. [...] [O]s dolorosos efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro da cultura *branca* dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e reestabelecido no racismo cotidiano, através do qual nos tornamos, novamente, a/o *Outra/o* subordinado e exótico da branquitude.

Kilomba (2019) acentua a temporalidade do trauma, marcado pela fratura das identidades e também do tempo, uma vez que o presente é penetrado pelo passado colonial. Os atos racistas cotidianos que marcam as vidas das negras que ela entrevistou em Berlim para construir o seu livro de testemunhos e de reflexão decolonial “revela[m] como o passado está intimamente ligado ao presente. [...] O passado [...] coexiste com o presente, e a memória da escravização é uma característica do trauma clássico” (KILOMBA, 2019, p. 181). O testemunho permite um transplantar da cena traumática para o espaço tradutório da escuta testemunhal de Kilomba (2019). Dá-se uma passagem para cima, uma literal *Über-Setzung*, no sentido de que é a narrativa que costura agora um espaço de resistência e resiliência. Mas esse testemunho deve ser ampliado, na medida em que a tarefa do pensamento decolonial é traduzir essas histórias coloniais e neocoloniais em narrativas que permitam pôr um fim à Empresa Colonial, ao Engenho, possibilitem sabotar definitivamente o sistema de plantação. A *tradução Disothering* realiza esse gesto de desconstrução do colonial tanto no sentido estrito do trabalho de tradução pensado a partir destes motes da decolonialidade, quanto como disciplina auxiliar e heurística no grande projeto decolonial.

Esse processo tradutório deve possibilitar, como escreveu Kilomba (2019, p. 69) com relação à tarefa da crítica ao colonial, a criação de “novos papéis fora dessa ordem colonial”, permitindo uma

Nesse sentido, o ideário e as práticas sincretistas atuam “higienicamente”, apagando e eliminando o “outro” e a diferença. Como assim o faziam as traduções na linhagem das *belles infidèles* (SELIGMANN-SILVA, 2019).

“descolonização de nossas mentes e imaginações”, nas palavras de Malcolm X que ela cita, ou promovendo o *Disothering* de que nos fala Bonaventure Ndikung (2019). Se outridade é a “personificação dos aspectos reprimidos da sociedade *branca*” (KILOMBA, 2019, p. 78), a tarefa da tradução cultural é o *Disothering*. Esse *Disothering* visa atuar contra a infantilização, a primitivização, animalização e a erotização, que Kilomba (2019, p. 79) localiza na construção do “Outro”. A tarefa de pensar essa tradução decolonial implica conquistar um local de *self* para todos: “Toda vez que sou colocada como ‘Outra’” – nos narra Kilomba (2019, p. 80) – “estou experienciando o racismo, porque eu não sou ‘outra’. Eu sou eu mesma.” O sujeito outrificado é incompleto, pois sua subjetividade é tolhida em termos políticos, sociais e individuais (KILOMBA, 2019, p. 81). Kilomba (2019) narra como mulheres negras que vivem em Berlim (o local de onde escreve) são constantemente outrificadas e sentem uma demanda no sentido de apagarem suas marcas da negritude, cujos sinais seriam repulsivos. Faz parte da colonização o controle dos corpos, do cabelo, da vestimenta, que objetifica, infantiliza e animaliza o “Outro”. Uma tradução decolonial deve ser o oposto da tradução invisibilizadora da diferença,⁷ sem, no entanto, cair na produção de uma diferença ontológica, associada a significantes estáticos e relacionada a origens puras. Antes, a tradução decolonial, construindo uma outra cultura do viver em conjunto, deve saber afirmar *não ontologicamente as diferenças*.

A partilha da sociedade entre os dignos e os indignos de compaixão/solidariedade

A atual onda fundamentalista supremacista quer impor diferenças insuperáveis e hierarquizações, dividir o mundo entre os passíveis de proteção, compaixão e amor, e os merecedores de desprezo, ódio, controle e passíveis de morrer “como baratas”. A pandemia de Covid-19 apenas escancarou essa divisão no Brasil. O que é visto como entrave ao projeto neoliberal é tentativamente descartado, eliminado. Com o filósofo Hans Jonas (2006), vale lembrar, nossa responsabilidade deve, pelo contrário, voltar-se também para a Natureza como um todo. Davi Kopenawa (2015), em seu livro-depoimento *A queda do céu*, também

⁷ Cf. para um encadeamento nesse sentido Achille Mbembe (2017, p. 193).

lamenta o esquecimento por parte da sociedade não indígena da Natureza e aponta para as consequências catastróficas desse esquecimento. E Ailton Krenak (2020, s./p.) escreve: “Temos que abandonar o antropocentrismo. [...] Somos piores que a Covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos.”

Em vez de levantar como estandarte de luta a promessa de um paraíso futuro, essas narrativas histórico-teóricas decoloniais atuam sobretudo pela construção de *narrativas testemunhais* que lançam uma nova luz sobre o passado e sobre nosso sistema de dominação presente. Nessas narrativas não se trata tanto de instituir novos heróis, mas de se desmontar a tradicional e eurocêntrica lógica da historiografia dos heróis e da hagiografia dos santos. Agora, parte-se de uma nova ética das relações micropolíticas, calcada em uma autoimagem de corpos fragilizados e abertos a estratégias de *solidariedade* entre humanos e entre humanos e não humanos.

Esse ponto é central, uma vez que a história das culturas, assim como a história da política, pode ser retraçada como a história da construção de uma partilha na sociedade, levada a cabo sobretudo pelo dispositivo trágico, tal como ele já havia sido percebido e descrito por Aristóteles (2003). Se, para esse filósofo, as paixões centrais despertadas pela tragédia são *éleos* e *phóbos*, compaixão e terror, o funcionamento do dispositivo trágico depende de conseguirmos calibrar os personagens e as situações passíveis de despertar essas paixões. Na definição mínima, mas essencial, da *Poética* aristotélica, vemos que a compaixão “tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso” (ARISTÓTELES, 2003, p. 120). Este “nosso semelhante” constitui peça fundamental da argumentação: o dispositivo trágico revela-se, com esta noção, como um meio de *construção e de formação do próprio*. Ele é uma poderosa matriz da ontotipologia. No centro do processo trágico espreita um mecanismo de criação de *tipos* que tanto agrega os “iguais” como permite a *exclusão* do “diferente”. Esse dispositivo secreta o “próprio” e o “outro”. Portanto, se o conceito de “purificação” e o de “pureza” rondam, como um espectro, este dispositivo, é também porque ele é este meio de traçar identidades grupais.

Não por acaso, as ações catastróficas por excelência que devem ser imitadas pelo poeta trágico são descritas por Aristóteles (2003) como

as que envolvem a luta entre amigos e familiares. Daí notarmos nas tragédias a tendência para a apresentação da história de certas famílias, como a dos Labdácidas. Isto não apenas torna as ações mais facilmente compreensíveis e terríveis, como mostra Aristóteles (2003), mas também, ao propiciar terror e compaixão, reforça-se o culto destas famílias míticas e de uma origem fundadora. *O dispositivo trágico estabelece fronteiras entre os que merecem compaixão derivada do terror e aqueles que produzem apenas terror sem compaixão.* O “outro” que produz terror são tanto os humanos considerados não iguais como a própria Natureza. Toda uma política da amizade e da inimizade pode ser traçada a partir da aplicação desse dispositivo que, vale lembrar, atua em praticamente toda obra de arte e em toda narrativa histórica. Portanto, o desafio de criar novas narrativas voltadas para romper com o círculo vicioso no qual nos lança o dispositivo trágico exige uma reinstauração das fronteiras do pensamento, de seus agentes e personagens. Como promover solidariedade sem reproduzir terror e ódio? Inspirados em Brecht (BENJAMIN, 2012, p. 85) e no cineasta Harun Farocki (2013), podemos pensar em uma empatia não trágica, em uma solidariedade que agrega, mas mantém resgatar o “efeito de estranhamento”, ou seja, o local da diferença. Como na tradução “estrangeirizante” defendida por autores como Benjamin (1972, p. 18) e Haroldo de Campos (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 144), afins a modelos culturais calcados no jogo de diferenças que abalam o domínio patriarcal e falocêntrico da língua-pátria.

Tradução como Disothering e uma nova ética para além do colonial e pós especista

A tradução como método de *Disothering* desfaz as hierarquias, revela a construção do imaginário neocolonial, seu funcionamento, sua necessária anulação das identidades subalternas e criminalização do “Outro”, como diferente, estrangeiro, pobre, traficante, estuprador, fonte do medo etc. Essa tradução recusa a ideia de uma norma da branquitude a partir da qual se derivam as diferenças e hierarquias. Ela é, como vimos com Bonaventure Ndikung (2019, p. 64), “demolição das cartografias de poder e uma reinvenção de geografias.” Como trabalho do trauma (neo)colonial, ela une a indizibilidade do trauma com a indecidibilidade da tradução, sempre reafirmando a necessidade e impossibilidade simultâneas da tradução. Trata-se de um processo aberto. Trata-se, como

vimos, de um pôr para cima, de uma *Über-Setzung*, das relações inter-humanas e com o nosso mundo ao redor que se funda em uma nova ética pós-especista. A tradução como método de *Disothering* atua contra a necropolítica e assume o processo tradutório como parte de um jogo político ao qual não podemos nos furtar.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

BEAUZÉE, N. Língua. In: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT Jean le Rond. *Encyclopédia: O sistema dos conhecimentos*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 372-381.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*: v. IV: Kleine Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*: v. V: Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. I: Magia e técnica, arte e política. Tradução de S.P. Rouanet. Revisão técnica Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 33, n. 1, p. 119-137, jan./abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0102-699220183301005>.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400828654>.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212148>.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imagenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FREUD, S. Das Unheimlich. In: _____. *Freud-Studienausgabe*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1970. v. IV, p. 241-274.

FREUD, S. *Mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Revisão técnica Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FREUD, S. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral.. Belo Horizonte: Humanistas, 2003.

JONAS, Hans. *O princípio responsabilidade: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica*. Tradução de M. Lisboa e L. Montez. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. 5. ed. Münster: Unrast-Verlag, 2019a.

KOPENAWA, D. ALBERT, B. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão negra*. Tradução de Marta Lança. 2. ed. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio negro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. Des-outrização como método: Leh zo, a me ken de za. In: *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades imaginadas*. São Paulo: Videobrasil; Edições Sesc, 2019. (Catálogo de exposição).
- NOVALIS, Schriften. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Edição de Hans-Joachim Mähl e R. Samuel. München: Carl Hanser Verlag, 1978. v. II.
- OSMO, Alan. *O testemunho de Maryan: Limites e possibilidades na expressão do trauma*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Organização de Ernst Behler. München: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963. v. XVIII.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Alles ist Samenkorn”: O germanista Haroldo de Campos. *Revista Transluminura*, São Paulo, n. 1 p. 137-158, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Eu é um outro”: A tradução como criação do próprio e encontro festivo. *Santa Barbara Portuguese Studies*. Santa Barbara, v. 3, s./n., s./p., 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin romantismo e crítica poética*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: WINCKELMANN, Johann Joachim; MENGES, Anton Raphael; HEINSE, Wilhelm. *Frühklassizismus*. Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Recebido em: 30 de abril de 2020.

Aprovado em: 16 de setembro de 2020.



Traduzir-se po-eticamente

Translating Oneself Po-ethically

Alice Maria Araújo Ferreira

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal / Brasil

malice4869@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4113-1173>

Resumo: Neste ensaio, propomos discutir as questões éticas implicadas na relação tradutória, mais particularmente na chamada “versão”, ou seja, no *traduzir-se* para/no outro. Assim, propomos, primeiramente, revisitar uma certa tradição discursiva sobre as questões éticas do traduzir a partir da “virada ética” da *Prova do estrangeiro* (1984), de Antoine Berman, e seus desdobramentos em autores como Anthony Pym (1997), Lawrence Venuti (1993), Mona Baker (2019), Gayatri Spivak (1993, 2005) e Henri Meschonnic (2007). Em seguida, fazemos uma distinção entre as noções de *estrangeiro* e *e/i-migrante* para pensar uma prova do *e/i-migrante* no movimento do *traduzir-se*. Para distinguir o *traduzir* do *traduzir-se*, convocamos as questões da direcionalidade e da afetividade no/do sujeito-tradutor. Enfim, pensar uma relação ética do traduzir-se no/com/para o outro, do sair de si, afetar-se com/pelo outro, voltar a si e afetar o outro, comparece, no nosso ensaio, no *ethos* do *e/i-migrante* como paradigma desse movimento.

Palavras-chave: relação ética; traduzir-se; *e/imigrante*; versão.

Abstract: In this essay, we propose discussing the ethical issues involved in the translation relationship, particularly in the so-called version, that is, when translating one-self to/in the other. Thus, we propose, first of all, revisiting a specific discursive tradition on translation’s ethical issues, stemming from Antoine Berman’s “ethical turning point” in *The Experience of the Foreign*, and its developments in authors such as Anthony Pym (1997), Lawrence Venuti (1993), Mona Baker (2019), Gayatri Spivak (1993, 2005), and Henri Meschonnic (2007). Afterwards, we make a distinction between the notions of foreigner and *e/i(m)-migrant*, in order to think about the experience of

e/i(m)-migrant in the action of translating oneself. In order to distinguish between translating and translating oneself, we address directionality and affectivity issues in/of the translator-subject. In short, to think of an ethical relationship of translating oneself in/with/for the other, of getting out of oneself, affecting oneself with/by the other, getting back to oneself and affecting the other, is presented in our essay in the *ethos* of the e/i(m)-migrant as this action's paradigm.

Keywords: ethical relationship; translating oneself; e/i(m)-migrant; version.

L'utopie du projet, de cette pensée même d'une telle interaction, impose une nécessité de l'humour contre tout le pseudo-sérieux qui confond les Assis avec le mouvement de la pensée.

Henri Meschonnic. *Éthique et politique du traduire*, 2007, p. 9

A ética e a estética são uma só.

Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-philosophicus*, 1994, p. 421.

Introdução

A concepção de tradução como relação tem levado vários estudiosos a discuti-la nos mais diversos âmbitos (entre, com, para); e nas mais diversas instâncias (línguas, culturas, literaturas, sujeitos, convenções sociais). No âmbito epistemológico, discutir relações levanta questões políticas, poéticas e éticas que não se separam tão facilmente.

Neste ensaio, propomos discutir as questões éticas implicadas na relação tradutória, mais particularmente na versão, ou seja, quando nos traduzimos para/no outro.

A palavra *ética* surgiu do grego *ethos* e aparecia principalmente como adjetivo. Tratava-se de saber se uma ação, um comportamento, uma qualidade, um modo de ser eram ou não éticos. O adjetivo se ligava às virtudes práticas para a realização da vida do estado, como a justiça, a amizade, o valor, ou então às virtudes como a sabedoria e a prudência. Pensar a partir do adjetivo o traduzir-se é discutir sobretudo um modo de ser em relação, ou melhor, um modo de (rel)ação com/para outro, e mobilizou discursos sobre amizade em Montaigne e Derrida, justiça em Kant e afecções em Spinoza, Deleuze, Guattari e Safatle por exemplo. Depois da Grécia Antiga (e por causa dela), a ética foi pouco a pouco

associada às questões morais, tornando-se uma disciplina filosófica, uma ciência, um substantivo. O que propomos discutir é da ordem de uma qualidade, um comportamento, um modo de ser de/em relação, que conceitualmente se traduzem mais por adjetivos, advérbios e preposições.

A história do pensamento sobre a relação ética pode ser encontrada tanto na filosofia moral e na deontologia quanto na sociologia, na antropologia, nos estudos da linguagem, na tradução, ou seja, concerne a todas/os.

Para distinguir o *traduzir* do *traduzir-se* e o que isso implica nas relações éticas, partimos de uma certa tradição discursiva bermaniana e seus desdobramentos em Anthony Pym (1997) e Lawrence Venuti (1998), nas leituras de Barbara Godard (2001) e Henri Meschonnic (2007). No processo, a pronominalização do traduzir-se convoca as questões de direcionalidade e afetividade envolvidas nas relações com/para/em. Enfim, pensar uma relação ética do traduzir-se no outro, de sair de si, afetar-se com/pelo outro, voltar a si e afetar o outro, comparece, no nosso ensaio, no *ethos* do e/imigrante como relação/metáfora desse movimento.

Uma certa tradição discursiva sobre a ética da tradução, do traduzir, do tradutor

Segundo Tiphaine Samoyault (2020, p. 224, tradução nossa), teríamos três perspectivas principais de discursos sobre a ética do traduzir:

(...) uma que passa pelas línguas e o dialogismo (de base francesa e alemã), outra que passa pelos sujeitos (de base francesa também), e aquela que passa pelas culturas (de base anglo-saxã, mesmo se inspirada em uma leitura da teoria francesa).¹

Nelas, a questão ética passa sempre pela relação com o outro e a alteridade, mas não do mesmo modo em função da visada, filosófica ou pragmática. Para a autora, o desenvolvimento dessa virada ética nos estudos da tradução mobilizou discursos sobre a relação das línguas entre elas e a consideração do próprio traduzir como relação, diálogo,

¹ « (...) l'une qui passe par les langues et le dialogisme (plutôt de base française et allemande), l'autre qui passe par les sujets (plutôt de base française également) et celle qui passe par les cultures (plutôt de base anglo-saxonne, même si elle peut s'inspirer d'une certaine lecture de la théorie française). »

encontro. O ato fundador dessa virada estaria em *L'Épreuve de l'étranger* [A prova do estrangeiro] de Antoine Berman (1984): “É o ato fundador proposto por Antoine Berman em *A prova do estrangeiro* em 1984, que reconhece a luta que travam as línguas na tradução, o forçar da língua materna pela língua do outro e que convida a fazer da tradução o lugar onde se expõe a diferença” (BERMAN, 1984, p. 16, tradução nossa).²

Posição já apontada por Barbara Godard (2001, p. 55, tradução nossa), para quem *L'Épreuve de l'étranger* (1984) inauguraria uma “virada ética” ao se propor pensar o traduzir no âmbito das relações interculturais e pautado no reconhecimento do outro:

Poderíamos inscrever a transformação das teorias da tradução sob o signo de uma “virada ética” que teria sido inaugurada em 1984 com a publicação de *A Prova do estrangeiro*, pois Antoine Berman, também, privilegiou as relações interculturais com o outro. [...]. Ele articula “a visada ética do traduzir” em termos de reconhecimento “do outro”.³

No entanto, ela modaliza seu discurso, com o uso do *conditionnel* [futuro do pretérito] que questiona, de alguma maneira, até onde se deu essa “virada ética” nas práticas e teorias da tradução. A questão ética se instaura como visada, horizonte do fazer que se daria na relação com o outro, uma relação de reconhecimento e abertura. O outro é o estrangeiro que nos põe à prova ao traduzi-lo, pondo à prova nossa relação ética, nosso comportamento ao ser afetado por/com ele.

A Prova do estrangeiro (1984) inaugura uma virada ética nos discursos sobre a tradução, privilegiando o reconhecer (subjetivação) contra o conhecer (objetivação) nas relações interculturais, interlinguísticas e internacionais. Lembramos da citação mais famosa de Berman (1984, p.16): “A essência da tradução é de ser abertura, diálogo, mestiçagem,

² « C'est l'acte fondateur posé par Antoine Berman avec *L'Épreuve de l'étranger* en 1984, qui reconnaît la lutte que se livrent les langues dans la traduction, le forçage de la langue maternelle par la langue de l'autre et qui invite à faire de la traduction le lieu où s'expose cette différence. »

³ « On aurait pu inscrire la transformation des théories de la traduction sous le signe d'un 'virage éthique' qui aurait été inauguré en 1984 avec la publication de *L'Épreuve de l'étranger*, car Antoine Berman a privilégié lui aussi les rapports interculturels avec l'autre. »

descentramento. Ela põe em relação, ou não é nada”.⁴ A questão ética convocada no traduzir recai mais na relação que promove do que pelo transporte que operaria. Para Berman (1984), a tradução é inseparável das questões éticas, sociais e políticas, e isso, na França pós-colonial dos anos 80, se torna um engajamento crítico para pensar a abertura e a convivialidade da cultura francesa etnocêntrica, ou melhor, na qual o etnocentrismo se escancara com a chegada de imigrantes, repatriados e exilados do mundo inteiro em especial das ex-colônias. A relação ética, na qual o próprio é transformado pela mediação do outro, enfrenta resistências profundas nas estruturas etnocêntricas de uma sociedade que busca, a todo custo, conservar sua tradição hegemônica numa volta a si, a uma identidade nacional.

A “virada ética” em tradução para Berman (1984, 2007) é pautada pelo acolher (albergue), pelo respeito à diferença, pelo diálogo, pela mestiçagem, e se desenvolve em meio aos discursos sobre a imigração e o acolhimento aos estrangeiros (não-franceses) na França do início dos anos 80.

A França pós-colonial iniciada nos anos 60 (após a Guerra de independência da Argélia e Guerra Fria) vai ver chegar “estrangeiros” de muitos lugares: cidadãos ultramarinos (colonos – *pieds-noirs* [pés negros]) e nativos das ex-colônias (argelinos, marroquinos, tunisianos...), trabalhadores fugindo de ditaduras e guerras civis herdadas dos anos 30 (portugueses, italianos, espanhóis...), além de exilados de ditaduras da América Latina. A diversidade vivida no seu território abala uma coerência nacional (que podem chamar de identidade) transformando a paisagem das grandes cidades com *banlieues*, periferias marginalizadas habitadas doravante por trabalhadores para a indústria, a construção civil, e os serviços domésticos que trazem, nos corpos e nos dizeres, histórias, costumes, religiões outras. A relação com o estrangeiro se instaura nos discursos político-filosóficos (logo, éticos) e se torna rapidamente (pela complexidade da questão) uma verdadeira *épreuve* [prova], um desafio sociopolítico e filosófico para o país de Montaigne, Montesquieu e Voltaire; o país da Revolução, da *Declaração universal dos direitos do homem*, para o país de *Liberté, Égalité, Fraternité*. Entre os discursos, estão o da *France terre d'accueil* [França terra de acolhimento], o da

⁴ « L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien »

abertura ao estrangeiro, o da diferença e da tolerância, o da mestiçagem e da *France Plurielle* [França Plural]. Esses se mobilizam frente aos discursos nacionalistas e racistas da *La France aux Français* [A França para os franceses] do *Front National* [Frente Nacional] (que retoma o lema da independência argelina *Algérie aux Algériens* [A Argélia para os argelinos], num uso perverso, comparando a ocupação colonial francesa à chegada dos argelinos à França), que fomentam terror e medo do diferente.

Nos anos 80, a transformação social criada pela presença dos estrangeiros, que a essa altura já são imigrantes e compõem o tecido social, é vista como ameaça à coesão nacional e causa dos problemas econômicos e sociais que começam a se desenhar dando espaço a políticas nacionalistas e neoliberais. Por outro lado, os discursos de respeito à diferença e do acolhimento, que tentam transformar o espírito de resistência que se articulava na França até então contra a ocupação/invasão alemã (*Front Populaire* [Frente Popular]), chegam, no máximo, a uma condescendência (pois a desconstrução é difícil). Berman fala nos anos 80 de *ouverture* [abertura] ao estrangeiro para uma revitalização das convenções sociais. Mas, mesmo com a mudança histórica (França pós-Segunda Guerra para França pós-colonial), a chegada do outro é ainda vista/ressentida como ameaça, e resistir é não se perder ou perder sua identidade nacional e/ou não perder sua posição de poder.

Ao formular uma crítica e uma analítica da tradução, Berman (1984, 2007) visa estabelecer uma relação dialógica entre a língua materna e a língua estrangeira que põe em jogo uma visada ética pautada no reconhecimento do outro como outro, que, segundo Berman (2007), se realiza na tradução da letra, o mais perto possível do jogo de significantes. Essa proposta desloca a discussão sobre a tradução da oposição tradicional entre sentido e forma, para uma educação ao estrangeiro perturbador e revitalizante. No entanto, como vamos ver, aos poucos, ele desloca a questão pautada na crítica à tradução etnocêntrica, para uma discussão sobre um absoluto ético em tradução.

Em *Pour une critique des traductions* (1995) [Para uma crítica das traduções], o caráter ético baseado no reconhecimento do outro enquanto tal enfrenta resistências, já que não submeter o outro a nenhuma restrição local pode levar à possível desagregação do que se constitui como identidade (do local). Estamos diante de uma relação ética quase impossível, que negocia a acolhida do outro e a transformação do mesmo

sem que nenhum (nem o outro nem o mesmo) se desconstrua. Assim, Berman (1995) passa a discutir um absoluto ético da tradução, em que a tradução deixa de ser ética quando é feita num ambiente de in-verdade. A ética do reconhecimento do outro, do acolhimento dá lugar a uma *pure visée traduisante* [pura visada traduzinte] que vai se opor à “ética da diferença” e a uma política da tradução nas teorias de Henri Meschonnic (1999; 2007), Lawrence Venuti (1993) e Gayatri Spivak (1993; 2005).

Leitor de Jacques Derrida, Berman (2007) retoma seu conceito de língua como hospitalidade: “o convite, a acolhida, o asilo, o albergamento passam pela língua ou pelo endereçamento ao outro. [...] a língua é hospitalidade” (DERRIDA, 1997, p. 119, tradução nossa, grifo do original)⁵ e com o fato que se fechar ao estrangeiro é se fechar à revitalização da cultura de recepção. A decisão ética passaria pela acolhida do outro e pela revitalização do mesmo. Mas, quando para Derrida, é preciso acolher o outro em sua radical diferença, ou seja, para que o outro seja de fato outro e não uma projeção narcísica e/ou egoica do mesmo, é preciso aceitar que as normas da casa sejam dele e não mais do anfitrião, Berman (2007) acolhe o estrangeiro num albergue, não numa casa. Se o conceito de estrangeiro é caro ao Romantismo alemão do século XIX, no/do qual Berman (1984) se alimenta, o tema da imigração ainda é constrangedor.

Anthony Pym (1997, p. 9), para quem a discussão de Berman (1984) é “acadêmica demais, intelectual demais, abstrata demais”⁶ (quase política demais), desloca a questão ética para o sujeito e propõe uma ética profissional do tradutor. Ele concebe a tradução não só como ato de comunicação (PYM, 1997, p. 10), mas como transação econômica, “um serviço profissional com um cliente para um receptor determinado”.⁷ A relação ética que apresenta é socioeconômica e a atenção é dada à recepção. Para Pym (1997), se há uma relação ética do tradutor, ela se dá com seu cliente e não com o estrangeiro, a alteridade ou o original. Nesse sentido, a questão da direcionalidade, ou seja, se o estrangeiro é fonte ou alvo, não é questão nem problema. O fazer do tradutor é guiado por diferentes ordens: as recomendações dos clientes, as normas

⁵ « (...) l’invitation, l’accueil, l’asile, l’hébergement passent par la langue ou par l’adresse à l’autre. [...] la langue est hospitalité. »

⁶ « (...) trop académique, trop intellectuelle, trop abstraite. »

⁷ « (...) un service professionnel auprès d’un client pour un récepteur donné. »

aplicadas à tradução, os prazos, as distâncias. O fazer ético se baseia na responsabilidade do profissional e busca favorecer a relação entre o tradutor e seu cliente. Pym (1997) apresenta princípios éticos que se parecem mais a um código de deontologia no qual todo profissional deve se apoiar para tomar decisões. O profissional, segundo ele, precisa que “a ética seja capaz de sustentar decisões mesmo que sejam complexas e práticas [...] quem paga? Para que serviço? E quanto?” (PYM, 1997, p. 11, tradução nossa).⁸

Essa responsabilidade ética do profissional preconizada por Pym garantiria ao cliente a não intervenção do tradutor nos produtos (as traduções) e por isso pressuporia o apagamento do fazer tradutório, ou, como diz Mona Baker em uma entrevista concedida recentemente a Junia Zaidan:

O compromisso com a não intervenção, em especial, é considerado necessário como garantia aos clientes e ao público de que podem confiar que os tradutores e intérpretes não deixarão qualquer vestígio de suas próprias visões ou ideologias nos textos que produzem, não contaminarão a mensagem que o emissor “tem em mente (BAKER, 2019, p. 16).

E, mais à frente, alerta como a lógica do mercado contamina a formação de tradutores e intérpretes, pois focalizar apenas na relação com o cliente não contribui para a formação de tradutores como cidadãos responsáveis pela construção de um mundo menos desigual:

Mesmo em relação à formação de futuros tradutores e intérpretes profissionais, não faz sentido e tampouco é realista focalizar apenas as necessidades e preconceitos de clientes potenciais e ignorar as responsabilidades éticas e sociais de tradutores e intérpretes como cidadãos que participam ativamente da produção de todos os aspectos do ambiente em que vivemos. (BAKER, 2019, p. 16)

O que está em jogo, em Pym (1997), é uma deontologia pautada na lógica de mercado, e conseqüentemente, ele se afasta das questões éticas e políticas envolvidas no processo tradutório. Para Henri Meschonnic

⁸ « (...) l'éthique soit capable de soutenir des décisions aussi complexes et pratiques soient-elles. [...] qui paie ? pour quel service ? Et combien ? »

(2007, p. 15), o que resta da reflexão de Pym é um comportamento ético baseado no critério comercial, e talvez, uma reflexão sobre as “estratégias”; “e, se formos assaz laxistas para rebaixar a isso a noção de ética, uma ‘ética de cooperação’ (PYM, 1997, p. 133). Mas não uma ética do traduzir. É uma redução ao mercado”.⁹

Para Meschonnic (2007), a questão ética do traduzir passa pelos sujeitos, mas por sujeitos que agem. Em *Éthique et politique du traduire* [Ética e política do traduzir] (2007), ele nos propõe pensar o traduzir como um agir po-ético (político e ético). A tradução passa a ser um espaço de encontro no qual os sujeitos podem tornar-se sujeitos. Para ele, a relação ética:

Não como uma responsabilidade social, mas como a busca de um sujeito que se esforça em se constituir como sujeito pela sua atividade, mas uma atividade tal que só é sujeito aquele por quem um outro é sujeito. E nesse sentido, como *être de langage* [ser de linguagem], esse sujeito é inseparavelmente ético e poético. É na medida dessa solidariedade que a ética da linguagem concerne todos os seres de linguagem, cidadãos da humanidade, e é nesse sentido que a ética é política (MESCHONNIC, 2007, p. 8).¹⁰

Ele nos convida a pensar a tradução como um agir simultâneo entre dois sujeitos e pelo qual ambos surgem como sujeitos. Assim, é o sujeito do texto que faz do tradutor um sujeito *traduzinte*; são inseparáveis e implicam uma igualdade e reciprocidade (ética e poética). Nessa perspectiva as categorias da comunicação (receptor, emissor, fonte, alvo) se tornam inoperantes porque a visada é a relação, o discurso. Ou seja, a linguagem habitada por um sujeito/corpo que não pode/deve ser traduzido por uma língua, mas por outro discurso. Pensar a relação ética

⁹ « (...) et, si on est assez laxiste pour y rabaisser la notion d'éthique, une “éthique de coopération” (Pym, 133). Mais pas une éthique du traduire. C'est une réduction au marché. »

¹⁰ « (...) [N]on comme une responsabilité sociale, mais comme la recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité, mais une activité telle qu'est sujet celui par qui un autre est sujet. Et en ce sens, comme être de langage, ce sujet est inséparablement éthique et poétique. C'est dans la mesure de cette solidarité que l'éthique du langage concerne tous les êtres de langage, citoyens de l'humanité, et c'est en quoi l'éthique est politique. »

fora da política é desconsiderar os sujeitos instaurados po-eticamente na linguagem (“être de langage”) como corpos políticos.

Lawrence Venuti, em *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference* (1998) [Os Escândalos da Tradução: para uma ética da diferença], pensa a tradução não mais como serviço ou ato de assimilação, mas como reconhecimento da diferença interlinguística e intercultural, um ato político transformador (um escândalo). Ele nos propõe uma “ética da diferença” e da posição, “Ethics of location” [ética da posição ou localização]. Se a diferença se manifesta na relação (comparação, analogia), há posições na relação e cada lado desenvolve po-eticamente estratégias de resistências e aberturas. Considerar a posição do tradutor nas discussões sobre um traduzir ético passa por uma (rel)ação crítica e criativa do tradutor com o outro. Assim, para Venuti (1998), a estranheza mantida numa tradução, por exemplo, não deriva apenas de uma postura ética em relação ao estrangeiro e à letra, ela deriva tanto de forças estratégicas da cultura-fonte quanto da cultura-alvo, em função das relações de poder que se exercem entre elas. Na cultura-alvo, os rastros (todas as significações pelas quais passaram os signos) criam resistências. Em ambas (cultura-fonte e alvo), histórias de resistências afetam suas posições tradutórias. Não só as posições tradutórias clássicas, fonte/alvo, forma/conteúdo, mas posições/oposições geopolíticas historicamente constituídas entre colonizador/colonizado; homem/mulher; branco/preto; homossexual/heterossexual; nacional/estrangeiro.

Se a “ética da diferença” preconizada por Venuti expõe os valores e as práticas da cultura de acolhimento para perturbar e transformar a formação identitária, e assim se tornar um “escândalo” (VENUTI, 1998, p. 82), a “ethics of location” [ética da posição ou localização] mostra de que modo a prática tradutória participa da manutenção da hegemonia em escala global, na qual as línguas são hierarquizadas política e economicamente, produzindo valores assimétricos entre as culturas. Venuti pensa uma postura ética no confronto com as desigualdades sócio-históricas. As desigualdades produzidas ao longo da história colonial e pós-colonial não são meros fatores que a tradução tem que reproduzir (por coerções econômicas e políticas); ao contrário, o ato tradutório que põe em relação deve se esforçar para quebrá-las. O ato tradutório ético torna-se uma forma de transformação não só linguística, mas social. Nesse sentido, para Godard, Venuti (1998) se aproxima mais de

uma perspectiva nietzschiana de crítica às estruturas de poder, do que propriamente bermaniana:

Numa tal ótica nietzschiana, Lawrence Venuti compreende o chamado de Antoine Berman como “uma prova do estrangeiro” por onde a tradução tornar-se-ia uma forma crítica das estruturas escondidas do poder para empreender uma verdadeira transvaloração. Proclamando-se herdeiro do projeto bermaniano, Venuti se alinha, todavia, com seu subtítulo, mais do lado de Nietzsche.¹¹ (GODART, 2001, p. 72, tradução nossa)

Venuti (1998) examina como a tradução “etnocêntrica” que Berman (2007) critica funciona como estratégia discursiva dos agentes sociais (editores e outros) para manter a hegemonia de uma língua e reforçar poderes econômicos, e mostra como nos países não-hegemônicos a tradução de obras estrangeiras não tem o mesmo valor. Nesse sentido, sabemos que a tradução varia em função de uma economia/mercado das línguas e os valores da tradução etnocêntrica e da tradução ética (e o que constitui essas categorias) mudam frente às contingências sócio-históricas localizadas (VENUTI, 1998, p. 197). As mudanças de normas nas relações entre as pessoas e entre as nações conduzem a reformulações radicais nos discursos sobre as traduções e o traduzir eticamente.

Reencontramos a questão da posição/localização em Gayatri Spivak (1993) para quem a tradução não pode ser vista como uma simples manipulação interlinguística, mas como relação entre culturas que produz uma “transvalorização cultural” na qual o reconhecimento do outro pode reiterar ou perturbar as relações de poder. Spivak (1993), ao propor uma “ética da diferença cultural”, exige um reconhecimento do outro enquanto outro para transformar as relações hegemônicas construídas pelo imperialismo entre as culturas europeias e estadunidenses e as culturas do chamado terceiro mundo. Desse modo, podemos dizer que Spivak (1993) defende, como Venuti (1998), uma postura ética ligada à situação discursiva, já que a violência política que existe na tradução manifesta as relações assimétricas entre línguas e nações. Para Spivak

¹¹ « C’est dans une telle optique nietzschéenne que Lawrence Venuti comprend l’appel d’Antoine Berman comme ‘ une épreuve de l’étranger ’ par où la traduction deviendrait une forme de critique des structures cachées du pouvoir afin d’entreprendre une véritable transvaluation. Se proclamant l’héritier du projet bermanien, Venuti s’aligne, néanmoins, avec son sous-titre plutôt du côté de Nietzsche »

(1993), a tradução pode, no seu fazer, criticar os imperialismos e propor o que chama de “tradução democrática” (SPIVAK, 2005, p. 16) para fortalecer relações horizontais, verdadeiramente recíprocas entre as culturas. Contra o imperialismo, ela propõe uma reflexão ética sobre a particularidade das formas culturais atenta à alteridade radical do outro, ou seja, um modelo de tradução desfamiliarizante, que expõe os limites da linguagem. A tradução é um relacionar-se, “esse relacionar-se com o outro como fonte da própria elocução é o ético como ser relacional, como um *ser-para*.” (SPIVAK, 2005, p. 58, grifo nosso).

A relação ética do ponto de vista do anfitrião, como a que Berman (1984) propõe, deve não só oferecer um abrigo (na língua), mas um *ouvir*, como nos propõe Spivak (2005, p.58, grifos nossos): “Mas a tradução fundadora entre as pessoas é um *ouvir* atentamente, com afeto e paciência, *a partir da normalidade do outro*, o suficiente para perceber que o outro, silenciosamente, já fez esse esforço”. Um ouvir que permite, de fato, a abertura ao outro enquanto outro, para ouvir o que diz e como o diz, e não o que convém para nossa língua, para nossas convenções sociais, que ele diga. Admitindo as diferenças, não posso dizer o que ele diz sem uma transformação da língua que traduz; só se traduz o diferente diferentemente. Ou ainda como diz Eduardo Viveiros de Castro (2018), se alinhando a Pannwitz, citado por Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”: “Uma boa tradução é uma que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova” (2018, p. 250).

Quando se discute a relação ética nos estudos da tradução, é preciso constatar que, de fato, se discute a relação ética do anfitrião, ou seja, a discussão recai sobre o *traduzir*, e não sobre o *traduzir-se*. Visando problematizar a relação ética no traduzir-se, propomos antes diferenciar as noções de estrangeiro e de e/i-migrante, e delimitar (mesmo que provisoriamente) as categorias de tradução e versão.

A prova do e/i-migrante

Se a *Prova do estrangeiro* (1984) foi uma virada ética nos estudos da tradução, o movimento do *traduzir-se* convoca o paradigma da e/ imigração, o ponto de vista do sujeito migrante em busca de um território para viver. Assim, propomos discutir as próprias noções de estrangeiro e migrante para problematizar o que seria uma prova do e/i-migrante.

Nadia Yala Kisukidi (2017) nos lembra que a categoria “estrangeiro” deve ser apreendida, sobretudo, política e juridicamente. O estrangeiro se define politicamente na sua relação com a soberania de um estado, a qual produz elementos jurídicos que dizem o que é nacional e o que não é. Assim, o estrangeiro é sempre definido negativamente como aquele que não é nacional e é visto como inimigo porque ameaça a coesão nacional. Além disso, há uma diferença quase ontológica entre eles; todo imigrante é um estrangeiro (mesmo depois de conseguir juridicamente seu registro nacional), no entanto, nem todo estrangeiro é um imigrante. O estrangeiro que vê e lê de fora pode proporcionar um descentramento do local, mas não chega a transformar o tecido social e cultural (além de questionar os princípios filosóficos e religiosos) ao ponto de se falar em revitalização como o faz a imigração. Para Alexis Nouss (2020, p. 240, tradução nossa),

O estrangeiro conforta a ordem estabelecida pela racionalidade espacial. Ele representa o fora ou o alhures sem os quais o aqui ou o dentro não encontram legitimidade. Ele não perturba; pelo contrário, ele participa do arranjo social – seu sotaque esclarece o falar-bem e a cor da sua pele dá destaque à do autóctone.¹²

Se os estrangeiros podem manter uma “autonomia psíquica e intelectual” que os protege quando se expõem ao mundo, o migrante e o exilado estão sempre num duplo vínculo emocional e reflexivo. Segundo Nouss (2020, p. 241, tradução nossa): “(...) a identidade exílica se funda numa crise permanente que diz respeito ao conjunto dos valores e dos critérios de julgamento e que obriga o exilado a uma postura crítica ininterrupta”.¹³ O exílio e a migração reproduzem esse estado de crise/crítica/ruptura na medida em que suas experiências só escancaram a divisão entre dois pertencimentos e a separação desses dois lugares. Pois, como diz ainda Nouss (2020, p. 241, tradução nossa), “o estrangeiro se repete ele-mesmo, mas em outro ambiente, outra língua, enquanto,

¹² « L'étranger conforte l'ordre établi par la rationalité spatiale. Il représente le dehors ou l'ailleurs sans quoi l'ici ou le dedans ne trouvent pas leur légitimité. Il ne dérange pas ; au contraire, il participe de l'arrangement du social – son accent éclaire le bien-parler et la couleur de sa peau fait ressortir celle de l'autochtone. »

¹³ « (...) l'identité exilique prend sa source dans une crise permanente qui touche à l'ensemble des valeurs et des critères de jugement et qui oblige l'exilé à une posture critique ininterrompue. »

o exilado não consegue fazê-lo. Reprodução impossível que obriga o exilado à tradução”.¹⁴

O e/i-migrante está em tradução permanente, ele se instala e ao dividir a língua e o território, não podendo se reproduzir, produz território e língua. Transforma o que poderia ser chamado de identidade nacional por se confrontar diretamente com ela, pois não se contenta/aceita ser colocada/arquivada em qualquer prateleira de uma estante de literatura estrangeira, está aqui para se confrontar e mudar a literatura dita nacional.

O migrante é, ao mesmo tempo e não sucessivamente, um *ex/in*, pois nunca deixa de ser os dois e reivindica as duas territorialidades para inventar outras num processo crítico-criativo (digestivo). A figura do e/imigrante convoca diferentes sistemas referenciais, dois no mínimo, entre o lugar de partida e o lugar de chegada, a pessoa e o grupo, o estrangeiro e o nacional. No entanto, a experiência da e/imigração nem sempre separa o que a distância afastou, e esse pensamento dual que perpassa a lógica cidadã dos estados-nações não consegue integrar a complexidade do fenômeno da e/imigração impossibilitando o pensar outros modelos éticos-políticos a partir dessa experiência.

A prova do e/i-migrante pede uma permanência, uma relação transformadora, de si, do outro, e do tecido sociocultural (sistema cultural). Traduzir-se (e traduzir) no/pelo outro, não só para pass(e)ar, mas para residir, se relacionar e (se) transformar (confrontando-se). Essa prova passa pelo reconhecimento po-ético da relação como “uma dimensão essencial no devir das sociedades e das línguas, e não somente um efeito ou uma consequência” (GLISSANT, 1990 p. 188). E, como diz Nouss, é preciso pensar a migração contemporânea enquanto processo constituinte de uma sociedade democrática: “A migração é um componente da democracia contemporânea na Europa e enquanto não for considerada como tal, ela persistirá em se apresentar como uma “crise”¹⁵ (2020, p. 251, tradução nossa). A migração, como a tradução, não são efeitos e consequências (que são da ordem da explicação), mas processos

¹⁴ « L'étranger se répète lui-même mais dans un autre environnement, une autre langue tandis que l'exilé n'y parvient pas. Reproduction impossible qui oblige l'exilé à la traduction .»

¹⁵ « La migration est une composante de la démocratie contemporaine en Europe et tant qu'elle ne sera pas considérée comme telle, elle persistera à se présenter comme une 'crise'. »

relacionais transformadores (da ordem do comentário e da crítica). A migração nos compõe interior e exteriormente. Entre pensar uma língua que tudo traduz com olhar neocolonialista e a intraduzibilidade das especificidades, temos corpos em relação que garantem um movimento crítico-inventivo dos sujeitos e das línguas.

Essa perspectiva de línguas em relação, sua diversidade e seu potencial crítico-inventivo modifica, como ressalta Arnold Castelain (2020, p.21, tradução nossa), o sentido da multiplicidade e a interação entre migrantes e país de chegada:

Longe de ser um acidente contingente vindo de fora contra o qual teria de se proteger, na realidade, elas vêm traduzir algo das sociedades anfitriãs. A multiplicidade nos confronta com nada menos que a fragmentação estrutural do falar humano, sua diversidade. Enquanto uma cultura estiver viva, ela é capaz de se expor a ela, de encontrar nela uma fonte de renovação. Eis onde nos conduz um pensamento da tradução e uma ética fundada na alteridade, tradução e encontro, na encruzilhada do histórico e do político.¹⁶

Não nos traduzimos pelo/no outro apenas para pass(e)ar, mas para nos relacionar com o autóctone. Nos traduzimos porque temos algo a dizer? Ou por reconhecimento? Que relação ética se estabelece nesses diferentes comportamentos? Nos traduzimos porque queremos ser ouvidos e porque precisamos participar ativamente (sem subalternidade) do debate/diálogo mundial (pelo menos para deslocá-lo). Assim, podemos nos perguntar: que tipo de distinção/diferença de comportamento ético construímos entre *traduzir* e *traduzir-se*, entre tradução e versão, nas coordenadas histórico-geopolíticas atuais? Não pretendemos responder a tal pergunta (no mínimo pretenciosa), mas iniciá-la e provocar a discussão.

¹⁶ « Loin d'être un accident contingent venant d'un dehors contre lequel il s'agirait de se prémunir, en réalité elles [les langues] viennent traduire quelque chose des sociétés d'accueil. La multiplicité ne nous confronte avec rien de moins que l'éclatement structural du parler humain, sa diversité. Tant qu'une culture est vivante, elle est capable de s'y exposer, d'y trouver une source de renouvellement¹⁵. Voilà où nous mènent une pensée de la traduction et une éthique fondée sur l'altérité, la traduction et la rencontre, à la croisée de l'historique et du politique. »

Direcionalidades e afetividades

Se o conceito de tradução, para se tornar comum (ao identificar uma área), deve ser reduzido à passagem de um texto em uma língua para um texto em outra língua, essa redução não significa que o conceito deixe de ser problematizado, polemizado, criticado, enfim, discutido no âmbito não só da área da tradução, mas em diversas áreas de saber como a antropologia, a literatura comparada, a filosofia. O que traduzimos? Quem traduz? Como traduzimos? Para quem traduzimos? São questões práticas desdobradas nos discursos teóricos-metodológicos e configuram linhas, correntes, escolas, filiações epistemológicas que tornam polissêmico o conceito dentro dos estudos da tradução. Desse modo, os termos *tradução* e *versão* são objetos de discussão numa ampla literatura da área. Como nosso propósito se inscreve na pronominalização do traduzir-se e, com isso, nas problemáticas da direcionalidade e da afetividade, usaremos, por questões práticas, os termos da maneira seguinte:

- tradução: toda relação estabelecida entre duas línguas-culturas não importando a fonte e o alvo, nem a relação que o sujeito tradutor trava com essas línguas-culturas. Um texto produzido a partir de uma anterioridade e com a qual tem uma relação interdiscursiva explícita.
- tradução *stricto sensu*: a relação estabelecida entre duas línguas-culturas em que a fonte é um de fora e o alvo um dentro, e em que a relação do sujeito tradutor com essas línguas é afetivamente diferente.¹⁷
- Versão: a relação estabelecida entre duas línguas-culturas em que a fonte é um dentro e o alvo um fora, e em que a relação do sujeito tradutor com essas línguas é afetivamente diferente.

Como podemos perceber, a relação afetiva que o sujeito tradutor trava com as línguas que ele traduz influi sobre as categorias de tradução *stricto sensu* e *versão*. Desse modo, os próprios conceitos de língua materna e língua estrangeira devem ser problematizados já que, ao nosso ver, não podemos falar de língua estrangeira para o sujeito-tradutor, caso contrário ele não traduziria, seria um mero leitor de traduções. Como

¹⁷ O sujeito não é afetado e não afeta, do mesmo modo, as línguas que fala.

a categoria *estrangeiro*, o conceito de *língua estrangeira* mobiliza um discurso de estados-nações; no entanto, pode até ser estrangeiro à nação, mas não ao tradutor. Além disso, o conceito de língua materna¹⁸ já foi bastante problematizado nas pesquisas sobre migrações e nos discursos da psicanálise (língua má-terna). As coordenadas espaço-temporais e sociais do sujeito-tradutor são fundamentais na delimitação dessas categorias para entender a relação afetiva que ele trava com as línguas que ele traduz e influencia a própria noção de direcionalidade no processo tradutório. Pois, para poder falar de um dentro e um fora, de um mesmo e um outro, temos que perguntar: dentro e fora de quê? Mesmo e outro de quem? Quais as coordenadas linguísticas e territoriais do texto e do tradutor?

Discutimos a relação ética estabelecida entre duas línguas-culturas em que a fonte é um dentro (ex-, a partida) e o alvo é um fora (in-, a chegada). Há um deslocamento do texto que sai do seu local/língua de produção e vai (tentar) se instalar em outro local/língua através da versão. Há um duplo movimento de emigração/imigração, de sair de si em direção ao outro no qual não pretende só se hospedar, mas se instalar. Uma relação em que o sujeito-tradutor tem mais familiaridade (não em termos de conhecimento, mas de afecção) com a língua fonte do que com a língua alvo onde ele instaura o outro.

O outro é a chegada que me torna outro

A visada ética, para Berman (1984), é, como vimos, uma relação de respeito com o original e com a alteridade, dois termos que se confundem, já que a alteridade de que fala é sempre o original que traduzo na minha língua. No entanto, traduzir-se no outro separa as noções de

¹⁸ Eu, filha de imigrantes portugueses na França, tenho relações afetivas com as duas línguas sem conseguir discernir qual seria minha língua materna. Comecei a falar em português, ao viver na França fui alfabetizada em francês, e o português, por ter sido esquecido, se tornou na adolescência uma língua de herança por ser filha de portugueses e língua estrangeira (porque não era a francesa) aprendida na escola. Ao migrar para o Brasil aos 25 anos, o francês penetrava meu português com seu sotaque e depois de 25 anos no Brasil comecei a ter sotaque brasileiro em francês, sem nunca ter deixado de ter um sotaque francês no português. O que quero dizer é que essas categorias não são fixas: de língua materna, o português passou a ser língua de herança e língua segunda acadêmica, e hoje é a língua veicular de uso cotidiano; o francês de língua de alfabetização virou língua madrastra e mais tarde língua de pesquisa.

original e de alteridade, já que quem “hospeda” é o outro. Não estamos mais em posição de anfitrião. Como traduzir numa dupla relação ética com a alteridade e com o original que dessa vez não estão do mesmo lado? Ou seja, como (porque é sempre um modo de) ser ético comigo mesmo e com o outro? A relação ética parece sempre problematizada unidirecionalmente, ou seja, eu com o outro, e não na dupla relação, eu com eu e eu com o outro. Meschonnic (2007, p. 19) a esse respeito define a relação ética como um comportamento em relação a mim-mesmo e ao outro, em suas palavras: “A ética, questão de comportamento. Consigo e com os outros. A ética, é o que fazemos de si, e dos outros. É um agir, e é dar valor”.¹⁹

No traduzir-se em/com o outro, a noção de alteridade se complexifica: saio de mim para a alteridade, e ao fazê-lo, me torno a alteridade da alteridade, ou seja, não me torno o outro (nunca o serei), mas o outro do meu outro num movimento de volta a mim.

É bom lembrar que uma certa tradição ética nos conduz mais a fazer tradução do que versão, sobretudo, no que diz respeito à literatura. Parece, a princípio, mais ético traduzir o outro em mim, acolhê-lo, do que ir ocupar espaço no outro. É mais fácil pensar a relação ética do anfitrião, sobretudo para os países hegemônicos, do que imaginar a e/imigração como comportamento político (po-ético). A prova do estrangeiro põe à prova o anfitrião, eticamente condescendente e tolerante. A voz é de quem recebe e não de quem chega: estando em território estrangeiro (que não é dele), o imigrante parece perder a autoridade/legitimidade para falar e agir. Ora, “a questão do estrangeiro”, como diz Derrida, “é a questão *do* estrangeiro, (...) aquele que ao questionar primeiro, me põe em questão” (1997, p. 11, grifo do autor).²⁰

No processo de globalização do conhecimento e de mercadorias, como aliás no movimento de migrações, cada vez mais, temos que nos traduzir para o outro. A corrida à internacionalização das universidades, por exemplo, a divulgação das pesquisas desenvolvidas nos faz, cada vez mais, recorrer à versão. Até ao escrever diretamente em outra língua, um processo de versão nos mobiliza, sobretudo porque falamos de nós,

¹⁹ « L'éthique, question de comportement. Avec soi et avec les autres. L'éthique, c'est ce qu'on fait de soi, et des autres. C'est un agir, et c'est faire de la valeur. »

²⁰ « (...) la question de l'étranger est une question *de* l'étranger. (...) celui qui posant la première question, me met en question. »

de nossas pesquisas, para o outro, numa outra língua. Cabe então se perguntar como nos traduzimos no outro? Que relação estabelecemos com o outro autóctone que nos torna o outro?

De maneira geral, a versão é confiada aos ditos nativos de lá por ter uma relação afetiva, mesmo que distante, com a chegada e a partida: de quem vive aqui (imigrante) e saiu de lá (emigrante). Talvez, nesse sujeito, tradução e versão se embaralhem/mesclem. Assim, parece que se traduzir para outra língua é tarefa do outro, ou melhor do e/i-migrante. Mas a versão também é tarefa de nativos daqui (diferente dos nativos de lá), que alimentam uma relação afetiva com a língua e a cultura de lá, por já terem morado lá, ou seja, por terem sido imigrantes e/ou estrangeiros lá, por serem especialistas e/ou amantes da língua e da literatura de lá...

A questão ética na versão parece, desde já, recair, por um lado, no sujeito tradutor: quem faz versão? E que tipo de relação tem com a outra língua (a outra do texto, não obrigatoriamente outra para ele)? E, por outro, nas relações de poder que se instauraram historicamente entre as línguas: em que línguas nos traduzimos e como nos traduzimos em função de que língua? Enfim, que comportamento ético, na relação consigo e com o outro, pode, no processo de versão, reiterar poderes hegemônicos ou quebrar assimetrias históricas? Pois, como a grande maioria das migrações no período pós-colonial, os movimentos tendem a ir para os países hegemônicos para “ganhar valor”. Claro que também existem migrações contrárias, mas estas custam a se assumir e/i-migrantes e preferem a figura do estrangeiro e/ou do ex-patriado. E ainda, nessa mesma direção (países hegemônicos → países do “terceiro mundo”), as e/i-migrações imperialistas que se traduziram no outro para melhor impor sua lógica e submeter o autóctone.

No migrante, a dupla relação e/i- tensiona seu agir. A relação com a partida é uma relação com nós mesmos e a vontade (ou necessidade) de sair. Vários afetos se desenham aí, sem dúvida, como o valor de ser publicado numa língua de prestígio, por exemplo. Questões como: para que língua decidimos e/i-migrar? Por quem queremos ser lidos e quem queremos afetar? Há línguas que nos afetam mais ou nas quais queremos mais nos transformar? Que internacionalização queremos? Na atual conjuntura, sabemos que existem línguas que nos internacionalizam mais que outras, ou pelo menos que não propõem a mesma globalização.

Considerações finais

Propor pensar um comportamento ético a partir da figura do e/i-migrante se deu por querer pensá-lo na dupla vinculação com o lugar de partida e o de chegada. Essa dupla relação ética permite também sair da oposição tão criticada, mas ainda tão tradicional, entre os fontistas e os alvistas, pois, na versão, essa separação teórica não procede. Pensar o traduzir-se eticamente apenas a partir da relação com a alteridade corre o risco de cair na condescendência ou ainda na tolerância (noção tão cara aos discursos antirracistas dos anos 80), como se tolerar fosse reconhecer. Na versão, como vimos, alteridade e original não se confundem, e o traduzir-se eticamente relaciona-se com ambos.

Em relação a nós mesmos, ao original no caso, cabe-nos, a “pura visada ética” à *la* Berman, um traduzir que não incorra em “in-verdades”, mas, também nos cabe a garantia de um não apagamento poético, de não se submeter ao ponto de se (des)integrar no/pelo/com o outro, nos cabe chegar como outro do outro (porque sempre seremos) numa volta a si. Enfim, também nos cabe não impor nossos próprios valores como sendo absolutos, universais e não nossos. Em relação à alteridade, à chegada, cabe nos instalar (não só pass(e)ar) para afecções e transformações. Afinal, ao querer/ter que se traduzir no outro, estamos levando uma diferença para confrontá-la com a da alteridade, num movimento de diálogo e de reciprocidade horizontal, reconhecendo as assimetrias das relações de poder para não as reiterar. O exercício de se escrever em outra língua, nos afeta ao nos fazer perceber nossas diferenças (às quais nos tornamos indiferentes) e ao nos desestabilizar/desterritorializar nos abre ao devir po-ético. Um exercício de humor, de ironia e de espanto.

Das questões levantadas, várias interrogam tanto a tradução *stricto sensu* quanto versão. Ensaíamos um pensar político e poético sobre a relação ética do movimento reflexivo (pronominalização). Longe de ser uma tentativa epistemológica ou teológica de delimitar um traduzir-se ético, discutimos, antes de tudo, um agir po-ético na relação de corpos localizados geopolítica e historicamente. A relação tem direção e a letra tem corpo(s).

Referências

BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

CASTELAIN, Arnold. Introduction à l'ouvrage. In: _____. (dir.). *Traduction et migration: Enjeux éthiques et techniques*. Paris: Presses de l'Inalco, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pressesinalco.35734>

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Levy, 1997.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la relation*. Poétique III. Paris: Gallimard, 1990.

GODARD, Barbara. *L'Éthique du traduire: Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction*. TTR, Ottawa, v. 14, n. 2, p. 49-82, 2001. DOI: <https://doi.org/10.7202/000569ar>

KISUKIDI, Nadia Yala. *Que fait-on de l'étranger aujourd'hui?, Seminário da Journée d'étude de la Chaire «Exil et migrations», 2017*. Disponível em: https://www.canal-u.tv/video/fmsh/que_fait_on_de_l_etrangeur_aujourd_hui_nadia_yala_kisukidi.44953. Acesso em: 04/09/2019.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007.

NOUSS, Alexis. Le mensonge du migrant: un déficit éthique. In: CASTELAIN, Arnold (dir.). *Traduction et migration : Enjeux éthiques et techniques*. Paris: Presses de l'Inalco, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pressesinalco.36204>

PYM, Anthony. *Pour une éthique du traducteur*. Arras/Ottawa: Artois Presses Université/Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.

SAMOYAUULT, Tiphaine. Langues en lutte: limites des éthiques de la traduction. In: CASTELAIN, Arnold (dir.). *Traduction et migration: Enjeux éthiques et techniques*. Paris: Presses de l'Inalco, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pressesinalco.36147>

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. Tradução de Eliana Ávila e Liane Schneider. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 48, p. 41-64, 2005. DOI: <https://doi.org/10.5007/%25x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9833>. Acesso em: 13 mar. 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Politics of Translation. In: _____. *Outside the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. p. 200-225.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge, 1998. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203269701>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A antropologia perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, Cuiabá, v. 5, n. 10, p. 247-264, 2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EdUSP, 1994.

ZAIDAN, Junia; BAKER, Mona. Tradução e transformação social: uma entrevista com Mona Baker. *Percursos Linguísticos*, Vitória, v. 9, n. 21, p. 14-35, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/27272>. Acesso em: 12 mar. 2020.

Recebido em: 25 de abril de 2020.

Aprovado em: 28 de setembro de 2020.



Práticas tradutórias nos planos histórico, textual e estético: implicações políticas e éticas

Translation Practices at the Historical, Textual and Aesthetic Levels: Political and Ethical Implications

Heloisa Helena Siqueira Correia

Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, Rondônia / Brasil

heloisahelenah2@unir.br

<https://orcid.org/0000-0001-5385-2141>

Hélio Rodrigues da Rocha

Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, Rondônia / Brasil

heliorodriguesrocha@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7086-9594>

Resumo: Procura-se refletir sobre aspectos variados das operações de tradução desde o contato, em terras americanas, entre os indígenas e os colonizadores, membros das ordens religiosas e viajantes, até as dificuldades tradutórias que assolam, hoje, as relações éticas entre povos, autóctones e não autóctones. Questões teóricas são pontuadas na medida em que colaboram na discussão das práticas tradutórias e suas implicações políticas e éticas, questão principal do texto. O texto reconhece que o problema da conduta ética do tradutor se coloca sobretudo nas intrínsecas relações entre tradução e etnografia. Ao passo que etnógrafos e tradutores não indígenas não podem prescindir da sua formação cultural, em suas operações de tradução, os indígenas também se tornam tradutores de línguas e culturas, demonstrando que a luta das traduções-interpretações apenas recomeçou. Autores convidados ao diálogo: Mittmann (2003), Ette (2018), Gallois (2001) e Risério (1993), entre outros.

Palavras-chave: prática tradutória; etnografia; indígenas; relatos de viagem.

Abstract: In this paper we seek to reflect on various aspects of translation from the contact between indigenous people and colonizers, members of religious orders and travelers to the translation difficulties that today plague the ethical relations between several people, indigenous and no-indigenous. Theoretical issues are scored as they collaborate to the discussion of translation practices and their political and ethical implications, the main question in this paper. The text recognizes that the problem of the translator's ethical conduct arises above all in the intrinsic relations between Translation and Ethnography. While non-indigenous ethnographers and no-indigenous translators can not do without their cultural background, in their translation operations, the indigenous people also become translators of languages and cultures, demonstrating that the struggle for translations-interpretations has only just begun again. In order to do so, author such as Mittmann (2003), Ette (2018), Gallois (2001) and Risério (1993) are invited to dialogue, among others.

Keywords: translation practices; ethnography; indigenous people; travel writing.

Em sentido amplo, é possível perceber facilmente que são muitas as camadas de tradução que nos envolvem historicamente. Ao lermos o mundo, estamos traduzindo-o de determinado modo; ao narrarmos o mundo com o qual nos encontramos, estamos formulando uma ou outra leitura dele, fruto de uma tradução, e também externalizando tal leitura mediante essa ou aquela formação discursiva e ideológica, a partir de determinada posição do sujeito e das funções de autor e tradutor. Segundo Solange Mittmann (2003, p. 136), o tradutor é “[...] responsável pela organização das vozes presentes no processo tradutório, bem como pelo direcionamento de uma interpretação, criando a ilusão de homogeneidade e transparência”. Percebe-se aí o papel vetorial do tradutor e o risco da criação de uma aparência homogênea para o objeto em processo de tradução.

Ao recepcionarmos a narrativa dos outros acerca do mundo, estamos novamente criando uma tradução, agora no esforço colocado na escuta. Nossas leituras e traduções nos constroem, perfilam nossa subjetividade e nossos atos; traduzir é, primeiramente, relacionar-se com outro vivente, que está concomitantemente vivendo sua formação discursiva-ideológica em outra cultura. O poeta e crítico Octavio Paz (1991, p. 29) afirma que “[...] o conhecimento da cultura do outro é um ideal contraditório, pois exige que mudemos sem mudar, que sejamos outros sem deixar de ser nós mesmos”, essa é a real tarefa do tradutor

de mundos e de textos, experimentar ser Outro no processo de trânsito cultural proporcionado pela tradução, isto é, assumir uma pluralidade de identidades como sua identidade. Todavia, esse “experimentar ser outro”, esse deslocar-se, incorre em riscos para as culturas envolvidas, em especial, para a cultura traduzida, considerando-se que o sujeito tradutor pode ser displicente em relação às diferenças linguísticas e culturais.

Para se tentar evitar práticas colonialistas em muitos discursos sobre as culturas amazônicas etnografadas, é necessário – acreditamos – que o tradutor-viajante e plasmador de culturas-discursos, a partir da escrita etnográfica, se distancie de sua cultura e beba na fonte da língua-cultura do outro. É nesse sentido que Alice Maria de Araújo Ferreira (2014, p. 392-393), em “O paradigma da descrição na tradução etnográfica” – em que faz reflexões sobre a tradução-descrição a partir de *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss – assevera que a tradução-descrição etnográfica

deve operar recursos sintáticos e lexicais da língua que traduz para acolher o outro. Trata-se de uma descrição, de um ‘fazer ver’ pelas palavras. Essa concepção deve-se ao fato que a tradução-descrição etnográfica não dissocia o estudo da cultura (*ethnos*) da questão da escrita (*graphê*), mas faz dessa relação sua especificidade. A descrição-tradução etnográfica é uma realidade antropológica que se torna linguagem e que se inscreve numa rede de intertextualidade.

Consequentemente, essa operação metamórfica exige certa “pedagogia do olhar”, do querer ver, do desnudar-se de si mesmo e da necessidade do mergulho nos labirintos linguístico-culturais da comunidade ou práticas e costumes, profissões etc. descritas e emolduradas em discursos via a materialidade textual. Esta operação exige postura crítica e ética do tradutor frente ao outro, aos seus modos de viver e pensar. Muitos relatos de viagem apresentam as Amazônias para o resto do mundo em completa disponibilidade e, sempre nesse espaço construído discursivamente pelo perquiridor, o viajante-escritor. A partir desta construção, os relatos que narram a própria Amazônia, em seus mais diversos aspectos econômicos, culturais, sociais, religiosos, e até mesmo linguísticos, apagam ou minimizam certos aspectos vitais dessas sociedades “viajadas”, já que as estratégias descritivas usadas pelos tradutores-viajantes parecem privilegiar o uso de hiperonímia. Dizer,

por exemplo, como alguns tradutores o fazem (KOCH-GRÜNBERG, 2005; WHIFFEN, 2019), que os povos da Amazônia possuem plantações de mandioca, milho ou de qualquer outro produto agrícola, é uma generalização que, a nosso ver, esconde os rituais cotidianos desses nativos na escolha do local para o plantio, da derrubada da mata, da coivara (limpeza do solo com fogo), das tarefas distribuídas há séculos entre os gêneros (masculino e feminino), da colheita e das festas relacionadas a essa prática, bem como o próprio nome usado na região para tais práticas, já que o roçado e a roça, termos usados em toda a Amazônia brasileira para se referirem ao local e ao trabalho dos nativos, diferem de plantação, termo englobante (ROCHA, 2019). No entanto, não tratamos aqui de comparar traduções, muito menos apontar possíveis equívocos, mas tão somente refletir, questionar tais práticas tradutórias. (Voltaremos a essa discussão posteriormente neste texto).

Traduções ocidentais

Como traduzir o Outro? Quais são os outros do Ocidente que têm motivado os processos de tradução há séculos? Há muito nos referimos ao processo de ocidentalização como a soma de processos históricos invasivos voltada a territórios geograficamente ricos em matérias primas, e ao quais se atribui um ideológico primitivismo e “vazio” demográfico, argumento para a posse das terras e o domínio dos povos nativos, levado a cabo principalmente na modernidade pela empresa dos colonizadores europeus. Geograficamente, o Ocidente, a princípio, refere-se ao continente europeu que, munido da tarefa de expansão mercadológica, avança, a partir da dita modernidade, sobre o Outro, a América do Norte, Central e do Sul, assim como sobre o continente africano e a Oceania.

Ainda que, ao longo de sua história, a Europa tenha sido invadida diversas vezes, e, portanto, possua o conhecimento da perspectiva dos que foram invadidos, não deixará de realizar seu projeto de invasão sistemática das terras alheias. Nos confrontos com os povos nativos, operam-se leituras de variados aspectos linguísticos e culturais pelos povos envolvidos e trava-se uma batalha de leituras *in loco* e através dos tempos, de interpretações e de traduções, que na maior parte do tempo pretende fazer hegemônica determinada tradução ou conjunto de traduções. Essa hegemonia tem, historicamente, trabalhado a favor da dominação e exploração dos povos nativos, modo pelo qual a tradução é inseparável da política e do poder, e dele é, em grande medida, submissa.

Os povos nativos da América do Sul e da África seguem sendo ocidentalizados em gradações diversas pela cultura, sistema de produção e economia eurocêntricas e signatárias da lógica do capital. As matrizes culturais indígenas americanas e africanas estão submetidas ao poder sustentado por uma escala de valores que privilegia a economia global, as relações comerciais internacionais e a cultura “mundial”, entre outros dispositivos de dominação munidos de racionalidade, e referendados pelos sistemas jurídicos e políticos dos vários países. Sistemas em que operam, por certo, os processos tradutórios, mas também seu aparelhamento pelo Estado.

Desde há muito, a tradução que se faz na dinâmica das relações sociais, políticas e econômicas é imperiosa – sobrepõe-se à tradução de textos, discursos e livros ou a dirige – e se coaduna com interesses de grupos da cultura de chegada, a cultura invasiva. Deve-se aqui, retomar algumas reflexões de Ottmar Ette (2018) sobre a diferença entre erro de tradução e o que se pode denominar falseamento da tradução. O primeiro pode ocorrer na medida em que o tradutor se equivoca involuntariamente em seu esforço e escolha dos termos e sentidos, o segundo é um ato voluntário de invenção de sentidos que viabilizam manipulações e distorções utilitárias. Ottmar Ette (2018, p. 107) afirma:

Na relação entre “Novo” e “Velho” Mundo, os processos de tradução e os problemas de tradução têm, naturalmente, um papel central não só para os que são levados à margem do continente americano. Não é possível confiar, por exemplo, em Hernán Cortés, quando ele “traduz” as palavras de Montezuma em seus relatórios, suas *Cartas de relación* para Carlos V, e acaba se tornando um verdadeiro ventríloquo, ao colocar na boca do representante do Outro uma justificação de seus próprios planos e objetivos.

Nesse sentido, o discurso do Outro é distorcido e Hernán Cortés substitui seu importante papel de mediador-tradutor para exercer a função de fonte da mensagem falseada. Seu papel de mediador é conspurcado pelos interesses de riqueza e expansão mercadológica da Coroa espanhola e de si mesmo. Ele age sob o signo da usurpação, cerne de seu processo de tradução. Esse é apenas um exemplo das inúmeras possibilidades de falseamento.

Lembre-se do caso, aqui no Brasil, dos salesianos que fizeram com que os indígenas do Alto Rio Negro abandonassem suas malocas, porque os convenceram, pela tradução cultural, que a maloca possuiria um outro sentido, diferente daquele que a cultura indígena lhe dá. O olhar religioso ocidental identificava na maloca o lugar da promiscuidade (BOLETIM SALESIANO, 1950, p. 21 *apud* ANGELO, 2016, p. 70) e nela apoiava a criação do interdito. O que se desdobrou “[...] na proibição de certos rituais e do xamanismo, bem como na entrega de adornos e instrumentos sagrados aos padres” (ANDRELLO, 2010, p. 11). Neste caso, o tradutor cultural deforma o sentido da cultura de partida e devolve a ela um novo significado, empobrecido e falso.

Não é demais afirmar que a colonização do mundo, ao passo que provocou a extinção de línguas e culturas, o genocídio e a devastação de territórios, provocou a construção de identidades e culturas híbridas, literaturas mestiças e poéticas variadas, o que ocorreu em romances modernos como *Macunaíma* e *Maira*; nos poemas *Muhuraida* e *Cobra Norato*; ou, ainda, no texto do *Manifesto Antropofágico*, de gênero híbrido, por exemplo. Não se quer dizer com isso que o advento do novo justifica o processo sangrento. A perda, está claro, é maior que o ganho. E em obras contemporâneas como *Meu querido canibal* e *Ajuricaba*, há poéticas sendo construídas e desconstruídas, ainda em relação à violenta colonização e seus repiques. Trata-se de poéticas que pressupõem o ato de tradução que se inicia no confronto do eu e do outro. Nesse sentido, o processo tradutório histórico mostra sua anterioridade em relação ao texto literário, e a maior parte do tempo, faz com que o texto literário sofra as consequências de tal anterioridade em níveis diversos. Temporalmente, os textos literários pressupõem a perda que ocorreu no plano histórico.

Como há atos tradutórios diversos e contraditórios no plano histórico, no que diz respeito à tradução textual encontramos algo semelhante. Há traduções que, porque se contradizem, se anulam, e há aquelas cujo trabalho, em várias versões e em línguas diferentes, procuram respeitar ao máximo a língua da qual se parte, a língua para a qual verte o texto e as nuances culturais imbricadas em ambas. Não podemos, entretanto, esquecer que há perda ao longo do processo de tradução, garantida pela condição infiel da própria tradução, à qual é inerente o sentido do *traduttore, traditore*.

Tradutores dedicados à prática tradutória entre línguas diferentes – tradução interlingual – têm consciência, ou, para falar em termos

éticos, deveriam ter consciência de que essa operação não é apenas de atravessamento, ela envolve pelo menos três dimensões linguísticas bastante imbricadas: a social, a histórica e a cultural (ROCHA, 2019). Com isso, de acordo com os Estudos da Tradução, deve-se entender, pelo menos, que o tradutor imerge e emerge, nesse exercício hermenêutico, nas ondas convulsivas da *cultura de origem* e da *cultura de chegada*, guiado, pelo menos em certa medida, pelas circunstâncias sócio-históricas e linguísticas. O tradutor, portanto, nessa longa viagem tradutória de um texto de uma língua estrangeira (do texto fonte) para a língua de chegada (do texto traduzido), faz inúmeras investigações nos mais diversos campos do conhecimento (ROCHA, 2019). Eticamente, a principal preocupação incide no tratamento que é dispensado ao Outro, jamais como objeto. Tratá-lo como sujeito implica respeitar seu discurso, sua cultura e língua. Inquieta-nos o perigo de o tradutor inadequadamente distorcer os sentidos presentes nos textos, literários ou não, para uso ou fim próprio, praticando o que Ette (2018) denominou falseamento.

Tradutores interlinguais, que também são tradutores culturais, são chamados à compreensão do texto de partida como um tecido social costurado por determinada cultura, para, a partir desse ponto, agir eticamente sobre o texto que pretendem produzir na cultura de chegada, mantendo em mente que cada tradutor é um produto da sua língua. E que essa língua é um produto social, ou seja, língua-sujeito e sujeito-língua compõem um tecido produzido ao mesmo tempo individual e socialmente (ROCHA, 2019). De fato, como garantem os estudos da tradução, há indissociabilidade entre a língua e as práticas sociais (ROCHA, 2019).

Podemos afirmar que muitas vezes o trabalho dos tradutores, e dos escritores cujos textos estão sendo traduzidos, caminha ao lado da hierarquia axiológica hegemônica e, privilegia o *ethos* ocidental em detrimento do *ethos* dos povos nativos. Isso se torna patente em obras literárias que traduzem a cultura autóctone de modo injusto, estereotipando-a e fragmentando-a, imitando na ordem estética a ação histórica. Como ilustração, podemos citar um trecho da obra *Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien* de Theodor Koch-Grünberg (1910, p. 259): “Die Indianer erkletterten den Baum mit Hilfe eines aus Sipo geflochtenen Ringes, in den sie die Füße setzten, um auf diese Weise am Stamm immer höher zu rutschen”, e compará-lo à tradução feita pelo Pe. Casimiro Beksta (1903, p. 1095) em *Dois anos entre os indígenas: viagens pelo noroeste do Brasil*: “Os

indígenas treparam nessa árvore, usando uma roda feita de cipó, na qual enfiava-se os pés arrastando-se desta maneira sempre mais para o alto” (KOCH-GRÜNBERG, 2005, p. 573, grifos nossos). Eis aí um exemplo de hiperonímia usada no texto e em sua tradução, ou seja, as duas versões descrevem o instrumento usado pelos nativos, em vez de usar o termo nativo, que é “peconha” (ROCHA, 2019).

Apesar de compreender não se tratar de um “erro” de tradução, e sim de uma distorção dos sentidos de uma cultura para uso de outra – operação que se pode chamar de falseamento – o termo grifado, na citação acima, pode causar certo estranhamento para os leitores que praticam a coleta de frutos nas florestas amazônicas, considerando que conduz o tradutor a vários sentidos possíveis e, ao selecionar, mesmo que inconscientemente a expressão “roda feita de cipó” cria-se outra imagem do método usado pelos nativos, caboclos e ribeirinhos para colherem açaí, entre outras frutas, prática muito comum em vários estados do Norte do Brasil (ROCHA, 2019).

Quem vive imerso nas culturas amazônicas, ou conviveu durante algum tempo com amazônidas,¹ sabe que o termo usado é “peconha”, ou seja, um termo que é fruto da inventividade do *caboclo* a serviço de seu modo de vida. Uma peconha, de fato, é um instrumento rudimentar feito de envira ou qualquer outra fibra macerada que, disposta em forma de círculo, serve como suporte para a subida numa árvore de tronco liso, retilíneo e sem espinho, como o açazeiro, por exemplo.

Ao optar por “rodas feitas de cipó” ocorreu uma generalização e, assim, o apagamento de aspectos da cultura traduzida, a cultura dos amazônidas. Essa generalização, além de apagar a cultura descrita, aponta para a minimização da cultura do Outro. Poder-se-ia, ao menos, fazer agir um procedimento ético, o de inserir uma nota explicitando o termo, o que, certamente, levaria esse aspecto da cultura do Norte do Brasil para o leitor de outras regiões do país que desconhece a peconha. Esse exemplo e muitos outros estão presentes em relatos de viagem que têm como tema a Amazônia brasileira e, que, muitas vezes, acabam por afastar a realidade dos modos de viver amazônicos. Ainda pode-se optar,

¹ O termo refere-se aos naturais da região. Quanto ao conhecimento da peconha, também aqueles que não são naturais da região, mas vivem e conhecem as culturas amazônicas, ou as estudam a partir de dentro e não da perspectiva exterior, identificam o instrumento, ou seja, essa ferramenta usada para subir em algumas árvores de troncos retilíneos.

ao traduzir a cultura do Outro, pelas notas do tradutor, que funcionariam “como um discurso complementar” e “mostrariam o caráter aberto do texto”, como afirma Mittmann (2003, p. 107). Também não é raro que se insista em respeitar de modo “neutro” o primeiro texto – pretensa postura científica e objetiva – inclusive naquilo que ele carrega de autoritarismo provocado pelo olhar ocidental, branco e pela língua dominante. Dessa forma, o leitor não é alertado pelo tradutor acerca das estigmatizações e estereótipos, já que nem o tradutor muitas vezes tem consciência do alcance da ideologia de sua língua e cultura.

As supostas traduções neutras estão sob crítica e desuso desde o século XX, principalmente pelo desenvolvimento dos Estudos Culturais. Entretanto, como também se deve notar, e isso com certo entusiasmo, há obras literárias e traduções que se aproximam eticamente do texto-fonte, e da justiça cognitiva e cultural, fornecendo ao leitor conjuntos de informações críticas acerca das concepções e conceitos que constituem o texto de partida, e tratando de modo digno a cultura do Outro.

O leitor de hoje pode ler obras, traduzidas ou não, de todas as partes do mundo, com enorme facilidade, e essa diversidade poderia motivar a revisão dos cânones e das concepções da justiça social e da democracia. Mas isso, sabemos, não tem sido suficiente para alterar a ordem pautada nas injustiças. Quantos e quais são os leitores das variadas literaturas distribuídas pelo mundo? Como os tradutores leem tais literaturas? Não há motivos para não procurarmos na literatura e na tradução aquilo que nem sempre a experiência histórica proporciona, como relações éticas, democráticas, igualitárias e respeitadas com o Outro, humano ou não humano. Mas também não há garantia de encontrarmos tais relações. A literatura e a tradução podem ou não estar agindo de modo antiético conscientemente, e o fazem texto a texto, obra a obra, ato a ato. Mesmo quando se supõe que as traduções sejam neutras, elas são, ainda, donas e propulsoras de ideologias.

A tradução: viagem e etnografia

Notadamente, os relatos de viagens do século XVI ao XX, de aventureiros, marinheiros e militares cuja dinâmica tanto atrai o interesse do leitor, são especialmente adequados para suscitar reflexões éticas sobre os processos de tradução. Talvez esse seja o gênero (misto de história e ficção) mais explícito quanto às questões éticas implicadas, porque

coloca o acontecimento do contato em primeiro plano. As dificuldades em traduzir o Outro mundo são evidentes em relatos de viagem, como em *Singularidades da França Antártica* de André Thevet (1558), *Viagem à Terra do Brasil* de Jean de Léry (1578) e *Tratado descritivo do Brasil em 1587* de Gabriel Soares de Sousa (1879), como o prova a descrição vacilante desses viajantes, ao retratarem, por exemplo, o bicho preguiça, recorrendo a várias figuras de linguagem, mas sem êxito em demonstrar ao leitor de que bicho se trata. Também os relatos *A descoberta do grande, belo e rico império da Guiana*, de Walter Raleigh (2017), *Aventuras de um sueco nos confins do alto Amazonas, incluindo uma temporada entre índios canibais*, de Algo Lange (2017) e *O noroeste amazônico: notas de alguns meses que passei entre tribos canibais*, de Thomas Whiffen (2019) são ricos em passagens complexas para o tradutor.

Certas unidades de tradução da literatura de viagem, em especial as relacionadas aos tipos de moradia típicos das Amazônias, e de sua geografia, fauna e flora, deixam a sensação, no leitor amazônida, de tratar-se de outro mundo. Quando o escritor viajante utiliza termos da língua inglesa como *hut*, *little stream*, *track* e *furniture* no sentido de choça/casebre, rio/correnteza, trilha e mobília respectivamente, para se referir a elementos do mundo do Outro, acaba por se distanciar por demais do mundo amazônico, minimizando as práticas linguístico-culturais dos grupos nativos. Tal tradução provavelmente leve o leitor a imaginar, a partir dos signos linguísticos escritos, a materialização de tais elementos culturais com sentidos correspondentes ao que se encontram na língua inglesa, o que produzirá a perda no processo tradutório, uma vez que, em espaços amazônicos tais termos provavelmente são mais compreensíveis de outro modo, respectivamente como palafita, igarapé, picada e utensílio de cozinha.

Do ponto de vista dos leitores da cultura de partida, dificilmente haverá identificação dos elementos como matéria de sua própria cultura, considerando-se que há termos próprios para as palavras elencadas no cotidiano do nativo. Entretanto, uma troca de correspondência entre aquele que traduz e outros leitores e tradutores das Amazônias, acerca de outras possibilidades de negociação de sentidos, minimizaria esses distanciamentos e estranhamentos do texto traduzido.

Ferreira (2014), em seu artigo mencionado anteriormente, aponta quatro tipos de estratégias de descrição etnográfica – procedimentos de escrita – para entender como o processo tradutório etnográfico é operado

em *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss. De acordo com a autora, entre outras estratégias, podem ser apontadas na obra as seguintes: *a)* hiperonímia; *b)* explicação; *c)* tradução literal e criação lexical; *d)* definição. Essas estratégias, de fato, são dispositivos utilizados muitas vezes inconscientemente pelo tradutor, quando traduz a partir da observação *in loco* de determinadas esferas do cotidiano do mundo do Outro, no caso do viajante, do antropólogo, etnógrafo, etnólogo, naturalista etc., ou quando esse texto-fonte é traduzido para outra língua, como no caso da tradução interlingual.

Os relatos de viagem são fontes desses tipos de estratégias, uma vez que os viajantes, diante das diferenças não somente linguísticas, mas também dos aspectos físicos e culturais do mundo do Outro, se valem de definições enciclopédicas, de traduções literais, do uso de hiperonímias e de explicações. Infere-se, portanto, que o plasmador de discursos sobre outras culturas, deve ter em mente que o leitor da cultura de chegada pode necessitar desses espelhamentos para compreender, de forma mais próxima, o que foi textualizado pelo viajante-tradutor que, em todos os casos, é guiado por sua cultura de origem.

O peso da cultura do viajante, ao que indicam nossas reflexões até aqui, é determinante ao ponto de fazê-lo agir furiosamente repetidas vezes, ou é frágil a ponto de permitir atitudes de medo e desespero frente ao Outro, como é o caso, por exemplo, de Lopes de Aguirre (VÁZQUEZ, 1987) e Hans Staden (2008), respectivamente. E, em sentido oposto, o peso pode se diluir em empatia e convívio, como nas viagens de Cabeza de Vaca (2003) e Thomas Knivet (2007). Dos dois modos há traduções instantâneas diante das situações inusitadas, leituras tradutórias responsáveis pela sobrevivência do viajante, que por mais que, ao narrar, tente expressar o fato imediatamente, não escapa ao “como se”, que imediatamente lhe impõe sua própria cultura.

Estamos nos referindo a tarefas tradutórias que se impõem ao viajante narrador e inúmeras vezes se configuram como um risco para sua própria sobrevivência. E este sujeito pode possuir gradações de consciência diversas, relativas ao risco de não respeitar o *ethos* do Outro no qual se introduz, ou ao qual repudia. Quanto aos que exercem atualmente a prática profissional de traduzir, por sua vez, a consciência clara da implicação política parece uma exigência da qual não é possível fugir, o que se torna uma força interferente no processo de leitura dos textos pelo tradutor, e é coerente que assim seja.

Voltamo-nos, agora, a outros aspectos do trabalho de tradução, os que se referem ao fato de que a tarefa de tradução entre línguas ou como práxis histórica é incessante, renovável e relativa a muitas circunstâncias e fins. Faz-se tradução diretamente da língua de partida, faz-se tradução da tradução, bem como se refaz e revisa-se a primeira tradução. E as traduções feitas sobre o contato com o Outro, desde o século XVI, dialogam com traduções modernas e contemporâneas. Todas são relativas aos desdobramentos do processo inaugurado pelo contato, ainda que aparentemente de modo longínquo em termos temporais.

Assim, julgamos relevante, nessa parte do texto, valermo-nos da obra *An Unknown People in an Unknown Land* (1914), de Wilfred Barbrooke Grubb (1865-1930), com a intenção de demonstrar como esse missionário anglicano traduziu os costumes e a vida dos Lengua-Maskoy do Chaco paraguaio. Para isso, apresentamos o viajante e depois alguns recortes do texto-fonte e, em seguida, questionamos alguns termos usados por ele em sua narrativa de cunho imperialista.

Grubb passou vinte anos trabalhando na América do Sul, primeiro na Tierra del Fuego (Argentina), depois no Chaco paraguaio, entre os Lengua-Maskoy, conhecidos também como Enlhet (do sul) e Enxet (do norte). Seu objetivo principal era primeiro sedentarizar grupos nativos para que, assim, pudesse catequizá-los nas Escrituras Sagradas, dentre outros assujeitamentos. Assim, as descrições etnográficas dos Lengua-Maskoy e as aventuras e peripécias de Grubb (1914) na conquista espiritual desse povo estão plasmadas no relato mencionado.

A obra está dividida em 30 capítulos e nos dois primeiros são apresentados os contrastes entre “civilização” e “barbárie”, deixando claro aos leitores que ele será o herói tanto de si mesmo quanto daqueles “selvagens”. Ele enfrentará as hostilidades dos indígenas com a adoção de uma atitude destemida e de enfrentamento, a ponto de se deixar passar por alguém dotado de poderes sobrenaturais e, portanto, com poder para desafiar e combater os xamãs.

Essas palavras preliminares, que antecedem a entrada do missionário ao interior do Chaco, atraem o leitor das metrópoles europeias para o lado do viajante. Apresenta-se o herói branco contra um mundo “desconhecido” e dominado pela violência e pelo paganismo, o que ressurgirá exatamente no último capítulo da obra, intitulado “Cristianismo *versus* Paganismo”. O capítulo precedente, o XXIX – “Entre o velho e o novo” – parece confirmar o êxito de Grubb no dismantelo da cultura dos Lengua-Maskoy face à cultura missionária europeia. De fato, em

Grubb (1914) encontra-se uma ideia fixa de admoestação do outro, que deve abandonar a sua cultura e ser engessado na cultura do estrangeiro, a do missionário viajante.

Assim, esse viajante ao mesmo tempo em que apresenta o outro, os Lengua-Maskoy, os deprecia, os abomina, os combate, e trabalha para dismantelar seus costumes e práticas culturais. Obviamente, sabemos que o propósito de Grubb no Chaco era estabelecer uma igreja missionária anglicana e, através dessa empreitada, colocar-se como o pioneiro e “o pacificador dos indígenas do Chaco” (WARREN, 1985, GRUBB, 1914), epíteto recebido do governo do Paraguai por seu trabalho missionário. Em termos semelhantes, *The Livingstone of South America*, título da biografia de Grubb escrita por seu amigo missionário, R. J. Hunt (1930), narra as aventuras perigosas vividas por Grubb entre os “grupos selvagens do Chaco”. Mas voltemos ao relato de Grubb.

Em *An Unknown People in an Unknown Land*, publicado em Londres, em 1914, Grubb reafirma a velha história de que o indígena é apenas uma criança crescida que precisa de ajuda paterna. Na sua visão, “o índio é essencialmente uma criança, só que uma criança crescida, que leva uma vida livre e sem restrições, e, às vezes, é capaz de demonstrar que é uma criança perigosa” (GRUBB, 1914, p. 217, tradução nossa).² Essa afirmativa indica que o indígena precisava ser corrigido, admoestado, disciplinado etc., para se tornar um sujeito “civilizado” e poder fazer parte da sociedade humanamente útil nos conformes do capitalismo, ou seja, como mão de obra a serviço do governo. Isso se realiza quando Grubb consegue construir e instalar a sua primeira igreja no território chaquenho, pois ele arregimenta vários clãs, os põe a viver nos entornos da missão, e eles, os nativos, são submetidos ao trabalho em terras agora produtivas da igreja anglicana.

Assim, a missão de Grubb consistia em deter a “decadência” dos indígenas, unir os grupos distintos, introduzir um sistema de governo, induzir a que tivessem uma vida de trabalho ordenado e regulado, imbuir os nativos de uma moral dita superior, despertar o desejo veemente de Cultura e progresso; tudo isso através da direção do viajante-missionário.

O que temos em Grubb (1914), de uma maneira geral, é uma tradução submetida ao seu olhar de superioridade *versus* a afirmada

² “The Indian is essentially a child, only he is a full-grown one, and, living a free and unrestrained life, he is apt to prove at times a dangerous child”

inferioridade do outro, prática comum em inúmeras traduções-descritivas etnográficas. O outro, o traduzido, é cerceado, massacrado, demonizado e, portanto, essa imagem negativa construída sobre os ameríndios, por exemplo, povoa a mentalidade não somente europeia, mas de todos os adeptos do imperialismo religioso, já que este é o real motivo de Grubb (1914) e de outros viajantes missionários, até mesmo na contemporaneidade, em terras estrangeiras. O “Ide pelo mundo e pregai” é a estrela cintilante que os guia.

A assertiva grubbiana demonstra desconfiança e um repúdio à conduta do nativo julgada depreciativamente como “infantilismo”, que procura justificar o trabalho colonialista do viajante-missionário. Notamos que se repetem essas assertivas desqualificadoras das culturas indígenas, como já o faziam os missionários e exploradores de séculos anteriores, que precisavam justificar o seu aviltado “protecionismo”, em especial, nas ditas missões e aldeamentos. E quanto ao outro lado desse jogo maquiavélico em que os nativos tiveram que participar a contragosto? Ajuizamos que é preciso que seja analisado o processo realizado entre a experiência do olhar, do ver, do registrar; da construção discursiva desse olhar que parece ver o que quer ver. Qual o valor dessa produção discursiva pautada em julgamentos tão prejudiciais aos nativos? Qual ou quais seriam as produções discursivas dos nativos sobre essa produção estrangeira?

Em uma nota explicativa colocada abaixo da fotografia de um jovem Lengua, no frontispício da obra de Grubb (1914, frontispício, tradução nossa), há o seguinte:

KEAMAPSITHYO, BATIZADO COMO FELIPE. Primeira fotografia de um Lengua-Maskoy tirada com o consentimento do nativo. Quando a fotografia foi pendurada na cabana do Sr. Grubb, foi logo destruída por indígenas supersticiosos, que acreditavam que era a alma de Felipe que Grubb havia roubado, explicando assim a influência que ele exercia sobre Felipe. A exibição de ornamentos é típica de um indígena dândi; mas as tornozeleiras de penas eram usadas principalmente como proteção contra picadas de cobra.³

³ KEAMAPSITHYO, AFTERWARDS CALLED PHILIP, the first photograph of a Lengua taken with his consent. When nailed up in Mr. Grubb’s hut it was promptly torn down by superstitious Indians, who regarded it as the soul of Philip which he had stolen, thus explaining the influence he had over him. The show of ornaments is typical of an Indian dandy; but the featheer anklets are worn chiefly as a protection from snake-bite.

A visão que Grubb (1914) tinha dos nativos da América do Sul estava vinculada com a herança cultural do “bom selvagem” e essa minoridade bastava para justificar a sua intromissão e colonização em todos os aspectos da vida e dos costumes dos Lengua-Maskoy. As fotografias que estão no relato de Grubb (1914) parecem comprovar a vitória sobre os nativos. As descrições que acompanham cada uma das fotografias, como é o caso da citada aqui, guiam os efeitos de sentidos. Entretanto, temas diferentes e de difícil visibilidade fotográfica, tais como curandeirismo, superstições, a interpretação dos sonhos, as feitiçarias e outros, são didaticamente apresentados, discutidos e desprezados veementemente.

Tradução branca e tradutores indígenas

A tarefa tradutória atravessa os tempos, as Constituições, as mudanças históricas das Américas e não se aproxima da solução do problema em torno do desrespeito à cultura indígena. A cultura não indígena permanece majoritária e produz traduções que cristalizam os desdobramentos do contato. A antropóloga Dominique Tilkin Gallois, (2001),⁴ em entrevista à revista *Sexta-feira*, além de explicar ao leitor que a tarefa tradutória é incansável, volta suas reflexões críticas para o modo como os povos indígenas precisam responder às traduções e expectativas que os brancos constroem em relação a eles.

Gallois (2001) deixa claro que a tradução cultural que se desdobra a partir do contato entre sociedade branca e ameríndia não cessa e exige que o indígena se compreenda como índio, no sentido que a cultura do branco concebe e traduz o “índio”. Ela tenta aproximar-se da perspectiva do indígena que, frente a frente com o branco, se vê como gente, reconhece-se como gente e, a despeito da perspectiva da sociedade do branco, não se compreende como “índio”. Em suas palavras: “Aprender a ser índio parece um contrassenso lógico, além de muito pouco atraente, pois eles se veem privados de uma série de coisas” (GALLOIS, 2001, p. 110.). O campo semântico em torno do ser índio será a pobreza, a falta

⁴ A entrevista foi realizada há vinte anos, entretanto, parece-nos que a maior parte de discussão crítica sobre o modo como a sociedade não indígena traduz a sociedade indígena vigora ainda no senso comum de nossa sociedade. Mudanças pontuais do cenário serão apontadas à frente.

de acesso aos bens de consumo da sociedade branca, a necessidade de usar dinheiro apenas para coisas úteis. Se os indígenas não compreendem isso, há grupos poderosos da sociedade branca que lhes retiram a possibilidade de viverem o ato tradutório como gente, pois que têm que ser “índios”. A impossibilidade de agir como gente leva-nos à constatação de que a hegemonia do processo tradutório do branco em relação ao indígena é soberana, pode-se dizer que o branco venceu a luta das interpretações no plano histórico, social e político. A tradução branca, feita pelos brancos parece vitoriosa a maior parte do tempo.

A antropóloga, em sentido complementar, alerta para o processo acima: “Penso que é preciso informá-los sobre o que nós, os ‘brancos’, pensamos deles, queremos com eles, o que nossa sociedade lhes propõe como lugar e o que ela exige em troca” (GALLOIS, 2001, p. 111). Em outras palavras, os indígenas apreendem a tradução que os brancos fazem deles, para só então poderem negociar com a sociedade não indígena. Ocorre aí um tipo de *mise-en-scène* necessária à sobrevivência, uma vez que, hipocritamente, a sociedade branca identifica frequentemente o indígena como estereotipado e estabelece quais marcas, traços culturais e costumes podem possuir, “sem deixar de ser índios”. Quer dizer que a sociedade não indígena controla a tradução, é a dona da interpretação, do sistema de produção e dos bens produzidos. Ao Outro resta negociar minimamente seus direitos. Paulatinamente, entretanto, desde a década de 1980, principalmente, os indígenas têm se organizado politicamente para fazer frente às práticas de poder da tradução da sociedade não indígena, e, a despeito do êxito quanto à demarcação de algumas terras indígenas, os desmandos, ofensas e assassinatos vogam ainda hoje, a maioria impune.

Em outro sentido, no processo tradutório, lembra Gallois (2001) que os jovens Waami criam neologismos para dar conta dos conceitos do branco que lhes são culturalmente estranhos. Isso fazem experimentando, dialogando, testando a eficácia do neologismo no esforço de tradução. A estudiosa afirma que as cosmologias são fáceis de traduzir, e que o maior desafio são as instituições sociais (GALLOIS, 2001, p.112). Aí encontra-se um dos pontos nevrálgicos da tradução, compreender que as instituições do outro não valem menos que as nossas instituições e fazer com que essa recomendação ética dirija as escolhas a serem feitas ao longo do processo tradutório.

Afora a dificuldade intrínseca à tradução das instituições e práticas sociais, a estudiosa alerta, ainda, para a exigência de descontextualização que a sociedade branca impinge à sociedade indígena:

Eles têm de se descolar e têm de falar não mais em nome do próprio grupo, mas dos índios do Brasil inteiro. Isso são perdas porque raramente essas pessoas conseguem encontrar novamente um lugar nas relações sociais, pois têm de mudar de posição em relação a seus inimigos e os seus afins (GALLOIS, 2001, p. 113).

Aí o sinal de que a tradução do branco trata o indígena como um objeto, para ela a identidade de cada grupo indígena não importa porque não são considerados sujeitos. Coerência perversa de meios e fins.

Lembre-se, neste ponto, que um dos equívocos da sociedade branca tratados pelo historiador Bessa Freire, é justamente tomar os indígenas genericamente como índios, espécie de abstração estereotipada. Mas será que as perdas permanecem predominando? A proposta de Gallois (2001, p. 113) incide, ingenuamente ou não, sobre o novo que pode surgir da relação:

Me incomoda pensar que os índios vivem a digerir o mundo dos brancos, pois nem tudo é digerido. Há coisas que rompem e criam algo novo. Se insistirmos na ideia de resignificação, pegaremos o bonde andando, pois há momentos em que o novo perde o significado anterior e se desloca para outro lugar. É aí onde algo começa a fazer sentido.

A noção de resignificação, de adaptação e de digestão tem limites. Minha ideia é olhar o diálogo entre as versões das sociedades indígenas sobre o Outro, relacionando sempre com as versões do outro sobre elas. Não penso que seja possível digerir tudo por meio da cosmologia nativa. Há coisas que se instalam e criam novas relações, novos mitos, novas práticas.

A partir do trecho acima, pensemos no processo de produção de livros por escritores indígenas, prática relativamente nova em nosso país, com cerca de 40 anos. Do ponto de vista da sociedade indígena, a escrita, que é uma das principais armas que a sociedade do branco utilizou contra a cultura dos ameríndios, passou a ser incorporada por eles. E, ao que parece, nesse caso não se trata de apenas digerir a cultura do branco. Passaram a traduzir-produzir, além da cultura oral, os objetos da cultura da escrita, e isso se intensificou de 1980 aos dias de hoje. Agora a escrita

também lhes serve como defesa ética e como arma estética, política e jurídica, sem que os indígenas se limitem à cultura da escrita. Isto é, a escrita indígena tem o direito e o poder de coabitar com a oralidade por meio da qual os ancestrais vivem e repetem suas histórias, por meio da qual vitalizam o tempo anterior ao contato e à memória. Do ponto de vista não indígena, entretanto, se as histórias escritas são muitas vezes as narrativas que integram as cosmologias nativas, e, portanto, sustentam um mundo diverso do mundo do branco, os leitores brancos o adentram, sim, leitores que são, porque conhecem as letras e as palavras. Mas em que medida sua leitura ou tradução se aproxima do sentido do escrito? Conseguirão ressignificar seu conhecimento das letras frente a essa nova prática, esse novo texto que a sociedade indígena lhe oferece? Poderão os leitores brancos vislumbrarem no escrito aquilo que não compreendem e o que não está escrito, provavelmente porque pertence à invisibilidade? De volta ao ponto de vista indígena, é possível afirmar que, em determinado sentido, a nova prática dos povos indígenas os coloca também em uma nova situação, pois detém, agora, a possibilidade das traduções de seus textos que os tradutores brancos insistem em tentar elaborar. Os indígenas tornam-se, eles mesmos, tradutores.

Enquanto perguntamos aturdidos sobre o texto indígena, os indígenas passo a passo escrevem e traduzem, passo a passo modificam a certeza de nossa sociedade sobre o grafocentrismo, passo a passo inscrevem seus ancestrais em nossa memória e genealogia, modificando o mundo do branco. Aqui a luta das interpretações e traduções recomeça com outros parâmetros; os invisíveis ancestrais que mantiveram as narrativas vivas não estão inseridos no jogo, sobre eles não será possível o domínio ideológico da sociedade não indígena.

A antropóloga Gallois (2001, p. 115) ainda chama atenção para a tradução que se constrói no diálogo cultural. Ao retomar afirmativamente o pensamento de Hommi Bahbha, ela enfatiza a inescapabilidade do diálogo cultural para o etnólogo:

No diálogo cultural se constrói uma tradução que é efêmera, mas que se dá a partir de categorias culturais possíveis. É como se houvesse uma grade que pudesse ser ativada em determinados momentos. Cabe a nós focar o momento desse diálogo. Não penso que os índios estão falando algo que venha exclusivamente deles, nem qualquer indivíduo. Eles estão, sim, respondendo a uma interpretação sobre eles que vem do outro. Hoje em dia, a

etnologia só trabalha em contextos de diálogo cultural, não há como escapar. Mesmo que fuçamos para uma aldeia isolada no meio do mato, estaremos ali como brancos, como portadores de miçangas e lanternas. Estamos sempre imersos nesse contexto de troca de posições. Temos de levar em conta isso e observar como as posições são manipuladas.

O diálogo cultural é imprescindível para ambas as mediações, tanto do etnólogo que anseia traduzir culturas, quanto do tradutor que pretende, a princípio, traduzir línguas e textos, e que, inevitavelmente terá a cultura do Outro implicada em seu trabalho. O que nos é opaco ainda é o conhecimento acerca do quanto e de que modo a cultura que possuímos, e da qual não há como fugir, vide citação acima, pode estar manipulando o diálogo como prática social e, por conseguinte, a tradução. Ter consciência da necessidade de postura ética condizente com a situação de que há uma via de sentidos de mão dupla no diálogo, infelizmente, não é o suficiente para assegurar que o processo tradutório se aproxime cuidadosamente da cultura do Outro.

Os percalços do trabalho do etnógrafo se assemelham aos desafios do trabalho de tradução; essa comparação encontramos também nas reflexões do estudioso Antonio Risério (1993, p. 45), quando afirma:

George Mounin está certo quando diz que a tradução é uma arte que envolve problemas linguísticos e etnográficos. As significações linguísticas não se descolam do seu contexto humano – e “todo tradutor que, de mil maneiras empíricas, não se tenha transformado em etnógrafo da comunidade cuja língua produz, é um tradutor incompleto”.

Em busca da relação ética, o tradutor precisa ser, também, etnógrafo. Ainda que isso possa não ser suficiente para a tradução justa da cultura do Outro – questão sobre a qual estamos nos batendo desde o início do texto, exercitar-se como etnógrafo permitirá maior aproximação com certeza. A aproximação, entretanto, nunca é completa. A angústia do etnógrafo é semelhante à angústia do tradutor, ambos não podem se livrar de sua própria cultura para se aproximarem integralmente da cultura do Outro.

A proposta de Risério (1993, p.112) nos motiva a pensar em um tradutor múltiplo e uma tradução plural, que transita entre saberes

e práticas culturais de várias ordens, é livre de preconceitos e não se restringe à defesa de seu território de saber. Em suas palavras:

Regra geral, o que temos é, por assim dizer, um “mitografismo” que se reduz a operações de transferência idiomática de “conteúdos”. Esta prática mitográfica, por maior que seja sua relevância, deixa a desejar na medida em que desfigura ou mutila a própria estrutura da mensagem que procura trasladar. Esta é a dificuldade. Não se trata, evidentemente, de menosprezar a tradução etnográfica – sabemos que ela não se propõe como recriação de linguagem. Mas de sugerir, neste final, uma outra coisa. Um trabalho conjunto. Uma conjugação de esforços, de sensibilidades e de técnicas: poetas, linguistas, antropólogos, candomblezeiros, caciques, etc, reunidos para reinventar em nossa língua textos ameríndios e africanos, a fim de que possamos incorporá-los ao nosso patrimônio textual.

Trata-se de possível conjugação de esforços que seriam movidos pelo respeito ao *ethos* do Outro, ameríndio, africano etc. Esforços de sábios contadores, cantores, dançarinos, ouvintes e leitores. O que pode ser compreendido como uma sinergia voltada às textualidades faladas e escritas, no sentido do convívio, não de visões de mundo diferentes, mas de mundos diferentes, paralelos e contemporâneos.

A pedagogia do processo tradutório demonstra que traduzir é um trabalho amplo que envolve a obra, o autor, o tradutor, o leitor e, obviamente, as condições de produção, da obra e da tradução. O discurso, enquanto conjunto de efeitos de sentido, materializado na língua de chegada, não começa nem finda no tradutor enquanto tal, tomado sobretudo como sujeito que exerce eticamente seu papel de mediação. Ele é um sujeito enunciador de discursos carregados de valores que, ao juntar-se a outros, muitos outros sujeitos enunciadores portadores igualmente de valores, experimenta processos de materialização discursiva variados. Em outras palavras, o tradutor, ao se flexionar em número, exercita o modo relacional de existência, imprescindível ao campo das ações e vivências éticas.

Referências

ANDRELLLO, Geraldo. Falas, objetos e corpos: autores indígenas no alto Rio Negro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 25, n. 73, p. 5-26, jun. 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092010000200001>.

ANGELO, Samir Ricardo Figalli de. *Transmissão e circulação de conhecimentos e políticas de publicação dos Kumuá do Noroeste Amazônico*. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ETTE, Ottmar. *Escrever entre mundos: literaturas sem morada fixa*. Tradução Rosani Umbach, Dionei Mathias, Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

FERREIRA, Alice Maria de Araújo. O paradigma da descrição na tradução etnográfica: Lévi-Strauss tradutor em *Tristes Trópicos*. In: *Revista Acta Scientiarum; Language and Culture*, Maringá, v. 36, n. 4, p. 383-393, 2014. DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v36i4.23837>. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/23837>. Acesso em: 10 abr. 2020.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Essa incansável tradução. [Entrevista]. Entrevistadores: Evelyn Schuler, Florencia Ferrari, Renato Sztutman e Valéria Macedo. *Sexta-feira*, n. 6, p.103-121, 2001.

GRUBB, W. B. *An Unknown People in an Unknown Land*. London: Seeley, Service & CO. Limited, 1914.

HUNT, R. J. *The Livingstone of South America*. London: Seeley Service & Co Company, 1930.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste amazônico (1903-1905)*. Tradução Pe. Casimiro Beksta. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; Faculdade Salesiana Dom Bosco, 2005.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien*. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910. (II. Band)

MEDEIROS, Sérgio. Ainda não se lê em xavante. In: MEDEIROS, Sérgio; NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (org.). *Leitura e experiência*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 75-89.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROCHA, Hélio. Não há inferno para quem traduz. *Revista Igarapé*, Porto Velho, RO, v. 12, n. 3, p. 30-46, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/4821> Acesso em: 30 abr. 2020.

WARREN, H. Gaylord. *Rebirth of the Paraguayan Republic: The First Colorado Era, 1878-1904*. London: University of Pittsburgh Press, 1985.

WHIFFEN, Thomas. *O noroeste amazônico: notas de alguns meses que passei entre tribos canibais*. Tradução Hélio Rocha. Rio Branco: Editora NEPAN, 2019.

Recebido em: 12 de maio de 2020.

Aprovado em: 17 de setembro de 2020.



Glossário em traduções literárias: Jorge Amado em italiano

Glossary in Literary Translations: Jorge Amado in Italian

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
andrea.guerini@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3187-6246>

Elena Manzato

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
manzatoelena@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-2229-0347>

Resumo: Os glossários são pouco discutidos nos Estudos da Tradução embora sejam uma ferramenta valiosa, pois representam um poderoso instrumento para o leitor. No glossário, podemos ver como quem traduz negocia sentidos, tornando esse paratexto um importante espaço ético-decisional de criação de significados, além de poder estabelecer uma relação dialógica entre o texto/cultura de partida e o texto/cultura de chegada. Por isso, este artigo verifica como os glossários são tratados nas abordagens paratextuais, para apresentar a análise de um caso específico, isto é, os glossários das edições italianas de *Suor* e da edição “I Meridiani” *Jorge Amado: Romanzi* (2002), a partir das teorizações de Batchelor (2018), Genette (2009), Tahir-Gürçağlar (2002), Kovala (1996) e das teorias pós-coloniais da tradução presentes em Robinson (2014) e Tymoczko (2006).

Palavras-chave: Jorge Amado; Itália; paratexto; glossário; ética na tradução.

Abstract: Glossaries are rarely discussed in Translation Studies although they are a precious instrument, as they represent a valuable tool for the reader. In the glossary we can see how translators negotiates meanings, making paratext an important ethical space for creating meanings, besides being able to establish a dialogical relationship between the source text/culture and the target text/culture. Thus, this article verifies how glossaries are defined in paratextual approaches, and then present a case study,

the glossaries of the Italian editions of *Suor* and of *Jorge Amado: Romanzi* (2002), starting from theories by Batchelor (2018), Genette (2009), Tahir-Gürçağlar (2002), Kovala (1996) and also of the post-colonial theories of translation by Robinson (2014) and Tymoczko (2006).

Keywords: Jorge Amado; Italy; paratext; glossary; ethics in translation.

Introdução

Em *Paratextos editoriais*, Genette (2009, p. 9) afirma que um livro

[...] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço ou o acompanhamento de um certo número de produções, verbais ou não, [...] que, em todo caso, o cercam ou prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento [...] constitui o que em outro lugar batizei de paratexto da obra [...].

Ainda segundo Genette (2009), esses elementos paratextuais podem ser divididos em peritexto e epitexto, sendo que o primeiro se encontra materialmente ligado ao texto (título, prefácios, notas etc.), ou seja, está na parte interna do livro, e o segundo é composto pelo material que não acompanha materialmente o livro (entrevista, correspondências, resenhas etc.), ou seja, se encontra na parte externa do livro.

No presente artigo, abordaremos um elemento utilizado em obras traduzidas, que não aparece na classificação de Genette (2009), nem é contemplado, por exemplo, na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2020). Trata-se do glossário, que, segundo o dicionário Caldas Aulete, seria um elemento textual que fornece definições de palavras e/ou expressões que podem ser desconhecidas ou obscuras para o público leitor e que servem ou deveriam servir para elucidar aspectos linguísticos, e também culturais de um dado termo/ou expressão. A nossa hipótese é que, no estudo de caso proposto, esse elemento – que poderia ser um valioso instrumento de compreensão para o público-leitor, um suporte para a leitura – cristaliza alguns estereótipos a respeito do Brasil.

Ademais, ao mesmo tempo que representaria um poderoso espaço de negociação e criação de sentidos, o glossário possibilita discussões a respeito do ato tradutório. Quando considerado como ferramenta

para entender uma cultura diferente, o glossário pode gerar discussões sobre aspectos éticos da tradução. O nosso objetivo é, portanto, analisar os glossários que aparecem nas duas edições italianas de *Suor* (1934) de Jorge Amado, publicadas em 1985 e 1999, e na edição *Jorge Amado: Romanzi*, de 2002, apoiando-nos em teorias sobre paratextos de obras literárias (BATCHELOR, 2018; GENETTE, 2009; TAHIR-GÜRÇAĞLAR, 2002; WATTS, 2000), assim como teorias pós-coloniais da tradução (ROBINSON, 2014; TYMOCZKO, 2006).

Glossários: presença e ausência nos Estudos da Tradução

Na vasta bibliografia sobre Estudos da Tradução em geral, e nas várias publicações sobre paratextos, em particular, notamos que existem poucas referências bibliográficas sobre os glossários, ou que os considerem como parte integrante do fazer tradutório, seja como suporte de leitura – tal como as notas de rodapé – seja como extensão do texto traduzido.

Na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2020), o glossário é mencionado pouquíssimas vezes, de maneira muito superficial, e raramente é relacionado a obras literárias. Quando aparece, o glossário é uma estratégia didática, uma produção – ligado à terminologia – ou um instrumento usado por famoso(a)s tradutore(a)s em ausência de equivalentes em culturas diferentes.¹

Na área de terminologia, o glossário é definido como “repertório de unidades lexicais de uma especialidade com suas respectivas definições ou outras especificações sobre seus sentidos” (FINATTO; KRIEGER, 2004, p. 51).

Na área de estudos literários, Vanise Medeiros (2014, p. 145) dá a seguinte definição: “Glossários, em geral, vêm apensos aos textos, seja em notas de pé de página, seja ao final do livro. Deles fazem parte como algo que se acrescenta”, e refere que “o glossário para o livro de literatura elaborado pelo escritor se faz na relação com o dicionário: se não existe, é preciso, então, criar, ou indicar sua existência, ou ainda dar à palavra outros sentidos”. Além de glossários de autore(a)s, Medeiros (2014) individua os escritos por editore(a)s e lexicografo(a)s.

¹ O glossário é mencionado 10 vezes no corpo do texto e mais 5 vezes na bibliografia. Não é tratado teoricamente, mas sim como produto de algumas disciplinas (terminologia) ou como instrumento utilizado ao longo do tempo por várias escolas de tradução.

Essa definição é importante para os Estudos da Tradução se pensamos que o glossário em obras traduzidas serve para elucidar o significado de palavras e às vezes expressões pertencentes a um sistema linguístico ou cultural diferente daquele do público-leitor, ou seja, palavras e expressões que dificilmente são encontradas no dicionário. Ainda em relação ao texto literário traduzido, Marie-Hélène Torres (2011) considera o glossário como metatexto.

Para o presente trabalho, porém, consideramos o glossário como paratexto, partindo da definição de Kathryn Batchelor (2018), no qual a estudiosa parte da obra de Genette (2009) para construir uma nova definição de paratexto que se encaixe nos Estudos da Tradução:

O paratexto consiste em qualquer elemento que carregue comentários sobre o texto, apresente o texto ao público-leitor, ou influencie a recepção do texto. Os elementos paratextuais podem ou não se manifestar materialmente; quando se manifestam, podem ser fisicamente anexados ao texto (peritexto) ou separados (epitexto). [...] Um peritexto é, portanto, por definição, paratextual. Outros elementos fazem parte do paratexto apenas na medida em que desempenham uma das funções listadas acima, ou seja, carregar comentários sobre o texto, apresentar o texto ao público-leitor ou influenciar a recepção do texto. (BATCHELOR, 2018, p. 12, tradução nossa)²

Batchelor (2018) se distancia de duas questões centrais para Genette (2009): 1) a centralidade da autoria e 2) a proposta de considerar a própria tradução como paratexto.

Essa segunda questão é fundamental ao se fazer uma crítica pós-colonial do paratexto, como aponta Şehnaz Tahir-Gürçağlar (2002). Primeiramente, a ideia de Genette (2009) – de o texto traduzido ser um paratexto – representa uma visão limitada da tradução como texto apenas a serviço do “original”; em segundo lugar, desproblematiza outras

² “The paratext consists of any element which conveys comment on the text, or present the text to the readers, or influences how the text is received. Paratextual elements may or may not be manifested materially; where they are, that manifestation may be physically attached to the text (peritext) or may be separate from it (epitext). Other elements constitute part of a text’s paratext only insofar as they achieve one of the functions listed above, i.e. convey comment on the text, present the text to the readers, or influence how the text is received”.

questões presentes nas abordagens culturais e pós-coloniais dos Estudos da Tradução, que apontam para a qualidade dual da tradução como meio para manipular o(a) colonizado(a) e para criar uma certa imagem dele(a).

Os estudos pós-coloniais da tradução concentram-se na ideologia e na ética envolvidas no ato tradutório e trazem à tona a relação de poder desigual que se instalou entre colonizador(a) e colonizado(a):

Os estudos pós-coloniais da tradução são especialmente interessantes devido à centralidade da ideologia e da ética, do ativismo e da resistência nestes contextos. As situações pós-coloniais envolvem relações de poder assimétricas. (TYMOCZKO, 2006, p. 454, tradução nossa)³

Douglas Robinson (2014, p. 31-32), em *Translation and Empire*, cita Richard Jacquemond, que nos apresenta algumas formas através das quais essas desigualdades aparecem em tradução, por exemplo:

– a cultura não hegemônica traduz muito mais do que a cultura dominante. Nas relações Brasil-Itália, por exemplo, sabemos que “o Brasil traduz da Itália quatro vezes o que a Itália traduz do Brasil” (DAL PONT; GUERINI, 2017, p. 35);

– a cultura dominante traduz obras que apresentam a cultura não-hegemônica conforme algumas ideias pré-concebidas sobre ela. “Em geral, são imagens simplistas que são, inclusive, internalizadas, incorporadas pela própria cultura dominada. No caso do Brasil, por exemplo, fala-se em carnaval, samba, caipirinha, povo caloroso e receptivo” (MELLO; VOLLET, 2000, p. 175).

A virada cultural e ideológica nos Estudos da Tradução também favoreceu um interesse maior em como as culturas são representadas nos paratextos, não por acaso Batchelor (2018) apresenta uma breve revisão bibliográfica da abordagem pós-colonial, uma análise engajada em desmascarar formas manipuladoras de representação do(a) colonizado(a). Batchelor (2018, p. 37-39) destaca que o que surge é um duplo processo, de domesticação e exotização, que é aparentemente uma estratégia de marketing comum em muitos sistemas europeus e norte-americanos; o uso de estereótipos, inclusive, parece ser um traço comum na apresentação de textos oriundos de sistemas literários pós-coloniais.

³ “Postcolonial translation studies are particularly interesting because of the centrality of ideology and ethics, activism and resistance, in these contexts. Postcolonial situations involve asymmetrical power relations”.

Nossa proposta, ao trabalhar com glossários que acompanham a obra de Jorge Amado, é analisá-los a partir dos preceitos pós-coloniais, pois acreditamos que, como outros elementos paratextuais, o glossário contribui para a construção da imagem de uma dada cultura e, por conseguinte, ele é um poderoso elemento ético para se discutir procedimentos tradutórios.

Indicamos o glossário como um elemento paratextual muitas vezes negligenciado e queremos destacar sua importância como instrumento de mediação e como lugar de representação e negociação de sentidos. Como afirma Richard Watts (2000, p. 30, tradução nossa) “o paratexto serve de alguma forma para tornar culturalmente familiar o que não é”,⁴ ou seja, o paratexto é funcional para se aproximar ao(à) Outro(a), pois na literatura traduzida acontece um processo de mediação, que é descrito por Kovala (1996, p. 120, tradução nossa) como:

[...] um processo de segundo grau no qual uma obra é transposta para outra língua e para um contexto cultural diferente [...]. Neste processo, a necessidade da mediação é naturalmente mais urgente do que no caso da literatura nacional, porque a obra encontra-se muitas vezes longe do seu receptor histórico e cultural.⁵

Kovala (1996) apresenta uma análise que visa a identificar as manifestações ideológicas no espaço paratextual e sugere novos horizontes de pesquisa, entre os quais analisar de forma mais aprofundada como a ideologia, mais ou menos explicitamente, se apresenta no discurso paratextual.

Identificamos o glossário como paratexto fundamental na identificação de representações etnocêntricas, muitas vezes nocivas e opressoras. Quando Berman (2013), afirma que a tradução deve ser ética e não etnocêntrica, por exemplo, ele procura se aproximar o máximo possível da “verdade”. No nosso caso específico, a urgência de se pensar um glossário mais “ético” deriva da observação, em particular,

⁴ “the paratext all worked to a greater or lesser extent to render the culturally unfamiliar less so”.

⁵ “The mediation process of translated literature is a process of the second degree, in which a work is transferred into another language and into a different cultural context [...]. In this process, the need for mediation is naturally much more urgent than in the case of original literature, because the work is often far from its recipient historically and culturally”.

de alguns glossários de obras de Jorge Amado publicadas na Itália, como discutiremos a seguir.

Glossários: o caso de Jorge Amado na Itália

Como mencionado acima, a necessidade de tratar de glossários em traduções literárias veio da observação de algumas edições italianas de obras de Jorge Amado. Os glossários de duas edições de *Suor* [*Sudore*] são nosso ponto de partida, pois já serviram de modelo para discutirmos etnocentrismo e estereótipos no artigo “*Suor*, di Jorge Amado in italiano: tra etnocentrismo e stereotipizzazione” (2021, no prelo). Por isso, a necessidade de ampliar a discussão, incluindo algumas definições que aparecem no glossário de *Jorge Amado: Romanzi* (2002) da prestigiosa coleção “I Meridiani” da editora Mondadori, que reúne em dois volumes boa parte dos romances de Jorge Amado traduzidos para o italiano.⁶

Conforme Berman (2013), ter uma postura ética perante a tradução significa respeitar o(a) Outro(a), mantê-lo(a) presente em tradução: “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (p. 95). Existe, para o estudioso, a necessidade de criar uma relação dialógica entre língua estrangeira e língua própria: “A tradução verdadeiramente ética deve evitar tanto o ‘efeito de estranhamento’ abusivo como também o efeito de naturalização abusivo” (BERMAN, 1995, p. 30, tradução nossa).⁷

Portanto, conforme o estudo de caso que apresentaremos, consideramos o glossário uma ferramenta que pode ser ética, uma vez que estabelece essa relação dialógica entre as duas modalidades: estrangeirizadora e naturalizante. O glossário permite que o(a) tradutor(a) mantenha o efeito de estrangeirização no texto, conservando a palavra

⁶ As obras de Jorge Amado presentes nesta edição são: *Il Paese del carnevale*, traduzido por Elena Grechi; *Cacao*, traduzido por Daniela Ferioli; *Jubiabá*, traduzido por Elio Califano e Dario Puccini; *Gabriella, garofano e cannella*, traduzido por Giovanni Passeri; *La doppia morte di Quincas l'acquaiolo*, traduzido por Paolo Collo; *Dona Flor e i suoi due mariti*, traduzido por Elena Grechi (volume I). *La bottega dei miracoli*, traduzido por Elena Grechi; *Tereza Batista stanca di guerra*, traduzido por Giuliana Segre Giorgi; *Alte uniformi e camice da notte*, traduzido por Elena Grechi; *I turchi alla scoperta dell'America*, traduzido por Luciana Stegagno Picchio (volume II).

⁷ “La traduction réellement éthique doit éviter tout aussi bien l’effet ‘étrangeté’ abusif que l’effet de naturalisation abusif”.

do português brasileiro, ao passo que viabiliza um efeito naturalizante ao explicitar o significado dessa palavra num lugar outro.

No que se refere a *Suor*, publicado no Brasil em 1934 pela editora Ariel, o nosso *corpus* é composto pela primeira edição italiana, traduzida por Claudio M. Valentinetti e publicada em 1985 por Mondadori, e pela edição de Einaudi de 1999, traduzida por Daniela Ferioli. O glossário da primeira edição de *Sudore* reúne 44 verbetes, enquanto o da segunda edição apresenta 26 definições. O glossário dos volumes *Jorge Amado: Romanzi*, da Mondadori, possui 196 verbetes. No caso da edição de 2002, cabe destacar que, após a revisão das traduções efetuada por Daniela Ferioli, todas as notas de tradutor foram retiradas e ela colaborou para a edição do glossário, como referido pelo organizador Paolo Collo: “Agradeço Daniela Ferioli, tradutora e amiga de Amado, que me ajudou muito a resolver dúvidas e imprecisões na revisão das traduções e para a escrita do *Glossario*” (COLLO, 2002, p. CXXIII, tradução nossa).⁸ Podemos então afirmar que, no caso dessa edição, as notas foram “reestruturadas” para se transformarem em verbetes: de fato, o glossário não reúne apenas *realia*⁹ (VLAHOV; FIORIN apud OSIMO, 2002, p. 207-208), termos culturalmente marcados, mas também definições de nomes de pessoas reais (Antônio Conselheiro e Lampião), funcionando como notas que explicam algum fato histórico.

Apesar de nos dois volumes de “I Meridiani” não aparecer o romance *Suor*, acreditamos pertinente comparar algumas das definições presentes nos glossários dessas diferentes edições, já que podemos considerar *Jorge Amado: Romanzi* (2002) uma edição crítica, pensada para ser um suporte tanto para o estudioso quanto para o público em

⁸ “Ringrazio Daniela Ferioli, traduttrice e amica di Amado, che tanto mi ha aiutato per risolvere dubbi e imprecisioni nella revisione delle traduzioni e per la stesura del *Glossario*”.

⁹ Os *realia* são aqui entendidos na definição de Vlahov e Fiorin (apud Osimo, 2002, p. 207-208): “algumas [palavras] passam no texto da tradução de forma inalterada (transcrevem-se), outras podem conservar apenas parcialmente suas estruturas morfológicas ou fonéticas em tradução, outras ainda às vezes têm de ser substituídas com unidades lexicais com um valor de aspecto completamente diferente ou até ‘compostas’. Dentre essas palavras encontram-se denominações de elementos da vida quotidiana, da história, da cultura etc. de um dado povo, país, lugar que não existem em outros povos, países e lugares. Essas mesmas palavras na teoria da tradução receberam o nome de ‘realia’”.

geral. Aqui é também importante levar em conta que o organizador e o(a)s autore(a)s do material paratextual são na maioria acadêmico(a)s e estudiosos de literatura de língua portuguesa,¹⁰ o que confere uma maior legitimidade, porque quem contribuiu para o paratexto é considerado fonte “confiável” sobre o tema abordado.

Um aspecto importante a ser considerado é a “distância cultural” entre Brasil, ou melhor, a Bahia, e a Itália, especialmente quando se trata da literatura de Jorge Amado, uma literatura que levou para o mundo uma parte da cultura brasileira, nomeadamente a baiana, apresentando um mundo que para muito(a)s é exótico e distante. Pensando no público-leitor italiano, portanto, como observa Watts (2000), o paratexto contribui para tornar a cultura Outra mais “familiar”.

De fato, além do glossário, outros espaços paratextuais auxiliam na aproximação das culturas e a conhecer o autor. O prefácio da primeira edição de *Sudore*, de 1985, explora aspectos culturais especialmente através da apresentação da personalidade do autor e compara a obra com outras do cânone europeu. Também podemos constatar que a distância cultural justifica o tipo de palavra definida dentro do glossário. Como referido acima, na maioria dos casos se trata de *realia*. Estes podem ser classificados como: geográficos e etnográficos; folclóricos e mitológicos; cotidianos, que se referem à comida, vestuário, objetos domésticos, meios de transporte, música ou brinquedos, medidas, moedas; histórico-sociais, ou ainda unidades administrativas, cargos e profissões, instituições e órgãos, partidos e movimentos, militares.

Os glossários analisados no nosso estudo de caso permitem tecer alguns comentários iniciais. Os *realia* cotidianos são bem explicados, mas, em alguns fatos históricos e termos oriundos de religiões de matriz africana, notou-se que há problemas nas definições, com informações inexatas.

Seguindo a classificação acima, apresentamos as 44 entradas do glossário da primeira edição *Sudore*, de 1985, traduzida por Claudio M. Valentinetti:

¹⁰ O organizador Paolo Collo é um tradutor premiado na Itália, o extenso prefácio é de autoria da estudiosa de literatura de língua portuguesa Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), a supracitada Daniela Ferioli foi responsável pela revisão das traduções e a organização do glossário. Além disso, Paolo Collo menciona o suporte de Guia Boni (professora da Università L’Orientale de Nápoles), Silvia La Regina (professora da Universidade Federal do Sul da Bahia) e Ugo Serani (atualmente professor da Università degli Studi Aldo Moro de Bari) para a organização da biografia e da bibliografia.

- *realia* geográficos e etnográficos: Imburana; Pelourinho; Sapoti; Sertão; Umburana; Xiquexique
- *realia* folclóricos e mitológicos: Crente; Despacho; Ogum; Orixás.
- *realia* cotidianos: Acarajé; Bicho (Jogo do); Cachaça; Coco; Cortiço; Cuia; Cuscuz; Dendê; Fazenda; Feijoada; Ladeira; Mil-réis; Mingau; Molho de pimenta; Moqueca; Munguzá; Pinga; Puba; Rabo-de-galo; Rapadura; Sobrado; Trova.
- *realia* histórico-sociais: Cangaceiro; Coronel; Fazendeiro; Flagelados; Galego; Gringo; Jagunço; Mucama; Sinhá; Vestibular.
- Outros: Lampião; Padre Cícero.

A edição de *Sudore* de 1999, traduzida por Daniela Ferioli, tem 27 entradas com a seguinte classificação:

- *realia* geográficos e etnográficos: Sapoti; Sertão; Umburaba; Xiquexique.
- *realia* folclóricos e mitológicos: Orixás; Coco.
- *realia* cotidianos: Acarajé; Cachaça; Feijoada; Mingau; Moqueca; Munguzá; Pinga; Puba.
- *realia* histórico-sociais: Cangaceiros; Coronel; Cortiço; Fazenda; Fazendeiro; Flagelados; Galego; Gringo; Jagunço; Mucama; Sinhá.
- Outros: Lampião Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938); Padre Cícero (1844-1934).

A edição *Jorge Amado: Romanzi* (2002) apresenta um glossário vasto, com 196 definições. Mencionaremos apenas os termos “em comum” com os outros dois glossários para comparação:

- *realia* geográficos e etnográficos: Pelourinho; Sertão.
- *realia* folclóricos e mitológicos: Coco; Ogum; Orixás.
- *realia* cotidianos: Acarajé; Bicho (jogo do); Cachaça; Dendê; Feijoada; Real (réis); Mingau; Moqueca; Munguzá; Pinga; Puba; Rabo-de-galo.
- *realia* histórico-sociais: Cangaceiro; Coronel; Fazenda; Fazendeiro; Gringo; Jagunço; Sinhô/sinhá.
- Outros: Lampião.

No quadro abaixo apresentamos os termos presentes nos dois glossários de *Sudore* (1985, 1999) e os termos que têm alguma correspondência no glossário de *Jorge Amado: Romanzi* (2002). Esses são especialmente significativos para o nosso objetivo, ou seja, verificar como o glossário pode ser um instrumento ético na tradução, negociando sentidos, sendo uma ferramenta dialógica ou, ao contrário, reforçando estereótipos.

QUADRO 1 – Verbetes dos glossários das duas edições de *Sudore* e de *Jorge Amado: Romanzi*¹¹

TERMO	<i>Sudore</i> , 1985	<i>Sudore</i> , 1999	<i>Jorge Amado: Romanzi</i> , 2002
<i>Acarajé</i>	Polpetta della cucina afro-baiana, fatta di puré di fagioli, frita in olio di palma, che si serve con salsa piccante e gamberi.	Polpettina di puré di fagioli secchi e cipolle, frita in olio di palma, che si serve con salsa piccante e gamberetti.	Polpettine di fagioli fritte in olio di palma accompagnate da sugo di cipolla, peperoncini e gamberetti essiccati.
<i>Bicho</i>	Gioco nazionale (clandestino ma tollerato) brasiliano. È una specie di lotteria in cui le decine corrispondono a 25 gruppi, ognuno con il nome di un animale. E cioè: struzzo, aquila, asino, farfalla, cane, capra, montone, cammello, serpente, coniglio, cavallo, elefante, gatto, gallo, coccodrillo, leone, scimmia, maiale, pavone, tacchino, toro, tigre, orso, cervo, mucca.		Lotteria nata nel 1800 per lanciare il giardino zoologico di Rio, composta da numeri abbinati a nomi di animali.
<i>Cachaça</i>	Liquore nazionale brasiliano, base della <i>batida</i> . È un distillato della melassa. È chiamato, popolarmente, anche <i>pinga</i> .	Distillato di melassa della canna da zucchero, chiamato anche <i>pinga</i> .	Acquavite di canna.
<i>Cangaceiro</i>	Specie di bandito-Robin Hood del Nordeste del Brasile, eroe popolare e ormai mitico, celebrato nelle leggende di molti cantastorie della letteratura nazionale.	Banditi del Nordeste, armati fino ai denti, che esercitano molto fascino tra la povera gente.	Nel Nordeste sta a indicare il bandito errante, solo o in bande, che vive di saccheggio e aggressioni ma esercita grande fascino tra la povera gente.
<i>Coco</i>	Danza popolare originaria dell'America Latina, accompagnata, di solito, da canti e percussioni.	Danza popolare che si balla in girotondo, accompagnata da canti e percussioni.	Danza popolare di origine africana che si balla in girotondo accompagnata da canti e percussioni.

¹¹ Devido ao limite de palavras para este artigo, só disponibilizaremos a tradução integral dos verbetes na seção de comentários das definições analisadas.

<i>Coronel</i>	Capo politico, in genere proprietario terriero, dell'interno del paese. In origine il termine si riferiva al grado di colonnello della Guardia Nazionale all'epoca dell'impero portoghese.	Titolo onorifico conferito ai grandi latifondisti o capi politici locali.	Titolo onorifico conferito a grandi proprietari terrieri e a politici influenti (al plurale, coronéis).
<i>Cortiço</i>	Abitazione collettiva della gente più povera.	Abitazione collettiva delle classi povere.	
<i>Crente</i>	Credente, membro dell'omonima setta religiosa sincretica.		
<i>Cuia</i>	Vaso fatto col frutto di <i>Crescentia cujate</i> , simile a una zucca, svuotato della polpa.		
<i>Cuscuz</i>	Polpetta di farina di mais o di tapioca cotta alla griglia.		
<i>Dendê</i>	Palma brasiliana originaria della Guinea (<i>Elaeis guineensis</i>) e frutto di essa, da cui viene estratto un olio usato come condimento nella cucina baiana.		Frutto e olio ricavato dalla palma da cocco.
<i>Despacho</i>	"Stregoneria", "fattura" tipica delle religioni africane in Brasile.		
<i>Fazenda</i>	Grande proprietà rurale, di coltivazione dei campi o di allevamento del bestiame.	Grande proprietà rurale adibita a coltivazioni o allevamento di bestiame.	Grande proprietà rurale adibita a coltivazioni o allevamento di bestiame.
<i>Fazendeiro</i>	Proprietario di <i>fazenda</i> , latifondista.	Proprietario di fazendas, latifondista.	Proprietario della fazenda, latifondista.
<i>Feijoada</i>	Piatto nazionale brasiliano, preparato con fagioli (in genere neri), pancetta, carne secca, carne di maiale salata, salsicce ecc. e accompagnato da riso e da farina di mandioca salata al burro (<i>farofa</i>).	Piatto nazionale a base di fagioli, lardo, carne essiccata, maiale, insaccati, accompagnato da legumi.	Piatto tipico nazionale, piuttosto robusto, preparato con varie carni di maiale, fagioli neri e altri legumi.
<i>Flagelados</i>	In genere, viene chiamata così la gente del Nordeste sottoposta a calamità naturali come la siccità o gli allagamenti.	Gli abitanti dell'interno del Nordeste colpiti da calamità naturali che emigrano verso il mare e le terre fertili del sud.	
<i>Galego</i>		Portoghese in senso canzonatorio.	

<i>Gringo</i>	Straniero in genere. Dispregiativo. In origine era riferito agli italiani; oggi trova applicazione in tutta l'America Latina per definire e connotare i nordamericani.	Straniero in generale. Il termine, attualmente, è riferito quasi solo ai nordamericani.	Nome con cui venivano generalmente chiamati i nordamericani e in seguito gli stranieri in generale.
<i>Imburana</i>	Piccola pianta del Nordeste, molto ramificata, della famiglia delle burseracee (<i>Bursera leptophleos</i>), con foglie pennate, foglioline aromatiche, fiori molto piccoli, frutto oleoso, commestibile quando ben maturo, e con tronco bianco e duro, utilizzabile in falegnamerie e edilizia. È chiamata anche <i>umburana</i> .		
<i>Jagunço</i>	In origine partigiano di Antônio Conselheiro, "santone" in rivolta contro il governo federale alla fine del secolo scorso a Canudos, stato di Bahia (e argomento del romanzo di Mario Vargas Llosa, <i>La guerra della fine del mondo</i>). Il termine si è poi imposto nel senso di guardia del corpo, sicario prezzolato, ecc.	Guardia del corpo, sicario.	Guardaspalle, mercenario, sicario al servizio di un fazendeiro, fuorilegge, sinonimo di cangaceiro.
<i>Ladeira</i>	A Bahia, strada più o meno scoscesa, ripida.		
<i>Lampião Virgulino Ferreira da Silva (1898- 1938)</i>		Celebre brigante, vivente all'epoca in cui è stato scritto <i>Sudore</i> , le cui gesta sono divenute leggendarie.	Virgulino Lampião, il più temibile capo dei cangaceiros (vedi) di tutti i tempi, incuteva terrore e insieme ammirazione presso la povera gente. Pur essendo cieco dall'occhio destro, aveva una mira infallibile. Eclottico, suonava la fisarmonica e costruiva oggetti di cuoio. Grande stratega e conoscitore della zona, affrontò la polizia militare di sette Stati, perdendo in pochi anni ben 800 uomini del suo seguito. Morì a quarant'anni insieme alla compagna Maria Bonita. Le sue gesta sono divenute leggendarie.

<i>Mil-réis</i>	Vecchia unità monetaria brasiliana, sostituita nel 1942 dal <i>cruzeiro</i> . <i>Conto de réis</i> : dieci volte cento <i>mil-réis</i> .		REAL, RÉIS: antica unità di moneta del Portogallo e del Brasile, sostituita nel tempo dal <i>cruzeiro</i> e poi dal <i>crúzado</i> , e infine riappare come moneta attuale in Brasile.
<i>Mingau</i>	Crema di farina di grano o di mandioca. <i>Mingau de puba</i> : crema di mandioca messa in acqua fino ad ammorbidire e a fermentare.	Crema molto liquida di mais o manioca.	Pappa di latte zuccherato con aggiunta di farina di mais o di manioca.
<i>Molho de pimenta</i>	Salsa di peperoncini (<i>malagueta</i> e <i>comari</i>), molto forte, usata come accompagnamento di quasi tutti i piatti della cucina baiana.		
<i>Moqueca</i>	Piatto tipico brasiliano, in genere di pesce o di frutti di mare (ma anche di pollo, uova, ecc.) con un sugo abbastanza liquido (ma non troppo), temperato con prezzemolo, coriandolo, limone, cipolla e soprattutto latte di cocco, olio di <i>dendê</i> e pepe. <i>Moqueca de aratu</i> : moqueca di un piccolo granchio (<i>Aratus pisoni</i>).	Stufato di pesce o altro, condito con coriandolo, latte di cocco e olio di palma.	Piatto tipico di solito a base di pesce e frutti di mare, ma anche di pollame, con olio di palma, latte di cocco, spezie e cipolla.
<i>Mucama</i>	Schiava personale della padrona di casa.	Schiava di alto lignaggio, giovane e fine, che veniva scelta come bambinaia o accompagnatrice della signora.	
<i>Munguzá</i>	Crema di mais, in genere, dolce, con latte di cocco, cui spesso di aggiungono tapioca e cannella.	Mais cotto in latte di cocco con tapioca e cannella.	Grani di mais bianco cotti nel latte di cocco zuccherato con chiodi di garofano e cannella.
<i>Ogum</i>	Divinità, nel rito Nagô, della guerra. Spirito di razza bianca identificata in alcuni santi dell'iconografia cattolica, soprattutto San Giorgio.		Orixá del ferro, dei fabbri, dei guerrieri e di tutti coloro che usano strumenti di ferro. Divinità della guerra, degli scontri e delle "vie di fatto", è fratello di Exu e di Oxóssi. Sincretizzato con sant'Antonio, i suoi simboli sono arnesi di ferro riuniti in quantità diverse (7, 14, 16, 21). Gli piace la feijoada e danza impugnando la spada con mimica guerresca o di duello. Ogunyê!

<i>Orixás</i>	L'insieme delle divinità (soprattutto nel rito Nagô) delle religioni afro-brasiliane.	Le divinità della macumba.	Divinità africana che risiede lungo la costa e sono pronte ad accorrere ovunque al richiamo dei loro fedeli. Simbolizzano le forze della natura.
<i>Padre Cicero (1844-1934)</i>		Strana figura di religioso e trascinate di folle, al quale sono attribuiti poteri soprannaturali, tuttora oggetto di grande venerazione.	
<i>Pelourinho</i>	In origine, colonna di pietra o di legno, in piazza o in luogo pubblico, su cui venivano esposti o puniti coloro che avevano commesso qualche colpa.		Antica piazza del patibolo.
<i>Pinga</i>	Cfr. <i>cachaça</i>	Cfr. <i>cachaça</i>	Vedi CACHAÇA.
<i>Puba</i>		Farina di manioca fermentata.	Manioca messa a bagno in acqua fino a fermentare.
<i>Rabo-de-galo</i>	Traduzione brasiliana dell'inglese "cocktail". Di solito corrisponde a un aperitivo composto da <i>cachaça</i> e vermouth.		Aperitivo a base di acquavite e vermouth.
<i>Rapadura</i>	Zucchero non raffinato solidificato in blocchi della grandezza di un mattone.		
<i>Sapoti</i>	Frutto della <i>sapotizeira</i> , o della <i>sapota</i> , albero delle <i>sapotacee (Lucuma mamosa)</i> .	Squisito frutto carnoso, molto dolce.	
<i>Sertão</i>	Zona poco popolata, arida, dell'interno del Paese (soprattutto il Nordeste), con vegetazione scarsa e con l'allevamento come unica e ridotta attività.	Zona arida e poco popolata all'interno del Nordeste.	Zona arida e semidesertica dell'interno del Nordeste brasiliano.
<i>Sinhá</i>		Come gli schiavi chiamavano la padrona.	SINHÔ, SINHÁ (siô, siá): Come gli schiavi chiamavano il padrone e la padrona.
<i>Sobrado</i>	Casa molto comune in Brasile, composta da un pianterreno e da un primo piano, con intorno un piccolo giardino.		
<i>Trova</i>	Composizione poetica di carattere popolare.		

<i>Umburana</i>		Pianta dai fiori molto piccoli e dalle foglioline aromatiche.	
<i>Vestibular</i>	Si chiama così, nella struttura scolastica brasileira, il concorso di ammissione al primo ciclo di laurea, aperto ai candidati che abbiano concluso il corso di secondo grado (più o meno, il nostro liceo).		
<i>Xiquexique</i>	Tipo di pianta appartenente alla famiglia delle cactacee (<i>Pilocereus gounellei</i>), tipica di zone semiaride.	Cactus.	

Fonte: As autoras (2020)

A primeira consideração a ser feita é sobre a quantidade de verbetes dos glossários. A edição de 1985 apresenta um número maior de definições, provavelmente pensando num público pouco familiarizado com alguns elementos culturais: vê-se um número consistente de *realia* cotidianos, especialmente ligados à comida e a aspectos histórico-sociais.

O segundo glossário, de 1999, é mais conciso, e o da edição “I Meridiani” apresenta mais entradas, provavelmente devido ao maior número de obras reunidas e de termos culturalmente marcados. A colaboração de Daniela Ferioli na redação do glossário da edição “I Meridiani”, além de ser especificada pelo organizador da obra, é evidente em algumas definições, que são basicamente as mesmas da edição Einaudi, que publicou sua tradução de *Sudore* em 1999. Outro aspecto importante dessa edição é o seu prestígio, que vai da fama da coleção até o envolvimento de acadêmico(a)s, que, em tese, dão maior legitimidade e confiabilidade às informações expostas.

Enquanto instrumento que instaura uma relação dialógica entre duas línguas e não causa excessivo estranhamento, nem produz naturalização abusiva (BERMAN, 1995, p. 30), o glossário dessas edições tem seus méritos: no que se refere a definições de *realia* geográficos e cotidianos, encontramos na maioria dos casos explicações objetivas que procuram aproximar o público-leitor ao contexto cultural do sistema de partida. Assim, o *acarajé*¹² é descrito como uma almôndega frita em

¹² “Almôndega da culinária afro-baiana, feita de purê de feijão, frita em azeite de dendê, que é servida com molho picante e camarões” (VALENTINETTI, 1985, tradução nossa).

azeite de dendê, e são especificados os principais ingredientes para se ter uma melhor ideia do produto. Além disso, a definição de 1985 especifica sua origem afro-baiana, traço importante desse quitute que nas obras de Jorge Amado pode até assumir significados simbólicos sendo uma comida sagrada para Iansã no candomblé, por exemplo. Os verbetes de *cachaça*¹³ e *sertão*¹⁴ também possuem esse mérito, sendo que são desenvolvidas definições bem informativas e objetivas.

Contudo, examinando outros verbetes, podemos ver algumas definições que pouco dialogam com o significado da cultura de partida, como as relacionadas ao campo semântico do *cangaço* – como *cangaceiro* e *jagunço* – e de algumas palavras relacionadas a religiões de matriz africana, nomeadamente o candomblé, como por exemplo *Orixás* e *Ogum*.

Se tomarmos os verbetes ligados à guerra de Canudos e ao cangaço, *cangaceiro* e *jagunço*, é evidente a conotação negativa de *cangaceiro*,¹⁵ definido sempre como bandido e pessoa que vive fora da lei, que exerce fascínio na população mais pobre, sendo que a conotação mais positiva,

“Pequena almôndega de purê de feijão seco e cebola, frita em azeite de dendê, que é servida com molho picante e camarões” (FERIOLI, 1999, tradução nossa).

“Pequenas almôndegas de feijão fritas em azeite de dendê acompanhadas de molho de cebola, pimenta e camarão seco” (COLLO, 2002, tradução nossa).

¹³ “Licor nacional brasileiro, base da batida. É um destilado do melado. É também chamado, popularmente, de pinga” (VALENTINETTI, 1985, tradução nossa).

“Destilado de melado de cana de açúcar, também chamado pinga” (FERIOLI, 1999, tradução nossa).

“Aguardente de cana” (COLLO, 2002, tradução nossa).

¹⁴ “Área pouco populosa, árida, do interior do País (sobretudo do Nordeste), com vegetação escassa e com criação de gado como única e reduzida atividade” (VALENTINETTI, 1985, tradução nossa).

“Área árida e pouco populosa no interior do Nordeste” (FERIOLI, 1999, tradução nossa).

“Área árida e semidesértica do interior do Nordeste brasileiro” (COLLO, 2002, tradução nossa).

¹⁵ “Espécie de bandido-Robin-Hood do Nordeste do Brasil, herói popular e já mítico, celebrado nas lendas de muitos contadores de histórias da literatura nacional” (VALENTINETTI, 1985, tradução nossa).

“Bandido do Nordeste, armado até os dentes, que exercem muito fascínio entre a população mais pobre” (FERIOLI, 1999, tradução nossa).

“No Nordeste indica o bandido errante, sozinho ou em bandos, que vive de saques e agressões, mas exerce muito fascínio entre a população mais pobre” (COLLO, 2002, tradução nossa).

embora pouco científica, é a aproximação do cangaceiro com a figura de Robin Hood. O *jagunço*,¹⁶ na edição de 1985, é definido como seguidor de Antônio Conselheiro em Canudos, afirmando que o termo adquire em seguida o significado de sicário e guarda-costas: essa é uma definição historicamente errônea, já que *jagunço* – inicialmente um regionalismo baiano que indicava uma arma e em seguida o guarda-costas, o homem que a usava – passou a ser um termo popular, precisamente na época da guerra de Canudos (1896-1897), que indicava

grande parte das populações nordestinas, incluindo pobres e remediados, brancos, negros, índios, curibocas, mulatos, velhas rezadeiras e mulheres erradas, homens de enxadas e clavinoteiros destemidos, gentes de todas as idades e oriundas de distantes pontos dos sertões, uma imensa massa humana calculada em mais de 20 mil pessoas, que constituiu a jagunçada, o mundo dos jagunços de Antônio Conselheiro. (CALASANS, 1970, p. 33-34)

Calasans especifica também que, na época, o termo passou a ter uma conotação política, representando o(a)s subversivo(a)s monarquistas, já que essa foi a representação dada por Euclides da Cunha, historicamente a fonte de dados confiáveis sobre aqueles acontecimentos. A definição de “I Meridiani” não menciona Canudos, mas afirma ser *jagunço* um sinônimo de *cangaceiro*, apresentando mais uma explicação equivocada, já que:

Ser jagunço não é ser cangaceiro. Há uma profunda diferença entre o jagunço, sertanejo que possui sua arma de fogo, seu punhal de aço bom e está sempre pronto a lutar por um amigo, sem lhe custar um centavo e o cangaceiro, indivíduo sem pouso, que vive do crime, assaltando os viajeiros nas estradas. O jagunço é o homem que sem abandonar o seu roçado ou seu curral de bois de

¹⁶ “Originalmente guerrilheiro de Antônio Conselheiro, “mestre santo” em revolta contra o governo federal no final do século XIX em Canudos, estado da Bahia (e tema do romance de Maria Vargas Llosa *A guerra do fim do mundo*). O termo se tornou em seguida sinônimo de guarda-costas, sicário assalariado, etc.” (VALENTINETTI, 1985, tradução nossa).

“Guarda-costas, sicário” (FERIOLI, 1999, tradução nossa).

“Guarda-costas, mercenário, sicário ao serviço de um fazendeiro, bandido, sinônimo de cangaceiro” (COLLO, 2002, tradução nossa).

cria, participa de lutas armadas ao lado de amigos ricos ou pobres (LINS, 1952, p. 135).

Também queremos destacar a importância da contextualização histórica – e da narração – dos acontecimentos de Canudos, especialmente num contexto onde o leitor comum dificilmente conhece esses fatos. Lília M. Schwarz e Heloísa M. Starling (2015, p. 334) advertem que:

A República procurou converter Canudos num grande exemplo: um exemplo da barbárie contra a civilização; do atraso contra a modernidade. O corpo de Antônio Conselheiro também fez parte da performance. Seu crânio foi levado ao Rio de Janeiro, para que o médico Nina Rodrigues e a ciência dessem a última palavra sobre a loucura e a mestiçagem.

No glossário, portanto, a descrição dos personagens envolvidos pode condizer ou não com essa visão restrita sobre os fatos de Canudos. Por isso, é significativo observar – apesar de estar presente apenas na edição *Jorge Amado: Romanzi* (2002) – como é descrito Antônio Conselheiro no glossário dessa edição: “famosa figura de ‘mestre santo’, pregador e *rebelde* que, aproximadamente me 1896, organizou o vilarejo de Canudos constituídos por *fanáticos* e *bandidos*” (COLLO, 2002, p. 1893-1894, grifos e tradução nossos),¹⁷ ou seja, ele é contextualizado como o vilão da história, um rebelde com seguidores fanáticos e criminais. Dessa forma, o público-leitor italiano recebe uma representação parcial e distorcida de Canudos e dos personagens envolvidos, do cangaceiro, do jagunço.

Passando aos verbetes de matriz religiosa, na definição de *Orixás*:¹⁸ as entidades do panteão candomblecista são inicialmente bem apresentadas como divindades das religiões afro-brasileiras, no glossário de 1985, oferecendo ao público-leitor uma visão que, sem entrar em

¹⁷ “famosa figura di santone, predicatore e *ribelle* che, verso il 1896, organizzò il villaggio di Canudos costituito da *fanatici* e *fuorilegge*”.

¹⁸ “O conjunto de divindades (sobretudo no ritual Nagô) das religiões afro-brasileiras” (VALENTINETTI, 1985, tradução nossa).

“As divindades da macumba” (FERIOLI, 1999, tradução nossa).

“Divindade africana que habita ao longo da costa e não hesitam em chegar em não importa que lugar quando os fiéis chamam. Simbolizam as forças da natureza” (COLLO, 2002, tradução nossa).

detalhes, o aproxima dessas religiões. Na definição da edição de 1999, entra a palavra “macumba”. No português brasileiro, esse termo já adquiriu uma conotação pejorativa,¹⁹ enquanto no dicionário *Treccani* da língua italiana é definido da seguinte forma:

Denominação de ritos específicos, próprios dos cultos espíritas do Brasil, de natureza sincrética, derivados de tradições quer africanas quer ameríndias: buscam desfazer o mal e consistem em danças acompanhadas de músicas e cantos puxados até o paroxismo, para chegar a estados de êxtase ou transe considerados provas da possessão por parte das divindades ou dos ancestrais. (MACUMBA, 2020, online, tradução nossa)²⁰

A definição italiana dicionarizada dá uma ideia geral dos rituais afro-brasileiros, incluindo várias religiões sem, porém, mencioná-las. De fato, ao falar de tradições africanas e ameríndias, incluem a umbanda, em que, por exemplo, são cultuados os *caboclos*.

A definição de “I Meridiani”, no entanto, descreve as entidades de forma mais “dialógica” e mais próxima do candomblé, mencionando a origem africana dos orixás e o fato de que representam os elementos da natureza. No glossário dessa edição também são descritos vários orixás, e são apresentadas suas características e saudações. Notamos, nesse sentido, um maior aprofundamento nas definições, já que, no glossário da primeira edição, *Ogum* é descrito de forma problemática como: “Divindade, no ritual Nagô, da guerra. Espírito de raça branca identificado em alguns santos da iconografia católica, sobretudo São Jorge” (AMADO, 1985, p. 151, tradução nossa).²¹ Entendemos aqui que

¹⁹ O termo indicava inicialmente um instrumento musical. Nos cultos de religiões de matriz africana passou em seguida a indicar uma entrega, uma oferta, um despacho. Agora possui uma carga pejorativa e o vemos utilizado em discursos que aproximam as religiões afro-brasileiras a cultos “do mal”.

²⁰ “Denominazione di particolari riti, propri dei culti spiritistici del Brasile, di natura sincretistica, derivati da tradizioni sia africane sia amerindie: sono volti a ottenere la liberazione dal male e consistono in danze accompagnate da musiche e canti spinti fino al parossismo, per giungere a stati di estasi o *trance* ritenuti prova della possessione da parte della divinità o degli antenati”.

²¹ “Divinità, nel rito Nagô, della guerra. Spirito di razza bianca identificato in alcuni santi dell’iconografia cattolica, soprattutto San Giorgio”.

definir um orixá, uma entidade de um panteão de origem africana, como um espírito de *raça branca*, é equivocado.

Outro exemplo de definição equivocada, no primeiro glossário de 1985, é a de *crente*: “membro da homônima seita religiosa sincrética”. Essa frase associa a palavra às religiões de matriz africana, enquanto nas obras de Jorge Amado *crente* é geralmente utilizado de forma escarnecedora e refere-se a pessoas conservadoras de fé católica, em contextos de cidades do interior.

Conclusão

A partir do objetivo principal deste artigo – verificar como os glossários são tratados a partir das abordagens paratextuais para na sequência analisar os glossários de edições da obra de Jorge Amado traduzidas na Itália – confirmamos a importância dos glossários como um importante paratexto e como um potente instrumento criador de sentidos, no qual podem ser explorados os elementos éticos de uma tradução. Considerando sua importância quando se trata de veicular significados a respeito de uma cultura “periférica” em sistemas culturais “hegemônicos”, no caso analisado proposto neste artigo, temos que 1) as definições de *realia* cotidianos são bem construídas e procuram aproximar o público-leitor italiano do contexto de chegada, sem exotizações excessivas; 2) os verbetes ligados a acontecimentos históricos e religião – tratando-se aqui de religiões de matriz africana – são tendencialmente menos aprofundados ou fornecem uma visão parcial ou equivocada do contexto de partida.

Ademais, é importante destacar e lembrar que entre culturas hegemônicas e pós-coloniais se estabelecem relações desiguais e assimétricas, por isso apontamos para a urgência de se aprofundar as análises críticas dos elementos paratextuais – entre os quais os glossários – a fim de identificar eventuais representações eurocêntricas e de conscientizar quem (para)traduz a ter uma postura ética, aqui no sentido bermaniano: o de manter o Outro presente em tradução enquanto Outro, assim como o de criar uma relação dialógica entre naturalização e exotização. Ao tentar “explicar” os contextos pós-coloniais é preciso levar em conta as diversidades e buscar aproximar o público-leitor à cultura “periférica” de partida sem cair em fáceis exotizações.

Referências

AMADO, Jorge. *Sudore*. Tradução de Claudio M. Valentinetti. Milão: Mondadori, 1985.

AMADO, Jorge. *Sudore*. Tradução de Daniela Ferioli. Turim: Einaudi, 1999.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriel (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3th ed. Nova Iorque: Routledge, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315678627>.

BATCHELOR, Kathryn. *Paratexts and Translation*. Nova Iorque: Routledge, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781351110112-3>.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart, 2013. Disponível em: <http://ppget.posgrad.ufsc.br/biblioteca-da-pget/biblioteca-digital-2/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions*. Paris: Gallimard, 1995.

CALASANS, José. Os Jagunços de Canudos. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, [S.l.], n. 15, p. 31-38, 1970. DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1970.1772>.

COLLO, Paolo. *Jorge Amado: Romanzi*. (I Meridiani, v. 1). Milão: Arnoldo Mondadori, 2002.

DAL PONT, Stella Rivello da Silva; GUERINI, Andreia. Itália e Brasil: paralelismo em tradução literária? *Belas Infieis*, Brasília, v. 6, n. 2, p. 33-51, dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfeis.v6.n2.2017.11453>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/11453/10082>. Acesso em: 1 maio 2020.

FINATTO, Maria José Bocorny; KRIEGER, Maria da Graça. *Introdução à terminologia: teoria & prática*. São Paulo: Contexto, 2004.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GLOSSÁRIO. In: DICIONÁRIO Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/glossario>. Acesso em: 22 abril 2020.

KOVALA, Urpo. Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure. *Target*, [S.l.], v. 8, n. 1, p. 119-147, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.8.1.07kov>.

LINS, Wilson. *O médio São Francisco*. Bahia: Edições Oxumaré, 1952.

MACUMBA, In: VOCABOLARIO Treccani online. Roma: Istituto Treccani, 2020. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/macumba/>. Acesso em: 1 maio 2020.

MEDEIROS, Vanise. Memória e singularidade no gesto do escritor-lexicógrafo. *Confluência*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 143-156, 1. sem. 2014. DOI: <https://doi.org/10.18364/rc.v1i46.13>. Disponível em: <http://lp.bibliopolis.info/confluencia/rc/index.php/rc/article/view/13/14>. Acesso em: 12 jun. 2020.

MELLO, Giana M. G. Giani de; VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. A ética e o pós-colonialismo: uma prática de tradução. *Alfa*, São Paulo, n. 44, n.esp., p. 169-178, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4287>. Acesso em: 22 abr. 2020.

OSIMO, Bruno. *Storia della traduzione: riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Milão: Hoepli, 2002.

OXÓSSI, Pai Rodney de. Quem tem medo de macumba? *Carta Capital*, São Paulo, 25 maio 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/quem-tem-medo-de-macumba/>. Acesso em: 8 out. 2020.

ROBINSON, Douglas. *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*. Nova Iorque: Routledge, 2014. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315760476>.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TAHIR- GÜRÇAĞLAR, Şehnaz. What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research. In: HERMANS, Theo (ed.). *CrossCultural Transgressions*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002, p. 44-60.

TORRES, Marie-Hélène C. *Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento*. Tradução de Marlova Aseff e Elenora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

TYMOCZKO, Maria. Translation: Ethics, Ideology, Action. *The Massachusetts Review*, Amherst. v. 47, n. 3, p. 442-461, set. 2006.

WATTS, Richard. Translating Culture: Reading the Paratetxs to Aimé Césaire's Cahiers d'un retour au pays natal. *TTR*, Quebec, v. 13, i. 2, p. 29-45, set. 2000. DOI: <https://doi.org/10.7202/037410ar>.

Recebido em: 30 de abril de 2020.

Aprovado em: 17 de setembro de 2020.



Género, feminismo e tradução: *As máscaras do destino* de Florbela Espanca¹

***Gender, Feminism and Translation: As máscaras do destino* by Florbela Espanca**

Jessica Falconi

Universidade de Lisboa (ULISBOA). Lisboa / Portugal

jessica-77@libero.it

<http://orcid.org/0000-0001-7496-8274>

Resumo: Neste artigo, apresentam-se algumas considerações sobre a tradução para o italiano da recolha de contos *As máscaras do destino*, obra narrativa da autora portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), publicada postumamente em 1931. Dialogando tanto com a teoria e a prática da tradução feminista quanto com a fortuna crítica internacional da obra da autora, o artigo ilustra a estratégia geral que orientou a tradução, justificando também algumas escolhas específicas, no intuito de refletir sobre a dimensão ética da tradução em perspetiva feminista. O objetivo último desta análise é contribuir para a reflexão teórica e para a prática da tradução feminista no domínio das literaturas de língua portuguesa.

Palavras-chave: tradução feminista; diferença de género; Florbela Espanca; *As máscaras do destino*.

Abstract: This article presents some considerations about the translation into Italian of the collection of short stories *As máscaras do destino*, a narrative work by the Portuguese author Florbela Espanca (1894-1930), published posthumously in 1931. Dialoguing with both the theory and the practice of translation feminist, as well as the international critical fortune of the author's work, the article illustrates the general strategy that guided translation, also justifying some specific choices, in order to reflect on the ethical dimension of translation in a feminist perspective. The ultimate objective

¹ A autora segue a norma ortográfica de Portugal.

of this analysis is to contribute to the theoretical reflection and to the practice of feminist translation in the field of Portuguese language literatures.

Keywords: feminist translation; gender difference; Florbela Espanca; *As máscaras do destino*.

Neste artigo, apresentam-se algumas considerações sobre a tradução para o italiano da recolha de contos *As máscaras do destino*, obra narrativa da autora portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), publicada postumamente em 1931. Dialogando tanto com a teoria e a prática da tradução feminista, quanto com a fortuna crítica internacional da obra da autora, o artigo ilustra a estratégia geral que orientou a tradução, justificando também algumas escolhas específicas, no intuito de refletir sobre a dimensão ética da tradução em perspectiva feminista. O objetivo último desta análise é contribuir para a reflexão teórica e para a prática da tradução feminista no domínio das literaturas de língua portuguesa.

Se a relação entre género, linguagem e escrita representa um núcleo central da crítica feminista, tanto de um ponto de vista semiótico, quanto mais marcadamente linguístico (DE MARIA, 2003, p. 215-216), no que se refere mais especificamente à tradução em perspectiva feminista, foi pioneira a chamada Escola canadense, surgida na esteira do feminismo da segunda vaga e formada por um grupo de tradutoras e investigadoras que pretendiam indagar tal relação, não apenas a nível da reflexão teórica – impulsionada pela filosofia da desconstrução, o pós-estruturalismo e a psicanálise – mas também no domínio da prática concreta da tradução, maioritariamente literária. De facto, deve-se a esta escola uma reflexão mais cingida às questões da tradução feminista entendida como prática baseada num conjunto de estratégias específicas, mais tarde sistematizadas por Luise Von Flotow (1991).²

No entanto, como defendem Beatriz Barboza e Olga Castro (2017, p. 223), tanto a reflexão teórica sobre género, feminismo e tradução quanto a própria prática da tradução feminista não se reduzem ao paradigma da escola canadense, que aliás foi objeto de diversas críticas, principalmente pelas suas posições e concepções essencialistas (ARROJO, 1994). Reflexões surgidas noutros contextos proporcionam elementos seminais

² As estratégias focadas no artigo de Luise Von Flotow são “supplementing, prefacing and footnoting, and ‘hijacking’” (1991, p. 74), isto é, suplementar, prefaciar e anotar, e sequestrar. A estratégia *hijacking* será abordada mais adiante neste artigo.

para a investigação neste âmbito. Entre estes elementos, a chamada “metaforização da tradução” (CHAMBERLEIN, 1988; BARBOZA; CASTRO, 2017, p. 225) constitui um terreno fértil para se indagar a natureza “sexuada” da tradução e do discurso sobre tradução, na medida em que revela o modo como o binômio *tradução/mulher* é construído, textual e discursivamente, pela cultura dominante, como significante da inferioridade e da subalternidade em relação ao par *original/homem*. Convocando conceitos de autoria, originalidade e paternidade, mas também evocando estereótipos associados às mulheres – como a célebre expressão “belas infieis” – a metaforização da tradução estabelece um paralelismo entre o ato de traduzir e a função reprodutiva, social e ideologicamente atribuída às mulheres. Assim, as múltiplas constelações metafóricas que informam a visão da tradução na cultura ocidental, imbuída da ideologia patriarcal dominante, representam desafios centrais para a(s) teoria(s) e prática(s) da tradução feminista, requerendo estratégias diversificadas e culturalmente situadas. De facto, como também esclarecem Beatriz Barboza e Olga Castro (2017, p. 221), o “encontro” entre feminismo e estudos de tradução acontece na sequência de uma mais ampla viragem no domínio dos *Translation Studies*, empenhados em questionar os estudos descritivos da tradutologia, bem como os conceitos tradicionais de equivalência, fidelidade, transparência. Se o foco muda do produto para o processo, ele muda também da dimensão linguística para a cultural, dando origem à chamada viragem cultural (*cultural turn*) dos estudos de tradução, uma viragem que introduz o foco na dimensão ideológica, social e cultural da linguagem e, logo, da tradução.

Na articulação entre crítica feminista, estudos de género e *Translation Studies*, surge a dimensão inovadora das múltiplas declinações da tradução feminista, que encaram a prática da tradução como conjunto de estratégias de interpretação, releitura e reescrita suscetíveis de desocultar as relações de poder que moldam todo o processo cultural constituído pela tradução. Trata-se de um processo que, idealmente, passa pela inscrição da presença e da visibilidade de quem traduz e da sua relação com a autoria e o texto a ser traduzido. Esta inscrição questiona as noções dominantes do que constituiria uma ética da tradução, muitas vezes baseada no que Lawrence Venuti (1998) designou de “ilusão da transparência” e “invisibilidade do/a tradutor/a”.

Procurando interrogar a noção mesma de tradução feminista e redefinir o leque de estratégias utilizadas na prática por ela orientada,

Françoise Massardier-Kenney (1997) questiona o essencialismo dos conceitos de gênero, mulher, feminino, feminista. Trata-se de conceitos cujos significados não são estáveis, nem unívocos, sendo determinados pelo contexto geográfico, histórico, social e cultural, bem como pela interação com outras categorias, quais raça, classe, etc. Estas considerações são fundamentais para se compreender não apenas que o “feminismo” de uma tradução é uma definição complexa que se tece entre múltiplas instâncias, mas também que a prática da tradução feminista pode ser um veículo para interrogar o próprio feminismo. Como trabalhar, interroga-se a autora, com textos que não encaixam no padrão do feminismo norte-americano e europeu? Para descortinar estas questões, Massardier-Kenney (1997) propõe uma nova categorização das estratégias da tradução feminista, baseada em duas tipologias principais: “*author-centred strategies*”, isto é, estratégias centradas na autora do texto a traduzir; e “*translator-centred strategies*”, ou seja, estratégias utilizadas para tornar visível a presença da tradutora. Este tipo de categorização, que substitui as figuras da autora e da tradutora aos termos impessoais de *source* e *target*, estabelece desde logo, para a estudiosa, um horizonte feminista, próximo da chamada ginocrítica³ (SHOWALTER, 1979) já que realça o agenciamento das mulheres e o papel delas – tanto autoras quanto tradutoras – enquanto *produtoras* de significado textual.

Entre as estratégias centradas na autora,⁴ a *recuperação* (*recovery*, MASSARDIER-KENNEY, 1997, p. 59) convoca, logo, a questão do cânone literário, apostando na sua reformulação através da tradução de obras de escritoras que foram marginalizadas ou excluídas pela historiografia literária e pela crítica. A crítica feminista, a ginocrítica e os estudos pós-coloniais têm vindo a demonstrar que o cânone – literário, artístico, científico, etc. – em sua pretensa universalidade, é o produto de relações de poder desiguais em que as diferenças de gênero e raça desenvolvem um papel central. Reformular o cânone significa desocultar

³ Termo cunhado por Elaine Showalter para indicar uma crítica que se diferencia da crítica feminista por privilegiar as mulheres enquanto autoras mais do que leitoras.

⁴ Massardier-Kenney (1997) inclui nesta tipologia também o metadiscurso (*commentary*) constituído por prefácios, posfácios, notas, etc. que tem o objetivo de realçar a importância da questão do gênero e do papel das mulheres na obra da autora traduzida, bem como aspetos culturais e sociais específicos que facilmente são neutralizados pela tradução. Outra estratégia nesta tipologia é a resistência (*resistancy*), termo retirado de Venuti (1998) para designar os desvios linguísticos, estilísticos, etc. em relação à norma literária dominante.

e desnaturalizar estas relações de poder, no intuito de reestabelecer um espaço de cidadania para a produção cultural das mulheres e de outras categorias invisibilizadas ao longo da história. Assim, também a *recuperação*, enquanto estratégia de tradução que diz respeito mais ao plano macro da tradição literária, do que ao plano micro dos aspetos linguísticos ou estilísticos, participa da construção de uma ética da tradução feminista, na medida em que expressa um posicionamento na arena do direito ao espaço no cânone cultural.

À luz destas considerações, pode-se afirmar que a estratégia da recuperação orientou o projeto de tradução para o italiano da recolha de contos *As máscaras do destino*, de autoria de Florbela Espanca. Publicada pela Edizioni Arcoiris, a tradução é o quinto volume da coleção “Nembrot”, uma coleção dedicada à literatura portuguesa que inclui maioritariamente mulheres: para além de duas obras de Raul Brandão, foram publicados textos de Irene Lisboa, Ana de Castro Osório e Judith Teixeira, ou seja, autoras significativas pelas questões de género e feministas levantadas por suas obras e vidas. No entanto, apesar de terem vindo a ter nas últimas décadas um maior reconhecimento por parte da crítica, estas autoras ainda não encontraram um lugar consolidado no cânone literário nacional.⁵

No caso de Florbela Espanca, se a sua produção lírica é hoje amplamente reconhecida em nível internacional, o mesmo não se pode dizer em relação à sua produção em prosa e de cariz narrativo, daí a recuperação, também através da tradução, duma outra faceta da sua obra que permite iluminar a relação da autora com as representações de género e o papel das mulheres no panorama literário e cultural português da primeira metade do século XX.

No que diz respeito ao contexto cultural de chegada, cabe assinalar que, idealmente, a Itália tem uma relação privilegiada com a poetisa portuguesa, graças à figura de Guido Battelli, professor italiano residente em Coimbra, e grande estimador da sua poesia. De acordo com Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 200), “ao tentar chamar a atenção da crítica para a poesia de Florbela, o maior trunfo de Battelli passou a ser paradoxalmente

⁵ Irene Lisboa (1892-1958) foi autora de uma vasta obra poética e narrativa, uma parte da qual assinada com o pseudónimo masculino de João Falco; Ana de Castro Osório (1872-1935) foi, entre as primeiras feministas portuguesas republicanas, jornalista e autora de literatura infantil, romances e poemas; Judith Teixeira (1880-1959) foi uma figura de destaque do Modernismo português, autora de livros de poemas e recolhas de contos.

a própria morte da poetisa, que lhe permitiu construir uma imagem dramática de Florbela como artista romântica”. De facto, foi Battelli quem organizou a publicação póstuma de muitas obras da autora, inclusive da recolha de contos aqui em consideração – *As máscaras do destino* –,⁶ porém, desvirtuando, em muitas ocasiões, a *intentio auctoris*, como foi amplamente demonstrado.⁷ Contudo, exceção feita ao *Diário* e às cartas,⁸ os contos de Florbela Espanca nunca tinham sido traduzidos para o italiano antes da edição da Edizioni Arcoris de 2017, devido provavelmente ao escasso interesse por parte da crítica pela obra em prosa desta autora.

Contra essa tendência geral para o esquecimento, surgiram, na última década, algumas iniciativas científicas e editoriais de relevo, como o volume de textos em prosa editado por Maria Lúcia Dal Farra (2002), e a reedição de *As máscaras do destino* de 2015, organizada por Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário Silva. Incluídas em projetos mais amplos de reedição da obra completa da autora, estas iniciativas, graças aos estudos introdutórios e às notas, apontam para novas pistas interpretativas, também através de uma renovada atenção aos aspetos temático-formais da prosa de Florbela Espanca. De facto, o estudo de Dal Farra (2002) ilustra e discute de forma exaustiva as razões dos chamados detratores da obra de Florbela Espanca em geral, e dos seus textos em prosa em particular. O trabalho crítico dessa estudiosa ilumina as íntimas correspondências entre escrita poética e escrita narrativa, permitindo identificar, nos contos, um conjunto de núcleos temáticos que são de grande relevância para uma mais ampla e renovada avaliação do percurso de Florbela Espanca e das múltiplas máscaras da sua personalidade literária.

⁶ *As máscaras do destino* teve diversas edições, entre as quais assinalamos a 1ª, organizada por Guido Battelli (1931); a 2ª, com prefácio de Agustina Bessa Luís (1979); a edição organizada por Rui Guedes, (1985); a edição organizada por José Carlos Seabra Pereira (2011) e a última, organizada por Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário Silva (2015).

⁷ Guido Battelli mudou-se para Coimbra em 1930. Após o falecimento de Florbela Espanca, para além de *As máscaras do destino*, Battelli organizou as edições póstumas de *Charneca em flor* e *Juvenilia*; o volume único que reúne *Livro de Mágoas* e *Livro de Soror Saudade* e as *Cartas de Florbela Espanca* (a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli). Sobre as manipulações e omissões realizadas por Battelli nos textos de Florbela Espanca veja-se o estudo de Dal Farra (2002).

⁸ O diário e as cartas de Florbela Espanca foram traduzidos e publicados num volume único (ESPANCA, 1996).

É nesta perspectiva que também se posiciona o projeto tradutório desta recolha de contos, ambicionando uma releitura da obra narrativa da autora, já que, como defendem Barboza e Castro (2017, p. 230), a tradução contribui para a ressignificação de autoras relevantes para o feminismo mas que foram apropriadas ou canonizadas a partir de outros discursos e perspectivas. No caso de Florbela Espanca, cabe destacar que qualquer abordagem da sua escrita e trajetória tem forçosamente que encarar um aspeto que, durante muito tempo, orientou e influenciou a fortuna crítica da sua obra literária. Referimo-nos ao que Anna Klobucka (2009, p. 79), em seu estudo sobre a autoria feminina em Portugal, define como “sistema Florbela”, isto é, o núcleo essencial do mito associado à poetisa portuguesa: o “sistema Florbela” é o conjunto de textos e discursos que ao longo do tempo foram construindo “uma figura ficcionalizada, em alto grau independente da evidência empírica”. Para além da complexa relação entre biografia e criação literária, para Klobucka (2009) também as repetidas “aparições” – citações, alusões, etc. – de Florbela Espanca em muitas obras oriundas dos mais variados géneros literários e discursivos deram lugar a um autêntico processo de mitificação, ao ponto que “Florbela praticamente deixou de existir enquanto *autora* [...], para passar a ser encarada quase exclusivamente como *personagem*”. Como afirmam Owen e Pazos Alonso (2011, p.38) “a história da vida de Espanca parece o roteiro de uma telenovela, pois ela nasceu fora do casamento, divorciou-se duas vezes e teve três casamentos”. De acordo com Klobucka (2009, p. 85), o único ponto fixo, que acaba por funcionar como eixo central de todo o “sistema-Florbela”, é a *feminilidade* da autora, o seu “ser mulher” antes do que outra coisa qualquer, inclusive o ser escritora. Assim, prossegue a estudiosa, a fortuna crítica da autora, orientada por este eixo, “parecia em geral suspensa na alternativa falaciosa de ou dessexuar a autora para poder canonizá-la sem embaraço ou exilá-la para as margens do cânone mantendo intacta a sua ‘feminilidade’”. Mais recentemente, como também realça Klobucka (2009), a receção crítica da escrita de Florbela Espanca tem vindo a ser reequacionada à luz de perspectivas feministas, encarando-se o itinerário do sujeito poético florbeliano enquanto percurso de afirmação e emancipação da autoria feminina. De um modo geral, a proeminência outorgada aos aspetos biográficos tem vindo a ser substituída por leituras

críticas centradas nos valores estéticos da obra da autora (MAGALHÃES, 2014).⁹

Apesar de se referirem maioritariamente à produção lírica da autora, as reflexões de Klobucka aqui resumidas são relevantes também no que diz respeito às obras em prosa de Florbela Espanca e à sua receção crítica. De facto, a tradução italiana de *As máscaras do destino* inscreve-se tanto na estratégia da recuperação apontada pelas teóricas da tradução feminista, quanto na reinterpretação em perspetiva feminista assinalada por Klobucka (2009). Trata-se, como se verá mais adiante neste artigo, de uma interpretação que privilegia a questão da emancipação e da afirmação da identidade de Florbela Espanca enquanto escritora, “antes de mais nada”.

Nos parágrafos que seguem abordam-se os aspectos mais relevantes dos estudos existentes sobre *As máscaras do destino*, para depois se apresentarem algumas considerações sobre os contos e sua tradução para o italiano. Isto implica voltar, ainda que brevemente, a uma das coordenadas essenciais do “sistema-Florbela” analisado por Klobucka (2009), nomeadamente, a relação entre biografia e criação literária, com enfoque especial na figura de Apeles Espanca, o irmão da autora.¹⁰ De facto, a relação com o irmão Apeles é um elemento crucial na criação da *personagem* Florbela que a crítica abordou repetidamente no intuito de derrubar falsos mitos e reestabelecer, na medida do possível, a verdade histórica mais plausível (SILVA, 2011; DAL FARRA, 2002). Por outro lado, é fundamental equacionar esta relação dentro do quadro interpretativo na medida em que, como é sabido, os contos recolhidos em *As máscaras do destino* tiveram sua origem no evento mais traumático da vida de Florbela Espanca, isto é, a morte do irmão, ocorrida num acidente de avião em junho de 1927.¹¹

⁹ Ao refletir sobre os caminhos futuros da crítica, Klobucka (2009) defende o potencial inovador da recuperação da obra florbeliana e da sua inclusão numa historiografia literária *queer*, ao lado de autores como António Botto e Raul Leal.

¹⁰ Apeles Demóstene da Rocha Espanca nasceu em Vila Viçosa a 10 de março de 1897, ele também filho de João Maria Espanca e Antónia Lobo, mãe natural de Florbela. Paralelamente à carreira na marinha, cultivou o desenho artístico e a pintura, tendo realizado exposições e publicado seus trabalhos em várias revistas.

¹¹ No intuito de assinalar a relevância desta relação para a obra, a edição em italiano inclui a reprodução de um retrato da autora realizado pelo irmão Apeles, pertencente ao espólio de Florbela Espanca da Biblioteca Nacional de Portugal.

De acordo com a reconstrução baseada nas cartas da autora (DAL FARRA, 2002), a morte de Apeles e a escrita dos contos dela decorrente interromperam o primeiro projeto narrativo de Florbela Espanca, isto é, a recolha que só viria a ser publicada em 1982 com o título de *O Dominó Preto*. Assim, de acordo com esta reconstrução, *As máscaras do destino* teve origem numa urgência criativa, mas, como foi referido, viria a ser editado postumamente, em 1931, por Guido Battelli. A publicação dos contos “O aviador” na revista de Vila Viçosa *Dom Nuno*, em junho de 1928, e “Os mortos não voltam” na revista *Portugal Feminino*, em 1930, é outro elemento que confirma esta tese, tratando-se de dois textos que mais abertamente aludem à morte do irmão.

Ao analisar o comentário à epígrafe e a dedicatória que abrem o volume, Dal Farra (2002, p. 102) defende que os contos representam a única laje possível para a tumba “líquida”¹² de Apeles. Também Silva (2015, p. 17-19) realça a centralidade da constelação morte/mortalidade/imortalidade neste projeto narrativo de Florbela Espanca. Trata-se, por um lado, da capacidade de a arte outorgar eternidade não apenas à figura do irmão, mas à autora mesma, que vai tornar imortal Apeles ao tornar-se imortal através da sua própria obra. Além disto, como realça Silva, a construção do heroísmo de Apeles, fundada na representação de cariz mítico da sua trajetória,¹³ realiza de forma mais concreta este propósito da autora, ao colocar o irmão no universo da eternidade juntamente com outras divindades.

No entanto, na dedicatória emerge, em minha opinião, outro aspeto fundamental para a análise e a avaliação desta obra e, logo, da escrita de Florbela Espanca, nomeadamente, a imagem da *escritora* enquanto instância de *autoria*.

A revisão do conceito de autoria pela crítica feminista tem uma longa tradição, inaugurada por Gilbert e Gubar no livro *The Madwoman in the Attic*, marcada pelo projeto da ginocrítica de Showalter e alimentada até à contemporaneidade em vários domínios de produção cultural. Explorando a metáfora da pena masculina enquanto pénis, Gilbert e Gubar (1984, p. 11) abordam a “confusão histórica entre autoria literária e autoridade

¹² O corpo de Apeles Espanca nunca foi encontrado nas águas do rio Tejo, daí a alusão à tumba líquida.

¹³ Silva considera os contos “O aviador”, “O inventor” e “Os mortos não voltam” como uma espécie de *biografia* narrativa do “herói” Apeles.

patriarcal”¹⁴ própria da cultura ocidental. As autoras procuram equacionar o lugar específico de uma tradição de escrita das mulheres que, na visão delas, é marcada pelo que definem de “ansiedade de autoria”, uma ideia derivada do estudo de Harold Bloom sobre a “ansiedade da influência” enquanto dinâmica estruturadora da tradição literária masculina. A ansiedade de autoria das mulheres escritoras adquire os contornos de um medo profundo de não terem capacidades criadoras e, logo, serem precursoras, sendo o ato de escrever a causa de sensações de isolamento, solidão e, por vezes, destruição. No caso de Florbela Espanca, Owen e Pazos Alonso (2011, p. 39) defendem que a ansiedade de autoria marca desde o início o percurso literário da autora, aparecendo nas entrelinhas do seu primeiro livro de poemas; trata-se de uma ansiedade que diz respeito tanto à confrontação com a tradição poética masculina, quanto à luta para se posicionar enquanto criadora e não apenas musa inspiradora.

Voltando à dedicatória de *As máscaras do destino*, Lídia Jorge (2012) realça que nela emerge como que um prolongamento da imagem da autora a partir daquela do irmão. Em minha opinião, como já mencionado, esta imagem expressa o desejo de afirmação de uma instância de autoria, já que na dedicatória se constrói a imagem da escritora através de um conjunto de alusões à escrita enquanto ofício, atividade e processo criativo. Veja-se, logo na abertura da dedicatória, a alusão à estreia do percurso literário da autora, evocando-se a publicação do seu primeiro livro: “Quando há oito anos traçava com orgulho e ternura, na primeira página do meu primeiro livro, onde encerrara os sonhos da minha dolorosa mocidade, estas palavras de oferta [...]” (ESPANCA, 2015, p. 115). Alude-se às “ferramentas” do ofício da escrita, bem como aos elementos salientes do processo criativo: “o esvoaçar da pena sobre o papel branco [...] a emoção da ideia, o ritmo da frase, a profundidade do pensamento” (ESPANCA, 2015, p.116). Emerge também o corpo da escritora enquanto escreve: “quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia”. A tradução para italiano deste trecho assenta numa negociação articulada entre a legibilidade na língua-alvo e a construção da imagem da autora veiculada pelo texto original, ao eliminar o adjetivo possessivo (minha) e ao deslocar para a primeira parte da proposição o sujeito implícito da escrita: “quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia” –

¹⁴ “[...] historical confusion of literary authorship with patriarchal authority”. Tradução nossa.

“mentre *ero* intenta a scrivere con la testa china”¹⁵ (ESPANCA, 2017, p.29). A forma verbal “se inclinava” é substituída pelo segmento “con la testa china”, o que produz um enfraquecimento da imagem que é recuperado acrescentando-se o adjetivo “intenta” (empenhada, ocupada). O uso deste adjetivo ecoa um célebre poema, ensinado desde os primeiros níveis escolares como exemplo ilustre do cânone do Romantismo italiano. Trata-se do poema *A Silvia* de Giacomo Leopardi (1798-1837), dedicado a uma jovem falecida prematuramente e geralmente interpretado à luz do tópico da celebração da juventude e do pessimismo do poeta, mas no qual a assimetria das relações de gênero se constrói na oposição entre a imagem do poeta envolvido nos estudos e na escrita e a da mulher ocupada em atividades “femininas”.¹⁶ Não se tratando de um termo de uso corrente, a incorporação do adjetivo no texto traduzido aposta na evocação deste poema junto do público italiano, produzindo um espaço de negociação entre duas tradições literárias distintas e estimulando uma releitura do cânone de ambas as tradições baseada na categoria do gênero, isto é, procurando atingir um dos objetivos da prática da tradução feminista. Em consonância com a posição de Sherry Simon (1996, p.15) sobre a tradução feminista, as estratégias descritas procuram “expandir e desenvolver a intenção do texto original e não a deformar”.¹⁷

Nas alusões ao processo da escrita, as escolhas linguísticas e expressivas sugerem uma vinculação da escrita ao corpo, remetendo simultaneamente para a sua dimensão imaterial. Um exemplo é o uso do verbo *traçar*, que veicula tanto a ideia da representação em sentido figurativo, quanto o gesto físico de um corpo produzindo riscos, rasgos, materiais e simbólicos, mas também *traços*. A escrita enquanto *traço*, no pensamento filosófico de Derrida remete para a presença da ausência, a finitude, a vida-morte. Como afirma Derrida (2002, p. 171) “o traço é

¹⁵ Uma tradução literal teria produzido uma oração muito pouco natural em italiano, sem, porém, veicular uma especificidade linguística ou cultural relevante de acordo com o projeto de tradução empreendido.

¹⁶ “[...] Allor che all’opre femminili **intenta**/Sedevi, assai contenta [...]” “quando atenta aos trabalhos feminis sentavas-te, contente” (tradução livre de Pontes de Paula Lima, *Estado de São Paulo*, 21 nov. 1958), reproduzida em Bignardi E Guerini (2019, p. 26). O tradutor escolheu a palavra ‘atenta’ pela consonância com ‘intenta’ do texto de partida, cujo significado corresponderia a ‘ocupada’, ‘empenhada’.

¹⁷ “[Feminist translation implies] extending and developing the intention of the original text, not deforming it”. Tradução nossa.

estruturalmente *vie-mort*, vida e morte, morte na vida, uma vida que finou [...]”. Se, como foi já referido, a morte do irmão Apeles dita o tema geral do livro, que é logo explorado de várias formas e através de personagens diversas, alguns dos contos de *As máscaras do destino* aludem à conexão entre escrita e morte, sugerindo uma possível expressão da ansiedade de autoria feminina. No conto intitulado “A Morta”, que retrata a deambulação do fantasma de uma menina e o seu reencontro sobrenatural com o noivo, os passos da morta são “como versos”; no conto “A paixão de Manuel Garcia”, a tragédia do protagonista masculino é enunciada como um “drama em duas linhas”, formado por um “primeiro capítulo” e um “epílogo” que a mãe da personagem terá de “ler”, sendo o ato de traçar/escrever nomes no papel o pormenor de um quadro geral de morte.¹⁸ De acordo com esta interpretação, a tradução para italiano opta por manter o equivalente literal *tracciare* desde a primeira aparição na dedicatória e em todas as ocorrências de *traçar* quando utilizado com o significado de *escrever*. Trata-se de um uso inusitado na língua-alvo que porém pretende menos fixar um significado estável, do que perpetuar a ligação inaugural, expressa na dedicatória, entre corpo e escrita, conectando-a à relação vida-morte através da referência ao conceito derrideano de traço, o que, na interpretação proposta, remete para a ansiedade de autoria feminina. Neste caso, o que se pretende transferir na tradução é menos a especificidade linguística do texto original, do que a sua interpretação na perspectiva da diferença de gênero.

A instância de afirmação da autoria é reformulada em perspectiva marcadamente feminina e sexuada no conto “As orações de Soror Maria da Pureza”, no qual a apropriação por parte do sujeito feminino do discurso amoroso masculino constitui a origem de um renascimento e de uma identidade renovada. A protagonista deste conto é Mariazinha, uma menina que, após a morte do noivo, separa-se da casa e da família e passa a viver num convento na Espanha, adquirindo o nome de Soror Maria da Pureza. Ao longo do conto, a freira constrói as suas orações repetindo as palavras de amor pronunciadas pelo noivo, que recontextualizadas no convento adquirem novos significados.

¹⁸ No conto “A paixão de Manuel Garcia” o jovem protagonista suicida-se porque a mulher amada – já inatingível por pertencer a uma classe social mais alta – casa com outro homem. Ao descobrir o corpo do filho suicida, a mãe encontra uma carta escrita por ele: “[a carta] Estava fechada; e então a mãe, ao lindo nome de mulher que as mãos do filho tinham **traçado** na última hora da sua vida [...]” (Espanca, 2015, p. 159).

De acordo com Luzia M. R. de Noronha (2001, p. 90), por meio da personagem da freira – que se torna uma figura central na obra poética florbiana a partir do *Livro de Sórora Saudade*¹⁹ – Florbela Espanca transforma a condição de subalternidade das mulheres em força criadora. Também Owen e Pazos Alonso (2011) consideram que o recurso à imagem da freira expressa a intenção da autora se apropriar de um estereótipo feminino tradicionalmente desprovido de agenciamento, para depois desconstruí-lo. Para Pazos Alonso (1997), a freira integra também o “sistema de máscaras” através do qual a autora foi traçando imagens de si no domínio da escrita. À luz destas considerações, pode-se ler também na personagem do conto a vontade da autora de subverter a imagem tradicional e dotá-la de agenciamento, tratando-se, neste caso, de um agenciamento de cariz marcadamente discursivo. De alvo e objeto do discurso, a protagonista do conto torna-se sujeito da enunciação, apossando-se das palavras do noivo e ressignificando-as para construir a sua nova identidade, isto é, mais uma máscara do seu destino. A morte do noivo, a solidão e o enclausuramento no convento funcionam como moldura de uma ansiedade de autoria que procura na figura da freira uma morada possível para a inscrição da voz autoral. O discurso erótico e amoroso e o discurso místico-religioso – bem como as duas identidades de Mariazinha e de Soror Maria da Pureza – fundem-se de acordo com o deslizamento constante do interpretante sógnico assinalado por Noronha (2001, p. 90).

Ao tematizar a apropriação e a transformação do discurso, num trânsito identitário que devolve a possibilidade e a capacidade de agenciamento ao sujeito mulher, o conto proporciona uma possível declinação da relação entre tradução, gênero e autoria feminina, abordada de forma múltipla pela crítica feminista. Neste caso, o conceito de tradução não se refere a duas línguas e culturas diferentes, mas opera no domínio da mesma língua e cultura nacional dentro da qual a protagonista tem forçosamente que traduzir as palavras do outro para inscrever a sua própria voz. Como defende Cristina de Maria (2003, p. 144) o conceito de tradução, entendido enquanto transformação, torna-se o *topos* da escrita feminina²⁰ na medida em que esta repete e descentraliza os discursos dominantes, transformando uma forma de subordinação num

¹⁹ Segundo livro da autora, foi publicado em 1923 pela Tipografia A Americana.

²⁰ De Maria retoma o conceito de *écriture féminine* tal como foi teorizado pelas feministas francesas, entre as quais, em particular, Hélène Cixous.

gesto de afirmação e desafio à ordem patriarcal. No caso de Soror Maria da Pureza, de facto, deparamos com o *topos* da tradução na medida em que a freira transforma as palavras do noivo para construir o seu lugar de fala e inscrever a sua voz, numa tradução/transformação que traz em si e apaga ao mesmo tempo o “original” masculino. O *topos* da tradução emerge também pela deslocação geográfica e temporal que as palavras “originais” cumprem ao serem traduzidas/trasladadas do jardim da casa portuguesa para o convento espanhol e do passado da vida com o noivo para o presente das orações da freira. Assim, Soror Maria da Pureza adquire o papel que as teóricas da tradução feminista atribuem à tradutora: ela é uma ladra de palavras, “uma sabotadora irónica e consciente” (DE MARIA, 2003, p. 139) que, ao citar e parafrasear o “original” masculino, subverte-o e insere-o num contexto discursivo ambíguo e polissémico.

Se na dedicatória, como se viu acima, a instância de autoria articula-se na escrita, no conto em análise trata-se de uma instância discursiva que se inscreve no domínio da oralidade. De facto, as orações da freira levantam celeuma, passam de boca em boca, gerando os comentários das outras mulheres que desembocam em bisbilhotices, isto é, elementos próprios de uma forma de comunicação e cultura das mulheres (DE MARIA, 2003, p. 141). Por outro lado, não é por casualidade que a “tradução” de Soror Maria da Pureza retoma a fala masculina a partir de um ponto específico: a pergunta do noivo “Por que te calas?” (ESPANCA, 2015, p. 188) transforma-se em pergunta retórica que dá origem à enunciação do sujeito feminino: “Por que me calo?” (p. 194). Na tradução para italiano, esta interpretação é transferida reproduzindo a relação entre as duas frases: “Perché taci?”; “Perché taccio?” (ESPANCA, 2017, p.103, 108), isto é, mantendo o uso do mesmo verbo, apesar da tendência geral, nas traduções para esta língua, para a procura constante da *variatio* também em detrimento da coesão textual (CANEPARI, 2018, p. 44).

Do portão no jardim à clausura do convento, do silêncio à palavra, é na palavra traduzida que a Mariazinha emudecida encontra a voz de Soror Maria da Pureza, inscrevendo a sua identidade discursiva híbrida, que se tece no espaço intersticial entre dois discursos dominantes: o discurso do noivo, que expressa livremente os seus sentimentos de amor, e o discurso místico-religioso. Trata-se da natureza híbrida do discurso das mulheres, que procuram instaurar um espaço de negociação entre a cultura patriarcal à qual pertencem e uma “nova” cultura das mulheres, fundada nas instâncias de libertação. Ao serem transformadas pela freira e

pronunciadas no contexto do convento, as palavras de amor do noivo viram expressão de liberdade, erotismo e desejo, fundando uma nova linguagem coletiva. Veja-se, de facto, o epílogo do conto (ESPANCA, 2015, p. 196):

Orações de amor, sacrílegas, blasfemas orações de pecado, a um noivo morto, rezadas num convento de Toledo, aos pés dos altares, por bocas puras, que estranhas orações de pecado!...
Do pecado?... Não... que Soror Clara das Cinco Chagas, a severa e ríspida superiora, ao ouvi-las rezar um dia por uma das pequeninas na capela do Sagrado Coração, dissera suavemente, erguendo os olhos ao céu:
“Sagrado Coração do Senhor, ouvi-a!”.

Assim, Soror Maria da Pureza passa a habitar o espaço ambivalente da palavra “traduzida”, sendo ambivalente também a construção dos contextos em que a protagonista (e o seu duplo) se movimenta. Será mais livre Mariazinha no âmbito da casa familiar, por detrás das grades do jardim, enquanto ouve, calada, as palavras do noivo, ou será mais livre Soror Maria da Pureza enclausurada no convento? Se a identidade discursiva do sujeito feminino se inscreve no espaço intersticial da palavra traduzida, poderá a tradução, como prática intercultural, habitar os interstícios entre línguas e culturas e veicular significados não previstos de forma explícita no original? Quais as implicações éticas, neste caso? Dois exemplos retirados dos contos em análise mais do que respostas unívocas a estas questões, abrem pistas de reflexão relevantes para se equacionar a questão ética no domínio da tradução feminista. Em “As orações de Soror Maria da Pureza”, sabemos pela voz narradora que a protagonista Mariazinha tem quinze anos – “quase um bebé e já uma senhora!” (ESPANCA, 2015, p. 187) – enquanto o noivo tem trinta. É plausível afirmar-se que a diferença de idade seja a razão do uso da expressão “noiva-menina” por parte da voz narradora. No entanto, a posição da voz narradora sobre a relação entre a noiva-menina e o noivo mais velho é um ponto que permanece ambíguo no texto original. Serão o comentário “quase um bebé e já uma senhora!” ou a expressão “trinta anos desiludidos”, referida ao noivo, uma forma subtil e disfarçada de crítica? Na tradução para italiano, optou-se por uma reprodução literal do segmento: “sposa-bambina” (ESPANCA, 2017, p. 101), o que remete de imediato para o uso desta expressão feito por parte dos meios de comunicação para aludir aos casamentos precoces, isto é, práticas opressoras muitas vezes associadas às culturas

não-ocidentais. Mesmo tratando-se de uma tradução à letra, a expressão aparentemente anacrônica e descontextualizada sugere uma revisão do passado e um posicionamento crítico sobre a opressão das mulheres também nas sociedades ocidentais. Este exemplo demonstra que, mesmo sem manipular ou intervir abertamente no texto original, a tradução pode aproveitar o conceito de fidelidade – já amplamente questionado – e a técnica da tradução à letra para veicular visões críticas e significados desestabilizadores das assimetrias de gênero e das hierarquias culturais. Se traduzir obras de autores pós-coloniais é sem dúvida uma prática mais incisiva neste aspeto,²¹ a tradução em perspectiva feminista proporciona oportunidades de descentralizar os discursos ideológicos também quando se trabalha com línguas e culturas mais próximas, sendo que emerge a dimensão transcultural tanto da tradução quanto do feminismo.

Para introduzir o segundo exemplo, torna-se relevante insistir na centralidade que o gênero – como categoria social e culturalmente construída – adquire para a interpretação dos contos em análise. Dal Farra (1985), ao abordar o conto “O resto é perfume”, explora a representação da condição das mulheres na obra de Florbela Espanca. De acordo com a estudiosa (DAL FARRA, 1985, p.112), a protagonista do conto vive num estado de isolamento porque recusa assumir os códigos sociais atribuídos ao papel de gênero: “abnegação, caridade, sacrifício, dever, amor, contemplação tanto na religião quanto na arte”. A falta de aceitação destes códigos sociais é expressa reiteradamente pelo narrador do conto – um amigo da protagonista – que de facto define a mulher “desconcertante e bizzarra”. Também neste conto, o discurso do sujeito feminino – narradora metadieética, de acordo com a classificação dos níveis narrativos formulada por Genette – coloca-se numa posição intermédia, entre a fala do amigo conformista, que funciona como narrador de primeiro grau, e a fala do amigo louco, que é simultaneamente sujeito e objeto da narração da protagonista. Assim, tal como em “As orações de Soror Maria da Pureza” a identidade das protagonistas surge como efeito e produto de práticas discursivas e sociais e como ato de inscrição – verbal e discursiva – no interior da linguagem e dos discursos dos homens, isto é, não como uma essência prévia.

Estes contos protagonizados por mulheres representam contrapontos dos textos centrados em personagens masculinas, como “O

²¹ No influente ensaio “Politics of Translation” (1993) Gayatri Spivak move um passo além focando também a figura da tradutora feminista pós-colonial.

aviador”, “O inventor” ou “A paixão de Manuel Garcia”, nos quais as características social e culturalmente atribuídas aos homens de acordo com os papéis de género tradicionais – a força física, a coragem, a ambição – são portadoras de morte, funcionando como máscaras de destinos trágicos. No conto “O aviador”, centrado na representação alegórica e mitológica da figura e da vida de Apeles Espanca, construído como um novo Ícaro (SILVA, 2015, p. 20), o narrador alude à “suprema maldição de ter nascido homem”. Neste caso, a tradução para o italiano, ao escolher a palavra “maschio” para traduzir “homem”, opta por desviar o significado em direção a uma perspectiva de género. De facto, ao explorar o leque de sinónimos do equivalente “uomo”, a tradução opõe-se ao uso do masculino neutro universal marcando a diferença – e a assimetria – de género.

Ao abordar a prática da tradução feminista, Luise von Flotow (1991, p. 78) identifica uma estratégia que define de *hijacking*, um termo geralmente utilizado para se referir aos sequestros e desvios dos aviões que, no domínio da tradução, aponta para a visibilidade da tradutora feminista através de interferências explícitas no texto original. Uma forma de “sequestrar” o original é, por exemplo, tornar visível a diferença de género ou concepções feministas mesmo quando ausentes nas intenções do texto original. As críticas às posições feministas têm incidido de forma especial na estratégia de *hijacking*. Arrojo (1994, p.157) questiona esta estratégia considerando-a “violenta” exatamente como é violenta a opressão patriarcal que as tradutoras feministas pretendem desmascarar e subverter. Também Simon (1996, p. 15) guarda alguma distância em relação ao uso deste termo para definir as estratégias de tradução feminista, na medida em que esta, como já foi referido, não tem como objetivo deformar os significados do texto original, mas sim desenvolvê-los. O exemplo referido da tradução para italiano coloca-se, por vezes, numa posição intermédia entre o sequestro violento e o desenvolvimento do significado do original, procurando veicular um projeto tradutório e crítico de releitura em perspectiva de género da obra de Florbela Espanca. A construção de um projeto tradutório parece estar no cerne da reflexão sobre a ética da tradução. Ultrapassados os binarismos tradicionais da teoria e da prática tradutória, tal como fidelidade/infidelidade, visibilidade/invisibilidade, etc., e assumida a impossibilidade – e a injustiça – de se apagar a subjetividade de quem traduz, a adesão explícita a um projeto tradutório, seja ele de subversão ou reforço das ideologias dominantes, é cada vez mais o

que define o horizonte de responsabilidade e, logo, a ética da tradução. Para Arrojo (1994), uma ética menos hipócrita na tradução feminista reside na fidelidade da tradutora feminista às suas próprias convicções e aos valores da comunidade a que pertence. De facto, a estudiosa apela para a aceitação das “infidelidades” inevitáveis em qualquer tradução, que muitas vezes traduzem lealdades a um projeto tradutório. Também Simon (1996, p. 34-35) salienta a centralidade do projeto tradutório na tradução feminista, apelando para o respeito do original entendido como diálogo e confrontação, mas também ao respeito para o público leitor e sua exigência de complexidade.

Tendo em conta o renovado horizonte crítico em que a escrita de Florbela Espanca se insere e o contexto de receção da tradução italiana, ambos apresentados na primeira parte deste artigo, a recuperação desta obra da autora através da tradução proporciona a oportunidade para uma releitura que ilumina novos aspetos e abre para novas pistas interpretativas, neste movimento constante entre tempos, espaços, línguas e linguagens representado pela tradução, no sentido mais amplo do termo. A perspetiva feminista do projeto tradutório e as concretas estratégias utilizadas permitem refletir sobre as temáticas centrais do livro – a morte, a solidão, o isolamento, bem como a dimensão trágica do destino e o heroísmo – também a partir do funcionamento da categoria do género, que emerge como mais uma máscara do destino na escrita de Florbela Espanca, iluminando mais um aspeto da sua modernidade ainda por recuperar.

Referências

ARROJO, Rosemary. Fidelity and The Gendered Translation. *TTR – Traduction, Terminologie, Rédaction*, Ottawa, v. 7, n. 2, p.147-163, 1994. DOI: <https://doi.org/10.7202/037184ar>

BARBOZA, Beatriz R. Guimarães; CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? *Tradterm*, São Paulo, v. 29, p. 216-250, 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v29i0p216-250>.

BIGNARDI, Ingrid; GUERINI, Andréia. “Pontos de vista de uma mulher”: Giacomo Leopardi “traduzido” por Bruna Becherucci n’*O Estado de São Paulo. O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 13-40, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.28.3.13-40>.

CANEPARI, Michela. *Teoria e pratica della traduzione*: Proposta di un metodo sistematico, interdisciplinare e sequenziale. Padova: Libreria Universitaria Edizioni, 2018.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs*, [S.l.], v. 13, n. 3, p. 454-472, 1988. DOI: <https://doi.org/10.1086/494428>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3174168>. Acesso em: 3 de abril de 2020.

DAL FARRA, Maria Lúcia (org.). *Afinado desconcerto*: contos, cartas, diário. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 5, p. 111-122, 1985.

DE MARIA, Cristina. *Teorie di genere*: femminismo, critica postcoloniale e semiotica. Milano: Bompiani, 2003.

DERRIDA, Jacques. Dialogo con Jacques Derrida. *Annuario degli Studenti di Filosofia, Università degli Studi di Milano*. Milano: Cuem, 2002. p. 121-182.

ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. Lisboa: Editorial Estampa, 2015.

ESPANCA, Florbela. *C'è in me una sete di infinito*. Tradução de Livia Apa. Napoli: Salvatore Pironti, 1996.

ESPANCA, Florbela. *Le maschere del destino*. Tradução de Jessica Falconi. Salerno: Arcoiris, 2017

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press, 1984.

JORGE, Lídia. “As máscaras do destino”: contos de Florbela Espanca – uma leitura com mitos. *Callipole: Revista de Cultura*, Vila Viçosa, Portugal, v. 21, n. especial, p. 215-222, 2012.

KLOBUCKA, Anna. *O formato mulher*: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. Novos olhares sobre a obra de Florbela Espanca. *Revista Odisseia*, Natal, n.12, p. 1-13, 30 set. 2014.

Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/10278>.
Acesso em: 10 de março de 2020.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice. *The Translator*, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 55-69, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.1997.10798988>.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo: Annablume, 2001.

OWEN, Hilary; PAZOS ALONSO, Cláudia (ed.). *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

PAZOS ALONSO, Cláudia. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

SHOWALTER, Elaine. *Towards a Feminist Poetics: Women's Writing and Writing About Women*. London: Croom Helm, 1979.

SILVA, Fábio Mário. Algumas facetas do heroísmo em *As máscaras do destino*. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. Lisboa: Editorial Estampa, 2015. p.17-39.

SILVA, Fábio Mário. Florbela, Apeles e a construção de um mito incestuoso. *Callipole: Revista de Cultura*, Vila Viçosa, n. 19, p. 299-307, 2011.

SIMON, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Politics of Translation. In: _____. *Outside the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. p. 200-225.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203269701>.

VON FLOTOW, Luise. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR-Traduction, Terminologie, Rédaction*, Ottawa, v. 4, n. 2, p. 69-84, 1991. DOI: <https://doi.org/10.7202/037094ar>.

Recebido em: 30 de abril de 2020.

Aprovado em: 16 de setembro de 2020.



**A tradução de antíteses em *Amor es más laberinto*,
de Sor Juana Inés de la Cruz**

***The Translation of Antitheses in Sor Juana Inés de la Cruz's
Amor es más laberinto***

Andréa Cesco

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
andrea.cesco@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-4708-186X>

Mara Gonzalez Bezerra

UNIASSELVI, Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
mara.gonzalez.letras@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-8390-5910>

Resumo: Este artigo apresenta e comenta a tradução ao português, ainda inédita, de alguns fragmentos da obra teatral *Amor es más laberinto* (1689), escrita por Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) e Juan de Guevara (1654-1692). A edição, de 2010, pela Cátedra, é da renomada pesquisadora Celsa Carmen García Valdés. O foco da análise está em uma amostra significativa de antíteses, próprias da estética barroca, definidas a partir dos estudos de Lausberg (2004), que apresentam dificuldades tradutórias, principalmente em função da distância histórica e cultural. O ato tradutório está centrado nos pressupostos de Berman (2013) e Venuti (2002). Também são contextualizados o texto literário teatral (PAVIS, 2008), as traduções da escritora no Brasil e a sua escrita, sobretudo com base em Octavio Paz (1989, 1990), assim como aspectos do Século de Ouro espanhol, com relação aos recursos estilísticos utilizados e as influências literárias refletidas na obra.

Palavras-chave: *Amor es más laberinto*; Sor Juana Inés de la Cruz; tradução literária; antítese.

Abstract: This paper presents and comments on the as yet unpublished translation of some fragments of the play *Amor es más laberinto* [Love Is the Greater Labyrinth] (1689), written by Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) and Juan de Guevara (1654-1692). The 2010 edition was edited by the renowned researcher Celsa Carmen García Valdés, and published by Cátedra. The analysis focuses on a relevant sample of antitheses –a figure of speech typical of baroque aesthetics, as defined according to the studies of Lausberg (2004)–, which pose translation difficulties, mainly due to historical and cultural distance. The translation act is centered on the assumptions of Berman (2013) and Venuti (2002). Additionally, the theatrical literary text (PAVIS, 2008), and the Brazilian translations of the Mexican poetess and her writings are contextualized, drawing particularly on Octavio Paz (1989, 1990), as well as aspects of the Spanish Golden Age, with regard to the stylistic resources used and the literary influences reflected in the work.

Keywords: *Love is the Greater Labyrinth*; Sor Juana Inés de la Cruz; literary translation; antithesis.

Introdução

A peça teatral *Amor es más laberinto* ([1689] 2010), da mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), em parceria com Juan de Guevara (1654-1692), foi escrita com o objetivo de ser encenada à corte mexicana na despedida do vice-rei, que retornava à Espanha, e para dar as boas-vindas ao sucessor. Os aspectos literários, próprios do Barroco e do Século de Ouro espanhol, refletem-se na escrita dos 3.630 versos.

A vice-rainha Condessa de Paredes, no retorno do México a Madri, levou consigo os manuscritos de Sor Juana, que resultaram na publicação da obra *Inundación Castálida* (1689) – composta por poesias, *villancicos*, sonetos, letras sacras e autos sacramentais –, o que trouxe à escritora um êxito imediato e a consagrou como a mais relevante do período Barroco hispano-americano.

Amor es más laberinto é a única obra escrita em parceria: Juan de Guevara escreveu o ato dois e Sor Juana os atos um e três. A peça teatral, que não contém nenhum elemento cristão, é considerada pela crítica literária como profana (PAZ, 1990), porque o enredo remete à mitologia grega, com o mito do Minotauro de Creta e o fio de Ariadne, típicos do Barroco. Os mundos da escritora oscilam entre o sacro e o profano, a corte e o convento. Assim, a antítese – com sentimentos como

amor-gratidão, vingança-perdão, entre outros – é um elemento estético recorrente em sua obra, e largamente utilizado por escritores do Século de Ouro espanhol, como Quevedo, Lope de Vega e Cervantes.

Sendo assim, este artigo objetiva apresentar fragmentos da tradução, ao português, da peça teatral *Amor es más laberinto* (referentes aos atos 1 e 3), com destaque para a análise das antíteses, que apresentam significativas dificuldades tradutórias, em especial em função da distância histórica e cultural. A edição utilizada é a da respeitada pesquisadora Celsa Carmen García Valdés, pela Cátedra, coleção Letras Hispánicas, de 2010. Como suporte teórico, busca-se o apoio em Berman (2013), Venuti (2002), Pavis (2008) e Lausberg (2004), entre outros.

2 Sor Juana Inés e a obra teatral *Amor es más laberinto*

Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana ou Sor Juana Inés de la Cruz, como seria chamada após os votos confessionais, nasceu em 1651, no México, e faleceu em 1695, com 44 anos. Durante sua vida no convento de São Jerônimo escreveu a maior parte da sua obra literária e teve, posteriormente, um lugar reservado no Olimpo das letras hispano-americanas.

A sua vida e os seus feitos são considerados excepcionais para o tempo em que viveu, pois se destacou em diversas áreas que eram do domínio de homens. Além de ser freira, escritora, contadora, administrando as contas do Mosteiro de São Jerônimo, também cuidava de sua família, gerenciando as finanças pessoais.

O frontispício de *Inundación Castálida* (1689), na sua primeira publicação em Madri, tinha a inscrição de Décima Musa. E, depois, em 1700, na portada de *Fama y Obras Póstumas*, acrescentavam-se os dizeres “Fênix do México”, um prenúncio dos títulos pelos quais ela seria lembrada posteriormente. De acordo com Paz (1989, p. 21, tradução nossa): “não é apenas a figura mais alta da poesia colonial hispano-americana, mas também um dos espíritos mais valiosos e profundos de nossas letras”.¹

Sor Juana caminhou com desenvoltura por um longo período entre diversos espaços e entre mundos bastante antagônicos, o que pode ser

¹ No original: “no solamente es la figura más alta de la poesía colonial hispano-americana sino que es también uno de los espíritus más ricos y profundos de nuestras letras.”

observado como um movimento dialético e constante, traduzido em um movimento antitético. Nota-se, em sua literatura, o cuidado para não cair em desgraça diante das autoridades, tanto civis como eclesiásticas, pois tinha sua própria opinião a respeito de temas considerados como tabus ou heresias pela Igreja Católica. Utilizava temas extraídos dos mitos gregos, os mesmos de Ovídio nas *Metamorfoses*, evitando os teológicos, pois corria menos risco de cair no desagrado civil e religioso (Inquisição).

A escritora, desde criança, procurou estratégias próprias para adquirir conhecimentos e, mais tarde, quando jovem, tanto na corte como no convento, obteve um acesso maior a conhecimentos científicos e culturais, algo inesperado para uma mulher do período colonial, pois as preocupações femininas deveriam ser outras. Os espaços em que ela viveu, tão antagônicos entre si – fazenda, corte e convento –, metaforicamente também são uma antítese e, sem dúvida, contribuíram em muito na sua formação intelectual.

Paz (1990) enumera alguns dos temas abordados por Sor Juana em sua literatura e mostra como sempre se moveu entre o sacro e o profano, conforme já mencionado, pois a cultura que detinha possibilitava a inclusão de temas além dos esperados na época para uma freira: “Ao contrário das escolas filosóficas da Antigüidade, cujo objetivo era sabedoria e vida justa, nenhum guia místico cristão prescreve o estudo de minerais, da botânica, da física e da matemática para alcançar a Deus” (PAZ, 1990, p. 495, tradução nossa).² Os temas teológicos tratados também se apresentam a partir de uma perspectiva dialética, como livre-arbítrio *versus* predestinação, em que o homem pode realizar escolhas que apontam para um pensamento teológico pluralizado que contempla diversas correntes dentro do Cristianismo.

No período colonial de 1600, o teatro era uma atividade plenamente aceita e implementada na sociedade, como forma de divertimento. O gênero fazia parte da vida social, independente do estrato social no qual a pessoa estava inserida. De acordo com Mário Gonzalez, “o teatro espanhol em língua castelhana chega ao seu auge no século XVII e constitui uma das manifestações culturais de maior relevância nessa centúria” (GONZÁLEZ, 2010, p. 393). Assim, era um

² No original: “A diferencia de las escuelas filosóficas de la Antigüedad, cuyo fin último eran la sabiduría y la vida recta, ninguna guía mística cristiana prescribe el estudio de los minerales, la botánica, la física y las matemáticas para llegar a Dios”.

fato que inúmeros autores desse período escrevessem peças para serem representadas, como forma de diversão para todos.

E embora, muitas vezes, o teatro tenha sido demonizado pela igreja católica durante um período da história, retomou seu lugar com as reformas monásticas beneditinas (DINIZ, 2008, p. 76), quando passou a ter um fim didático ou de exaltação às virtudes cristãs. Sor Juana, séculos depois, uniu essas duas vertentes em suas peças teatrais: o profano (didático), representado pelas mitologias, quer gregas ou latinas, e o sacro, em que as referências bíblicas estão presentes. Na peça *Amor es más laberinto* – levando em conta o fato de ter sido escrita por um sacerdote e uma freira – não há nenhuma menção a temas cristãos, o que permite considerá-la como profana.

Quanto à estrutura, Sor Juana mantém o estilo espanhol vigente: “O aspecto formal característico do teatro espanhol clássico será a opção pelo modelo que fragmenta a obra em três atos, modelo esse que se apoia na tripartição do conflito dramático em: apresentação, desenvolvimento e desfecho” (GONZÁLEZ, 2010, p. 355). A escritora segue o exemplo de Lope de Vega, com três atos, mas inova nas unidades aristotélicas de tempo e espaço.

O enredo de *Amor es más labirinto* tem como pano de fundo um tema bem conhecido da mitologia grega – o Minotauro de Creta. No entanto, há na história os elementos dramáticos de capa e espada, próprios do Barroco. O roteiro refaz a história de Teseu, enviado como tributo ao rei de Creta. O príncipe de Atenas desperta o amor das infantas, Ariadne e Fedra. Na luta contra o Minotauro, Teseu triunfa e sai do labirinto. Mas, isso só acontece porque Ariadne lhe oferece uma saída inteligente do labirinto: o fio desenrolado ao longo da entrada marcará o caminho de saída. Daqui em diante será uma sucessão de confusões graciosas e amorosas até o final da obra, onde as infantas acabam por ter, cada uma, o seu par: Teseu fica com Fedra e Ariadne com Baco.

Sor Juana coloca no mesmo nível príncipes e princesas e dá voz, ao longo da obra, às criadas e criados. Entre os temas abordados, nota-se um ponto de partida diferente: uma mulher assume o protagonismo e resolve o problema da saída do labirinto, cuja solução inteligente para o enigma residia na simplicidade do fio. A escritora dizia: “yo no estimo riquezas ni tesoros... sino conocimiento” (DE LA CRUZ, 2000, p. 254). Assim, a peça teatral contrapõe, nas atitudes dos personagens, algumas das concepções do período colonial hispano-americano, vivenciadas

na sociedade da época (BASSNETT, 1980, p. 123). Nessas tomadas de decisões é que sua escrita dialética se manifesta fortemente, pois Sor Juana não nega o heroísmo de Teseu e suas grandes conquistas, mas coloca em cena uma heroína que transpõe os mais diversos obstáculos para livrar da morte o objeto de seu amor.

3 As traduções de Sor Juana no Brasil

No Brasil, os pesquisadores da extensa obra literária de Sor Juana, assim como do Século de Ouro espanhol, ainda são poucos, embora os cursos de Letras, em especial os de língua espanhola, incluam-na em seus currículos. Ela chegou ao público brasileiro, fora do âmbito acadêmico, por algumas de suas obras.

Os livros já traduzidos ao português do Brasil estão esgotados e fora do mercado editorial de consumo imediato. Lançados todos em apenas uma primeira edição, há algumas décadas, carecem de reedições ou novas traduções. As poucas traduções existentes são porções esporádicas e/ou parcas, e pertencem todas ao século passado. O fato é que, se não há procura pelo autor, as traduções não se tornam “urgentes” ou necessárias. No Brasil, escritores do Século de Ouro espanhol, como Sor Juana, Quevedo, Lope de Vega ou o próprio Cervantes acabam por se restringir aos pesquisadores acadêmicos ou aos poucos amantes dessa literatura.

Ao se pesquisar os textos traduzidos ao português e publicados no Brasil, verificou-se que Manuel Bandeira (1886-1968) foi o pioneiro, apresentando Sor Juana ao público brasileiro no livro *Estrêla da tarde*, pela José Olympio, em 1963, com tradução das obras *Loa para el auto sacramental del Divino Narciso* e *El Narciso Divino*.

Em 1989, organizado por Tereza Cristófani Barreto, temos *Letras sobre o Espelho – Sor Juana Inês de la Cruz*, pela Iluminuras. Os textos em prosa, *O Sonho (Primer Sueño)* e *Carta de Sor Filotea de la Cruz (Carta Atenagórica)*, foram traduzidos por Tereza Cristófani Barreto. Quanto aos textos em verso (12 sonetos, 1 lira e 1 sátira filosófica), oferecidos no Quadro 1, estes foram traduzidos por Vera Mascarenhas de Campos.

QUADRO 1 – Textos em verso

Sonetos	“Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llaman pasión”; “Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las Musas”; “En que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes”; “Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez”; “Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte”; “Muestra sentir que la baldonen por los aplausos de su habilidad”; “Sospecha crueldad disimulada, el alivio que la esperanza da”; “Verde embeleso”; “Que contiene una fantasía contenta con amor decente”; “Prosigue el mismo asunto, y determina que prevalezca La razón contra el gusto”; “Que consuela a un celoso, epilogando La serie de los amores”; “A una pintura de Nuestra Señora, de muy excelente pincel”.
Lira	“Que expresan el sentimiento que padece una mujer amante, de su marido muerto”.
Sátira filosófica	“Hombres Necios”

Fonte: Elaborado pelas autoras do artigo.

Em 1990, pela Nova Fronteira, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira traduz quatro sonetos da escritora, publicados em *Grandes vozes líricas hispano-americanas* (edição bilíngue). São eles: “De una reflexión cuerda con que mitiga el dolor de una pasión”; “En que satisface un recelo con la retórica del llanto”; “Alaba, con especial acierto el de un músico primoroso”; “Resuelve la cuestión de cuál sea pesar más molesto en encontradas correspondencias, amar o aborrecer”.

A última publicação com textos de Sor Juana, de 2000, é a obra *Poetas do século de ouro espanhol/Poetas del siglo de oro español* (edição bilíngue). A obra, que teve seleção e tradução de Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera, inclui um estudo introdutório de Manuel Morillo Caballero. Publicada em Brasília, sob os auspícios da Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, a obra compõe a coleção Orellana, n. 12. Nela há uma seleção de 4 poemas de Sor Juana: “Arguye de Inconsecuentes el Gusto y la Censura de los Hombres que en las Mujeres Acusan lo que Causan”; “Al que ingrato me deja, busco amante”; “Cuando mi error con tu vileza veo”; “En que Satisface un Recelo con la Retórica del Llanto”.

A partir desse levantamento, sobre as obras traduzidas e publicadas da escritora mexicana no Brasil, percebe-se o quanto ela e a sua obra se encontram esquecidas e marginalizadas, e da urgência que se faz em resgatá-la desse limbo que já completa duas décadas.

4 Análise de tradução das antíteses em *Amor es más laberinto*

A tradução da peça *Amor es más laberinto* parte do pressuposto de não apagar a escrita dialética presente, em função do jogo constante e contraditório de palavras usadas nas falas dos personagens. As antíteses construídas por Sor Juana são pensadas e colocadas no texto sempre com uma finalidade, o que acaba por exigir uma atenção por parte do tradutor em manter a *letra* (BERMAN, 2013), a estrutura criada, o ritmo do texto, pois estas podem passar despercebidas e assim perder de vista o jogo e os processos criativos da sua escrita.

Berman (2013) apresenta o ato de traduzir como um compromisso ético com o texto, por parte do tradutor, a fim de preservar as características que o tornam único. Ainda afirma que um texto traduzido não deve ser etnocêntrico e/ou servil. Coincide com outros estudiosos o fato de que o leitor seja levado ao autor, e não o contrário, para não incorrer em uma “domesticação textual”; este termo, cunhado por Venuti (2002), torna-se completo para expressar o quanto uma tradução pode servir a interesses escusos.

Albergar Sor Juana em língua portuguesa compreende um conjunto formado pela reflexão e pela prática do tradutor literário. O labor remete não somente a toda leitura e preparação prévia, mas também às experiências e aos saberes incluídos na bagagem do tradutor. A tradução da peça *Amor es más laberinto* se constituiu em um desafio, em alguns momentos, porque leva em conta o que também Venuti reforça sobre a ética da tradução: “o reconhecimento das diferenças culturais” (VENUTI, 2002, p. 352), evidenciadas nos textos de partida e chegada. Ambos os teóricos – Berman e Venuti – acreditam que é importante tirar o leitor de sua zona de conforto e obrigá-lo a refletir sobre a leitura, e isso pressupõe em mais atenção do tradutor nas escolhas realizadas e um projeto de tradução conscientemente elaborado.

Berman (2013), ao dissertar sobre a prática da tradução, diz que ela perpassa pela cognição do tradutor, mais do que por qualquer cartilha teórica, e se reflete no texto traduzido. A ação do elemento humano, de

organizar o texto e levá-lo a outra língua, marca a diferença. Não contribui em muito saber como e por que uma tradução deva ser realizada, se ela não tiver um significado para o outro, ou seja: “A tradução pode perfeitamente passar sem teoria, não sem pensamento” (BERMAN, 2013, p. 24).

A escrita de Sor Juana reflete, conforme já mencionado, o modelo literário do Século de Ouro espanhol. Por isso, modificar ou apagar, na tradução da peça, as antíteses construídas acaba diminuindo a intensidade do argumento desenvolvido para os personagens e, conseqüentemente, acaba influenciando na maneira como o leitor sente a obra. São as figuras que criam a tensão na peça e dão um colorido semântico ao texto, que contrapõe as emoções e libera ao leitor as sensações exuberantes e marcantes, típicas de uma leitura barroca.

Para agrupar os casos de antíteses é utilizada a nomenclatura sugerida por Lausberg em *Manual de Retórica Literária* (2004), obra escolhida para o embasamento teórico sobre a figura de pensamento. A antítese é definida a princípio como “contraposição de dois pensamentos de volume sintático variável” (LAUSBERG, 2004, p. 228). No entanto, o autor oferece diretrizes para agrupá-las, o que facilita a sua classificação e os casos em que ocorre: antíteses frásicas, antíteses de grupos de palavras e antíteses de palavras isoladas.

A seguir, a partir dos fragmentos selecionados – que são apenas uma amostra representativa das antíteses (dentro das mencionadas categorias) – busca-se oferecer propostas de tradução, com possíveis soluções, seguidas de comentários e reflexões sobre os versos analisados.

4.1 Antíteses frásicas (ou de frase)

Reconhecer uma antítese a partir de léxicos antônimos entre si é o começo, mas não basta. Segundo Lausberg (2004, p. 229), “são contrapostas, entre si, proposições inteiras, entre si relacionadas pela coordenação ou por qualquer outra relação sintática (proposições principais ou subordinadas)”; os conectivos e a pontuação são os auxiliares presentes na organização do enunciado e podem na coordenação ser assindéticas ou sindéticas.

Neste fragmento, a partir do monólogo do criado de Baco, Racimo, sabe-se que este precisa entregar o bilhete que desafia para um duelo o Príncipe Lidoro. Racimo, temendo por sua própria vida, astuciosamente busca outra pessoa para a tarefa, sem imaginar as desgraças que a sua atitude vai causar ao seu amo Baco.

QUADRO 2 – Fragmento 1

RACIMO	RACIMO
<p>[...] temiendo que el tal Lidoro quiera, por el porte, hacerme merced de ensayar conmigo la pendencia, me parece que es mejor buscar algún paje que el papel le lleve, y antes que <u>él me dé los tajos</u>, darle <u>yo con los reveses</u>.</p> <p>Versos 2391 a 2398 (DE LA CRUZ, 2010, p. 428. Grifo nosso)</p>	<p>[...] temendo que o tal Lidoro queira, pelo porte, usar-me como meio de ensaio a pendência, me parece que o melhor é achar algum pajem que este papel entregue, e antes que eu leve os talhos dou-lhe eu um golpe revés.</p>

Fonte: Elaborado pelas autoras do artigo.

Sor Juana parte de elementos conhecidos de seu plenário e forma antíteses com as figuras corriqueiras do dia a dia. Neste caso, utiliza nomes de golpes dados por armas brancas. Os elementos de romance de cavalaria marcam os versos sublinhados (QUADRO 2) que são antitéticos entre si. O campo semântico de *tajos* e *reveses* estão interligados à esgrima, ao desafio do duelo, como forma de reparo, e às relações amo/criado. Também na artimanha do criado de procurar por um pajem para entregar, em seu lugar, o bilhete ecoa o pícaro dos romances espanhóis e que sempre, como forma de sobrevivência, articula uma estratégia para se livrar de um possível castigo ou para aproveitar-se de uma benesse.

O medo de Racimo remete à fragilidade dos criados ou daqueles destinados a servir, já que uma vez criado não havia perspectiva de mudança de status social, e a posição ocupada impunha a realização de tarefas com risco da própria vida. Sor Juana conhecia isso de perto, porque a convivência nos diversos ambientes legou-lhe uma visão crítica da sociedade colonial mexicana.

A dificuldade da tradução dos versos (QUADRO 2) reside nas palavras *tajo* e *reveses*, por serem movimentos clássicos da esgrima. Tanto o leitor de língua espanhola como o de português podem não reconhecer os termos específicos pelo fato de não viver em uma época de capa e espada ou mesmo por não acompanhar a esgrima como esporte. Entende-se, na leitura dos versos, que são movimentos contrários e que há um jogo de

palavras. No entanto, como Solana (2005, p. 252, tradução nossa) nos adverte:

O tradutor não pode, como costumamos fazer enquanto leitores, passar por cima de uma palavra cujo significado desconhece (embora saiba como traduzi-la), ou que lhe é meio familiar (e isso acontece com mais frequência do que pensamos); ou pular uma frase porque lhe é ininteligível, ou tomar a decisão de resumir um parágrafo que lhe parece muito complexo.³

De acordo com o *Diccionario de la Real Academia Española*, os verbetes *tajo* e *revés* apresentam as seguintes acepções: “tajo diagonal: Esgr. Tajo que se tira en la línea diagonal que atraviesa el cuadrado que se considera en el rostro”. E *revés*: “Esgr. Golpe que se da con la espada diagonalmente, partiendo de izquierda a derecha.” Ambos os verbetes se referem ao golpe desferido, na esgrima, com a espada ou outra arma branca, e a direção do movimento, se direita ou esquerda. Ou seja, são movimentos contrários em uma luta e que trazem uma especificidade.

É possível também encontrar ecos de outras leituras na escrita de Sor Juana, como, por exemplo, em Lope e Cervantes. As mesmas palavras são encontradas em *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, nos versos: “Mas, mientras los gallardos paladines / armados tiran *tajos y reveses*, / presentóle Medoro unos chapines” (VEGA, 2003, n.p., grifo nosso). A comédia de Lope, ainda sem tradução para o português do Brasil, explicita o contexto nos versos, pois relaciona as armas à nobreza dos paladinos.

Também no *Quijote*, de Cervantes – em forma de paródia – podem-se encontrar os termos analisados: “mas no por esto dejaba de menudear don Quijote cuchilladas, mandobles, *tajos y reveses* como llovidos” (CERVANTES, 2007, p. 335, grifo nosso). Na tradução ao português, de Sérgio Molina, o trecho mencionado ficou assim: “mas nem por isso deixava D. Quixote de amiudar cutiladas, mandobles, *talhadas*

³ No original: “El traductor no puede, como hacemos muchas veces como lectores, pasar por encima de una palabra cuyo significado desconoce (aunque sepa cómo traducirla), o que conoce a medias (y eso sucede con más frecuencia de lo que creemos); o saltarse una frase porque le resulta ininteligible, o tomar la decisión de resumir un párrafo que a él le resulta demasiado complejo”.

e *reveses* às mãos cheias” (CERVANTES, 2007, p. 335, grifo nosso), o que deixa em aberto outras possibilidades de tradução.

Curiosamente, o *Tratado das lições da espada preta e destreza, que hão de usar os jogadores* (LUÍS, [1685] 2010) apresenta os movimentos escritos como “talhos” e “reveses”, referindo-se às diferentes formas de estocadas da esgrima: “Daqui nasce o talho e o revés, e nesta venida obra o mais destro. No meter a espada por fora há o talho que se encontra com outro talho, nasce logo o revés que se encontra com outro revés” (LUÍS, [1685] 2010, s.p.), o que denota que “talho” e “revés”, embora tenham como campo semântico “golpes”, ainda que sejam contrários, não se excluem. Então, para os termos analisados, nos versos de Sor Juana, não se trata de paradoxo e sim de antítese.

No dicionário *Priberam* também se encontra o verbete “revés”, em português, com a entrada “golpe ou cutilada dado obliquamente”, definição esta que remete a uma arma branca e que Molina também usou ao traduzir *cuchilladas*, no excerto anterior do *Quijote*; “talho”, no mesmo dicionário, tem a acepção de “golpe dado com instrumento cortante.” Dessa forma, a solução encontrada para manter a antítese e, de acordo com Berman (2013), conduzir o leitor ao texto, foi a de manter estas palavras.

4.2 Antíteses de grupos de palavras

Neste grupo, a figura de pensamento não apresenta dificuldade para ser reconhecida e não apresenta muitas acepções, já que, de acordo com Lausberg (2004, p. 230), a “correspondência lexical de antagonismo, no tocante ao isocólon e à sequência linear dos elementos, são válidas as observações das frásicas”. O importante é observar, a partir da contraposição de grupos de palavras entre si, como se dá e funciona a dependência sintática entre elas, se são coordenadas ou relacionadas por qualquer relação sintática, e ainda pelos elementos correspondentes entre si, mas de significação diferente (LAUSBERG, 2004, p. 213).

Neste segundo fragmento analisado, Baco, escondido, escuta a conversa entre Ariadne e sua criada, Cíntia. Ele entende que Fedra e Ariadne estão apaixonadas pelo mesmo homem. Indignado e decepcionado, questiona sobre a honra dessa pessoa que ilude as infantas e supõe que se trata de Lidoro, sem saber que a conversa era sobre Teseu. A partir desse momento se estabelece um equívoco e logo Baco envia um

convite para duelar com Lidoro, mas que é lido pelo Príncipe de Atenas. No fim, o duelo, equivocadamente, acontece entre Lidoro e Teseu que nada tinham um contra o outro; Lidoro morre.

QUADRO 3 – Fragmento 2

<p>BACO: ¡Al amante de su hermana! ¿Qué es esto? ¡Triste de mí! Que <u>lo quisiera saber</u> Y <u>no lo quisiera oír</u>. Versos 1065 a 1068 (DE LA CRUZ, 2010, p. 433. Grifo nosso)</p>	<p>BACO: Ao amante da sua irmã! O que é isso? Triste de mim! Que o quisesse saber E não quisesse ouvir.</p>
--	---

Fonte: Elaborado pelas autoras do artigo.

Sor Juana utiliza o equívoco como base para a sua comédia e, por conseguinte, consegue o efeito dramático. Lope de Vega, em *El Arte nuevo de hacer comedias* (2003, n.p), vai dizer que “o falar equivocado, e a incerteza anfibológica, sempre teve um ótimo lugar no vulgar, porque ele pensa que só entende o que o outro diz”,⁴ ou seja, é uma referência dos elementos que compõem a tragédia grega, como a clássica Édipo Rei.

Os dois primeiros versos (QUADRO 3), que funcionam como introdução para a antítese, constroem uma ação de surpresa, mostrando a indignação do personagem mediante a pontuação, que marca o ritmo da leitura. Assim, há o cuidado em manter as exclamações e as interrogações para introduzir dois momentos antitéticos: o de não querer saber e o de querer saber, mantendo a tensão que o personagem enfrenta e que irá desencadear o momento da peripécia, mais adiante, na comédia. Segundo Berman (2013, p. 78), “a deformação pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo, ao alterar a pontuação”.

Nos dois últimos versos, onde a antítese é introduzida pelos conectivos *que* e *y*, além da marca do advérbio de negação *no*, seguido

⁴ No original: “siempre el hablar equívoco ha tenido, y aquella incertidumbre anfibológica, gran lugar en el vulgo, porque piensa que él solo entiende lo que el otro dice.”

do verbo *querer*, está a contraposição que permite entender a oposição de sentimentos, pois, a ação aqui é negar a confirmação do conhecimento.

Uma observação necessária sobre a tradução do verbo *querer*, quanto ao modo e ao tempo verbal – algo recorrente na tradução de verbos entre os pares espanhol e português –, é que, muitas vezes, pode-se traduzir por analogia, como no caso de *quisiera*, em espanhol, e *quisera*, em português. Por isso, no Quadro 4, mostra-se como o verbo pode mudar e se comportar nas duas línguas.

QUADRO 4 – Tempo e modo verbal do verbo *querer*

Modo	Tempo	Verbo	Tradução
Subjuntivo (espanhol)	pretérito imperfecto ou copretérito	<i>quisiera</i> (espanhol)	quisesse (português)
Subjuntivo (português)	pretérito imperfeito	quisesse (português)	<i>quisiera</i> (espanhol)
Indicativo (português)	pretérito mais-que-perfeito	quisera (português)	<i>había querido</i> (espanhol)
Indicativo (espanhol)	pluscuamperfecto	<i>había querido</i> (espanhol)	quisera (português)

Fonte: Elaborado pelas autoras do artigo.

A opção para os versos que contêm a antítese foi manter, na tradução, o mesmo modo e tempo verbal do espanhol porque, neste caso, o desejo de negação é considerado uma ação de possibilidade, o que ratifica o uso do subjuntivo por este pertencer à esfera do desejo de negar o fato e não de algo como concreto, pois o personagem não aceita a ideia de que Fedra está apaixonada por outro pretendente que não ele.

4.3 Antíteses de palavras isoladas

Aparentemente, este grupo é o tipo mais simples de ser reconhecido, já que à primeira vista se torna fácil identificar palavras cujo fundamento lexical seja o antônimo. Lausberg (2004) explica como as ocorrências acontecem: por palavras sintaticamente coordenadas; por palavras relacionadas entre si, por outra relação sintática; e por duas variantes que intensificam uma antítese: o oxímoro e o paradoxo.

Com relação ao paradoxo e ao oxímoro, Lausberg (2004) comenta que são elementos que intensificam uma antítese. Ambos são uma construção dentro das figuras de pensamento que partem da base para formar uma antítese, mas com o diferencial de que as premissas são antagônicas e inverossímeis, causando confusão e estranheza quando enunciadas.

Um paradoxo exige uma elaboração mais acurada; na estética literária são figuras que “dizem sem dizer” ou pode, ainda, referir-se a “algo dito que não está dito”; a palavra se reveste de um novo significado e conta uma segunda história, subjacente a que é apresentada. Quanto ao oxímoro, que pode ser confundido com um paradoxo, Lausberg (2004) afirma que ele é construído a partir de antíteses, mas, com algumas particularidades: apresenta-se como uma construção menos complexa do que o paradoxo; é notadamente verossímil, enquanto um paradoxo não o é; e localiza-se em uma mesma frase, enquanto o paradoxo é formado a partir de diversas premissas.

Estas figuras, para o tradutor, constituem-se em um desafio não somente linguístico, como também cultural, pois a sutileza que uma antítese encerra, ao ser reconhecida, torna-se o calcanhar de Aquiles para um tradutor ético, no sentido bermaniano, tanto no texto de partida como no de chegada.

E para ilustrar esse grupo de antíteses, a análise se concentra em dois fragmentos do texto de Sor Juana. O fragmento a seguir trata do discurso realizado pelo príncipe Teseu diante do Rei Minos, antes da entrada no labirinto. Ele narra suas façanhas, mas também apresenta questionamentos filosóficos a respeito das relações humanas.

Uma estratégia da escritora era ter uma história como pano de fundo enquanto outra história acontecia em primeiro plano. Na peça, a história aparente é o tributo para o Minotauro e que desta vez incluía o príncipe Teseu, um dos que estavam destinados a morrer no labirinto. A outra história mostra o empoderamento feminino: a Princesa Ariadne como o fio condutor do enredo, a que detêm o poder para a liberdade do ateniense usando o que tem nas mãos, um fio, símbolo da prenda e do labor feminino, que em suas mãos se torna a chave para a saída do labirinto.

QUADRO 5 – Fragmento 3

<p>TESEO:</p> <p>Porque pensar que por sí los hombres se sometieron a llevar ajeno yugo y a sufrir extraño freno, si hay causas para pensarlo, no hay razón para creerlo; porque como nació el hombre naturalmente propenso a mandar, sólo forzado se reduce a estar sujeto; y haber de vivir en un <u>voluntario cautiverio,</u> ni <u>el cuerdo</u> lo necesita ni quiere sufrirlo <u>el necio</u>.</p> <p>Versos 485 a 498 (DE LA CRUZ, 2010, p. 350. Grifo nosso)</p>	<p>TESEU:</p> <p>Porque pensar que por si os homens se submeteram a levar alheio jugo e a sofrer estranho freio, se há causas para pensá-lo, não há razão para crê-lo; porque como nasceu o homem naturalmente propenso a mandar, somente forçado se reduz a estar sujeito; e ter de viver em um <u>voluntário cativoiro,</u> nem <u>o cordato</u> o necessita nem quer sofrê-lo <u>o néscio</u>.</p>
---	---

Fonte: Elaborado pelas autoras do artigo.

Os dois últimos versos do excerto (QUADRO 5) mostram como em Sor Juana ecoa Cervantes. Na fala do Quixote “y fui *loco* y ya soy *cuerdo*, fui Don Quijote y soy ahora como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (CERVANTES, 2007, p. 845, grifo nosso) um paradoxo é formado a partir das antíteses *loco* e *cuerdo*, e entre os verbos *fui* e *soy*. No jogo de antíteses, no trecho sublinhado, encontra-se uma objetiva oposição entre *cuerdo* e *necio*. Dessa forma, procurando uma solução para manter o eco de Cervantes e as antíteses formadas por Sor Juana, os versos foram traduzidos assim: “nem o cordato o necessita / nem quer sofrê-lo o néscio.”

A tradução proposta por Sergio Molina, no *Quixote*, acabou causando uma cacofonia desnecessária: “eu fui *louco*, e já *sou são*, fui D. Quixote de La Mancha e sou agora, como disse, Alonso Quijano o Bom” (CERVANTES, 2007, p. 845, grifo nosso).

Desta forma preferiu-se manter “néscio” e “cordato”, não só para manter as escolhas lexicais que parecem apropriadas, mas por se adequarem à métrica do verso, e, principalmente, por estarem mais próximas do que a autora utilizou. Esta discussão remete a Berman, pois dentro da ética da tradução se aplica a questão da estranheza: “levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza sacrificando deliberadamente sua ‘poética’ própria” (BERMAN, 2013, p. 54).

Sor Juana, em seus textos, “abusa” das mensagens subliminares, não só porque é próprio do Barroco, mas porque caracteriza a sua escrita. E nessas aparentes contradições e paradoxos transparece seu pensamento político, cultural e social; por isso é necessária uma leitura desconfiada e reflexiva na elaboração da tradução. No trecho analisado, o príncipe discorre sobre as condições da sociedade e discute as relações de quem manda e daquele que, por ser mandado, se sujeita a situações indesejadas. O discurso de Teseu questiona como pode um ser que nasce livre crescer e se sujeitar a tantas convenções impostas pela sociedade, mantidas na perpetuação de construtos sociais.

A outra antítese, *voluntario cautiverio*, dá margem para mais especulações retóricas, pois como as palavras estão na mesma proposição, considera-se, a princípio, que seja um oxímoro; mas há também a formação de um paradoxo, no verso, pela condição que cada palavra representa. A palavra “cativeiro” – na oposição livre-cativo, está relacionada à situação do príncipe que se oferece como tributo em nome do bem-estar de uma nação, abdicando de opções, como a de ir e vir. Teseu levanta questionamentos sobre a liberdade humana e a abdição dela para um poder executivo.

Em um período colonial, cuja encenação era para a corte do vice-reinado, de maioria espanhola, foi ousada a escrita de Sor Juana, pois o papel atribuído à mulher-freira era o de total submissão, mas voluntária. Depois de assumido o compromisso diante dos poderes patriarcais, eclesiásticos ou reais espera-se plena aceitação ou, então, incorre-se na punição por viver em desacordo com o “padrão”. Um exemplo de transgressão foi a redação da *Carta Atenagórica*. Sor Juana, ao criticar um sermão do Padre Vieira, expressou uma série de pensamentos religiosos e políticos e, por isso, veio a ser advertida e punida por parte de seus supervisores eclesiásticos.

A pesquisadora hispanista Jean Franco afirma que as duas peças teatrais de Sor Juana consideradas profanas “refletem fielmente as convenções do teatro espanhol da idade de ouro” (FRANCO, 1994, p. 56, tradução nossa).⁵ Mas, enquanto no teatro espanhol “o mais importante é a honra do homem, no teatro de Sor Juana o mais importante é a confusão provocada pela necessidade de escolhas” (FRANCO, 1994 p. 57, tradução nossa).⁶ De fato, o maior dilema enfrentado por Teseu é a escolha que deve fazer entre as duas irmãs: Ariadne ou Fedra? O que escolher, gratidão ou amor? O dilema é cruel e o preço da eleição será caro, independente da opção.

No último fragmento analisado (QUADRO 6), Atum pede a Teseu que o poupe da sua fúria, após o príncipe ler indevidamente o bilhete que era endereçado a Lidoro. Atum se defende ao dizer que para aprender ou realizar melhor o seu serviço não precisa receber golpes ou açoites.

QUADRO 6 – Fragmento 4

<p>ATÚN: ¡Ay de mis cascos! Espera, Señor, advierte <u>que soy Atún y no pulpo,</u> que con golpes se enternece. ¡Aquéstas son las albricias? Versos 2473-2477 (DE LA CRUZ, 2010, p. 432. Grifo nosso)</p>	<p>ATUM: Aiii, minha cabeça! Espera, Senhor, percebe <u>que sou Atum e não polvo,</u> que com golpes aprende. Por tanto, estas são as alvissaras?</p>
---	--

Fonte: Elaborado pelas autoras do artigo.

Na exclamação de Atum (o gracioso), além do tom de humor, são apresentadas duas palavras que, quando colocadas em uma sentença, adquirem um terceiro significado semântico de domínio popular à época de Sor Juana. Este verso se constitui em um problema para a tradução, à primeira vista, pois ocorre uma perda cultural no texto de chegada, para o leitor de língua portuguesa, e remete aos pressupostos de Pavis (2008)

⁵ No original: “reflejan fielmente las convenciones del teatro español de la Edad de Oro”.

⁶ No original: “lo más importante es el honor del varón; en el teatro de Sor Juana, lo más importante es la confusión provocada por la necesidad de elegir”.

sobre a cultura que vai implícita em um texto fonte. Ao exclamar *soy atún*, encontra-se uma afirmação seguida da negação e do eu subentendido, *no soy pulpo*. O jogo entre *soy* e *no soy* é óbvio, no entanto, a seguir, é explicada a importância dos dois substantivos que, na verdade, estão adjetivando o personagem como uma antítese, não lexical, mas de ordem semântica.

No *Diccionario de Autoridades* são encontradas as seguintes entradas no verbete *atún* e *pulpo*, que interessam para a tradução da peça pelo que encerram como contexto e que, por conseguinte, constroem as oposições semânticas:

(Atún) Pescado mui conocido, [...] CERV. Nov. 8. pl. 234. No os llameis pícaros sino haveis cursado dos cursos en la **Académia de la pesca de los atúnes**. [...] **Por atún y vér al Duque**. Locución proverbial, que se dice quando uno con motivo de ir à hacer una diligéncia, quiere lograr otra que le importa. (grifos nossos)

(Pulpo) Pescado de mar [...] Su carne es esponjosa, y dura de digerir, por lo qual ha menester **estar mui manido y golpeado para poderse comer**. [...] FR. L. DE GRAN. Symb. part. 1. cap. 14. §. 1. Pues qué diremos de las astúcias de que el pulpo usa para buscar de comer? [...] **Poner como un pulpo**. Es castigar a alguno, dándole tantos golpes o azotes, que le dexen mui maltratado. Es tomado de lo que se hace con el Pulpo. Latín. Castigare. Verberare. (grifo nosso. A ortografia usada na época foi mantida). (grifos nossos)

O substantivo “atum”, em espanhol, remete ao esperto, ao pícaro que procura sempre obter resultados que o favoreçam; também é o nome do deus de Heliópolis, que representa o sol na mitologia egípcia. O personagem Atum faz jus ao nome que o caracteriza na peça: um criado estrangeiro na corte, em busca do melhor negócio para salvar a própria pele, mas com personalidade e brilho próprios.

O verso também caracteriza um trocadilho, pois Atum é um nome próprio, enquanto *pulpo* é um animal; ou seja, na leitura é possível entender que Atum se apresenta pelo nome e mantém a sua identidade como ser humano. Por outro lado, o substantivo “polvo”, entre outras acepções, se refere a uma expressão conhecida do público espanhol: *poner como un pulpo*, e caracteriza a pessoa que é castigada fisicamente, seja por açoites ou por golpes, o que remete ao golpes que os pescadores

vão no polvo, com o objetivo de amaciar a carne antes de ser consumida. A condenação do castigo corporal é realizada sutilmente por Sor Juana, e isso hipoteticamente se supõe por ter vivenciado diversos espaços – fazenda, corte e convento – e ter conhecido de perto as desigualdades sociais.

Nas falas do gracioso residem o humor e o protesto do criado, e se o leitor não estiver a par das acepções que os vocábulos guardam, acabará perdendo o jogo de palavras envolvido. O personagem deixa claro que é “atum” e não “polvo”, brincando, ele mesmo, com palavras que remetem a animais do mar e que podem ser comparados. Mas, a comparação só faz sentido com a negação que aparece no verso seguinte, quando se tem conhecimento do que une o polvo aos golpes, e do porquê o Atum não quer ser confundido com o polvo. Uma construção frásica e imagética de animais que constituem contrários e não exatamente uma oposição lexical, mas uma semântica no contexto do verso.

Na tradução ao português, como as duas palavras se aproximam na escrita, estas foram mantidas. No entanto, faz-se necessário paratextos explicativos para que o leitor não perca as riquezas culturais do texto de partida.

A partir dos quatro fragmentos analisados, com relação a sua compreensão e tradução ao português, percebe-se o quanto o texto de Sor Juana permite, a cada tempo, uma nova leitura, o que o torna, de certa forma, atemporal. E quando o texto sai da mão do tradutor, este cria vida em paragens nunca antes imaginadas. Por isso há um compromisso do tradutor em resguardar as ambiguidades, as antíteses e os pensamentos velados do texto, que são a fonte na qual a comédia da escritora mexicana se nutre.

Considerações finais

A peça *Amor es más laberinto*, embora pertença ao período colonial hispano-americano, permite uma leitura não apenas de divertimento à corte (o que funciona como justificativa apenas aparente da peça), mas também revela nas entrelinhas as condições sociais da época, muitas delas ainda vivenciadas hoje, no século XXI. Por isso as antíteses, no texto, são importantes como camuflagem para desviar o olhar inquisitório e disfarçar, nas entrelinhas, toda a temática social. Temas como escravidão, desigualdade social, discussão sobre gênero,

sutilmente debatidos na obra, se não estivessem disfarçados teriam gerado grandes tensões e problemas à escritora. Pode-se dizer que Sor Juana é uma das precursoras das discussões sociais e que estas são coletivas, considerando-se o meio em que foram inseridas. A leitura de sua obra ainda propicia uma discussão sobre as poucas escolhas que a mulher detinha na sociedade colonial espanhola.

Nas entrelinhas de sua obra subjaz uma segunda intenção. A escritora mexicana, de alguma forma, manipula o pensamento do leitor de forma subliminar. É perceptível, na peça, como Sor Juana prezou muito mais pela inteligência do que pela beleza, pois a primeira representa o poder, a força, e não a espada. No texto, é a sagacidade feminina que metaforicamente abre as portas de saída do labirinto.

O jeito transgressor de Sor Juana de pensar e escrever despertou uma censura que no fim a levou, forçadamente, a abdicar de seus bens científicos e da escrita literária. Por isso, durante toda a tradução da peça, foi lembrada a contribuição de Venuti (2002) sobre a possibilidade de manipulação do texto pelo tradutor. Neste caso, na tradução, cuidou-se para manter as marcas do discurso de Sor Juana que demonstram como ela percebia a sociedade do seu entorno.

Traduzir *Amor es más laberinto* envolve a cultura dos textos de partida (século XVII) e chegada e não apenas a língua, principalmente no que diz respeito aos seus significados ocultos, como expressões idiomáticas e figuras de pensamento e linguagem, abundantes no texto. As antíteses, que pontuam a emoção dos personagens, em um vaivém de pensamentos e falas, acabam por lançar o leitor em um sedutor jogo de palavras e ações. Assim, preservar na tradução, do espanhol ao português, a riqueza estética da escrita de Sor Juana, expressa através das antíteses, estabelecendo um contato entre as duas línguas e culturas, tão distantes temporalmente, significa uma postura ética frente ao texto, como mencionado por Berman (2013) e Pavis, “que respeita a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza” (PAVIS, 2008, p. 147).

Referências

ATÚN. In: DICCIONARIO de Autoridades (A-B). Madrid: Real Academia Española, 1726. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>. Acesso em: 15 abr. 2020.

BANDEIRA, Manuel. *Estrêla da tarde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

BARRETO, Tereza Cristófani; DE CAMPOS, Vera Mascarenhas (org.). *Letras sobre o Espelho: Sor Juana Inés de La Cruz*. Tradução de Tereza C. Barreto e Vera M. de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

BASSNETT, Susan. *Translations studies*. New York: Methuen, 1980.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart, 2013.

CERVANTES, Saavedra Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. Gravuras de Gustavo Doré. Apresentação de Maria Augusta da C. Vieira. Ed. bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2007.

DE LA CRUZ, Juana Inés. *Fama y obras póstumas*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/imagenes_cartas/imagen/imagenes_cartas_15_sor_juana_fama/ Acesso em: 21 abr. 2020.

DE LA CRUZ, Juana Inés. *Los empeños de una casa: Amor es más Laberinto*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, [1689] 2010. (Coleção Letras Hispánicas)

DE LA CRUZ, Juana Inés. *Poesía Lírica*. Ed. de José C. González Boixo. Madrid: Cátedra, [1689] 2000. (Coleção Letras Hispánicas)

DINIZ, Alai Garcia. *Livro de introdução ao estudo do texto poético e dramático*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Grandes vozes líricas hispano-americanas*. Seleção e tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

GONZÁLEZ, Mario M. *Leituras de literatura espanhola*. São Paulo: FAPESP, 2010.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernando. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

LUÍS, Thomás. *Tratado das lições da espada preta, e destreza, que hão de usar os jogadores dela*. Edição crítica de Manuel Valle Ortiz, Tomás González Ahola, Ton Puey e Jaime Girona. Santiago de Compostela (Espanha): AGEA, Edizer, [1685] 2010. Disponível em: <http://migre.me/tUoND>. Acesso em: 08 mar. 2020.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento das culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz: IV. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Tomo II. v. 2.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

POETAS do Século de Ouro Espanhol/Poetas del siglo de oro español. Seleção e tradução de Anderson Braga Horta; Fernando Mendes e José Jeronymo Rivera; estudo introdutório de Manuel Morillo Caballero. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000. (Coleção Orellana – Colección Orellana; 12)

PULPO. *In: DICCIONARIO de Autoridades (O-R)*. Madrid: Real Academia Española, 1737. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>. Acesso em: 15 abr. 2020.

REVÉS. *In: DICCIONARIO de la lengua Española*. Madrid: Real Academia Española, 2019. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=WOGDOdG>. Acesso em: 08 abr. 2020.

REVÉS. *In: DICIONÁRIO da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2020. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/revés>. Acesso em: 10 abr. 2020.

SOLANA, Maite. Las fuentes documentales en la práctica de la traducción literaria. In: GARCÍA YEBRA, Valentín; GONZALO GARCÍA, Consuelo (ed.). *Manual de documentación para la traducción Lliteraria*. Madri: Arco Libros, 2005. p. 247-266.

TAJO. In: DICCIONARIO de la lengua Española. Madrid: Real Academia Española, 2019. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=YxyAqjV>. Acesso em: 8 abr. 2020.

TALHO. In: DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2020. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/talho>. Acesso em: 10 abr. 2020.

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: <http://migre.me/u7PLZ>. Acesso em: 8 abr. 2020.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.

Recebido em: 22 de abril de 2020.

Aprovado em: 17 de setembro de 2020.



Digno da ciência e consideravelmente útil: pensar a ética na tradução de *De contagione* [Sobre o contágio] (1546), de Girolamo Fracastoro, ao português brasileiro¹

Worthy of Science and Considerably Useful: Think about Ethics in the Translation of De contagione [On contagion] (1546), by Girolamo Fracastoro, into Brazilian Portuguese

Karine Simoni

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
kasimoni@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-4965-7196>

Resumo: A tradução, através da qual construímos relações com o outro, implica em escolhas pautadas em uma ética. Falar de ética em tradução é sempre desafiador, pois transportar um texto de uma língua para outra leva inevitavelmente a pensar nos limites das próprias possibilidades e no reconhecimento da natureza do fazer tradutório – hermenêutico? dialético? político? epistemológico? Conforme Berman (2002, p. 17), a ética “consiste em definir o que é a ‘fidelidade’”, ou seja, reside no processo de refletir sobre as escolhas a serem tomadas; na construção das hipóteses de mundos possíveis (ECO, 2003, p. 45). A partir dessas premissas apresenta-se o objetivo deste estudo: pensar a ética no processo de tradução do texto *De contagione et contagiosis morbis et curatione* [Sobre o contágio, as doenças contagiosas e o seu tratamento] publicado

¹ Esse estudo foi feito no âmbito da pesquisa de pós-doutorado em andamento (agosto 2019 – julho 2020) na Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a supervisão do Prof. Dr. Marco Lucchesi. A pesquisa tem como propósito apresentar a tradução comentada e anotada para o português brasileiro do tratado *De contagione et contagiosis morbis et curatione* [Sobre o contágio, as doenças contagiosas e o seu tratamento] (1546), de Girolamo Fracastoro.

em 1546 e escrito pelo médico, filósofo e poeta Girolamo Fracastoro (Verona, 1476 ou 1478 – Incaffi, 1553), ao português do Brasil.

Palavras-chaves: Girolamo Fracastoro; *De contagione*; tradução ética; medicina; séc. XVI.

Abstract: The translation, through which we build relationships with others, implies choices based on ethics. Talking about ethics in translation is always challenging, since transporting a text from one language to another inevitably leads to thinking about the limits of one's own possibilities and the recognition of the nature of translating – hermeneutics? dialectic? political? epistemological? According to Berman, ethics “consists in defining what's ‘fidelity’” (2002, p. 17), that is, it resides in the process of reflecting on the choices to be made; in the construction of possible world hypotheses (ECO, 2003, p. 45). Based on these premises, the objective of this study is presented: to think about ethics in the text translation process *De contagione et contagiosis morbis et curatione* [Contagion, contagious diseases and their treatment] published in 1546 and written by the physician, philosopher and poet Girolamo Fracastoro (Verona, 1476 or 1478 – Incaffi, 1553), to Brazilian Portuguese.

Keywords: Girolamo Fracastoro; *De contagione*; translation ethics; medicine; 16th century.

Falar de ética em tradução, ou em éticas, em especial tratando-se de tradução literária, é sempre desafiador, pois imergir na ação de transportar um texto de uma língua para outra nos leva inevitavelmente a pensar nos limites das próprias possibilidades e no reconhecimento da natureza do fazer tradutório – hermenêutico? dialético? político? epistemológico? Se a tradução é, antes de tudo, um ato ideológico de mediação intercultural, como passaram a enfatizar os estudos a partir dos anos 80 e 90 do século XX (Lawrence Venuti (1995, 2002) Gideon Toury (1995), Luise von Flotow (1997), para citar alguns nomes), no ato de traduzir – e, conseqüentemente, no pensar sobre a tradução – surge a questão da alteridade e da experiência linguística/cultural dos mundos envolvidos. Quem é esse outro, e, por conseguinte, quem sou, como se estabelece essa relação?

A tradução conduz a interrogações sobre esses e outros aspectos: sobre como promover a passagem de uma língua/cultura à outra, e também como “traduzir” a nós mesmos, ou seja, a existência do ser humano e a sua localização no mundo. Dito de outra maneira, refletir

sobre a tradução implica levantar questionamentos sobre como interpretar e compreender – e, nesse sentido, “traduzir” – a condição humana seja nas suas diferenças, seja nas experiências partilhadas. Se *tradução* for, antes de tudo, movimento – não por acaso, as acepções latinas *trāductūs*, *traducere* (*trans* = além, *dūcere* = conduzir) (PIANIGIANI, 1926) trazem em si a ideia de passagem, condução, deslocamento – a própria etimologia da palavra tenderia a orientar que se observe mais o processo e menos o produto final. No processo de ir em busca do outro, o/a tradutor/a estabelece pontes com seu próprio mundo, construído não de forma neutra, mas subjetiva: a leitura e compreensão do texto de partida advém de uma perspectiva definida, com destinatários/as específicos/as; essa leitura varia de acordo com a época, condições e visão de mundo-*ética* de quem traduz. A ética, aliás, é assim definida por Antoine Berman (2002, p. 17-18, grifo do autor):

A *ética* da tradução consiste, no plano teórico, em resgatar, afirmar e defender a pura visada da tradução como tal. Ela consiste em definir o que é a “fidelidade”. A tradução não pode ser definida unicamente em termos de comunicação, de transmissão de mensagens ou de *rewording* ampliado. Ela também não é uma atividade puramente literária/estética, mesmo que esteja intimamente ligada à prática literária de um dado espaço cultural. Traduzir é, obviamente, escrever e transmitir. Mas essa escritura e essa transmissão só ganha o seu verdadeiro sentido a partir da visada ética que as rege. [...] Definir mais precisamente essa visada ética [...] eis uma das tarefas de uma teoria da tradução.

Se hoje é consenso pensar que a tradução não se reporta apenas à língua/cultura de partida e/ou de chegada, do contrário: superadas as dicotomias fidelidade *versus* infidelidade, original *versus* tradução, traduzir com ética significa (re)pensar e (re)criar significados enraizados em ambas as realidades, em um novo espaço em que o/a tradutor/a possui uma dupla e simultânea responsabilidade em relação ao sistema de partida e de chegada, a saber, a responsabilidade de construir “uma hipótese sobre o mundo possível que este [o texto] representa”² (ECO, 2003, p. 45, tradução nossa). Ou seja, o/a tradutor/a “deve escolher a acepção ou o sentido mais provável, racional e relevante *naquele*

² “una ipotesi sul mondo possibile che esso rappresenta”. As traduções aqui apresentadas são de minha autoria.

contexto e naquele mundo possível”³ (ECO, 2003, 45, grifo do autor, tradução nossa). O verbo *escolher*, aliás, indica que não há uma única possibilidade de compreensão, e seria então mais apropriado pensar em *éticas* da tradução (cf. BERMAN, 1995; VENUTI, 2002).

A ética do/a tradutor/a reside, deste modo, no processo pouco fácil de refletir sobre as escolhas tomadas, sejam elas sobre o que traduzir, sejam sobre como traduzir; na construção das hipóteses de mundos possíveis das quais nos fala Eco (2003) e na definição do que seja fidelidade, como afirma Berman (2002). Além do mais, dentro do universo das éticas da tradução, caberia também perguntar quem pode decidir como traduzir cada tipo de texto. Também não seria descabido mencionar o longo e árduo processo dos tradutores e tradutoras que, ao longo da história, foram paulatinamente passando do anonimato e da submissão ao “original” à prática profissional independente e à afirmação de autoria, tornando-se menos invisíveis e mais ativos no processo de criação do texto e também partícipes da formulação de teorias da tradução, desenvolvendo a própria justificativa para a ética da tradução. De acordo com Berman (1995, p. 92, grifo do autor, tradução nossa), “A poética de uma tradução reside no fato de o tradutor ter feito um trabalho textual real, ter *feito o texto* em correspondência mais ou menos estreita com a textualidade do original”,⁴ mas, independentemente das escolhas de quem traduz, a tradução só deixa de ser ética quando se desenvolve em um ambiente de inverdade, a saber, quando o/a tradutor/a não revela suas intenções:

Não dizer o que vai ser feito – por exemplo, adaptar ao invés de traduzir – ou fazer uma outra coisa diferente do que foi dito, eis o que valeu à corporação o adágio italiano *traduttore traditore*, e isso o crítico deve denunciar duramente. O tradutor tem direito a tudo, desde que jogue jogo limpo.⁵ (BERMAN, 1995, p. 93, tradução nossa).

³ “deve scegliere l’accezione o il senso più probabile e ragionevole e rilevante in *quel* contesto e in *quel* mondo possibile”.

⁴ “La poéticité d’une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a *fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l’original.”

⁵ “Ne pas dire ce qu’on va faire – par exemple adapter plutôt que traduire – ou faire autre chose que ce qu’on a dit, voilà ce qui a valu à la corporation l’adage italien *traduttore traditore*, et ce que le critique doit dénoncer durement. Le traducteur a tous les droits dès lors qu’il joue franc jeu.”

Tradutores/as éticos/as poderiam então ser definidos/as como aqueles/as que norteiam seus trabalhos na apresentação da obra traduzida, da sua proveniência, de modo a incitar o público a reconhecer a alteridade do texto e a estabelecer o diálogo entre as tradições, no processo de mediação linguística, cultural, social que compõe a tradução. O/A tradutor/a, portanto, não é um filtro transparente pelo qual o texto passa, ele/a é uma fonte de energia que cria o *esplendor* da tradução (ORTEGA Y GASSET, 2013), ou seja, a experiência de desfrutar, de maneira criativa, as diferenças entre as línguas/culturas envolvidas, tornando possível o processo, o diálogo, a convivência.

É a partir dessas premissas que apresento meu objetivo: pensar a ética, a partir de Berman e Eco, no processo de tradução ao português brasileiro do texto *De contagione et contagiosis morbis et curatione* [Sobre o contágio, as doenças contagiosas e o seu tratamento], doravante *De Contagione*, publicado em Veneza em 1546 e escrito pelo médico, filósofo e poeta Girolamo Fracastoro (Verona, 1476 ou 1478 – Incaffi, 1553). Dito de outra maneira, busco refletir sobre a forma mais adequada de apresentar o autor e seu texto ao público brasileiro. A primeira questão que me coloco é: como considerar textos dessa tipologia? Embora no momento da escrita tivesse a finalidade de servir como referência no conhecimento e cura das doenças mais comuns na época, hoje poderia ser considerado um texto literário, visto que seu conteúdo “científico” não responde mais às demandas das ciências médicas do século XXI? Deve o/a tradutor/a munir-se de instrumentos específicos para traduzir um texto com características que, como detalharei, demonstram “cientificidade histórica” e narrativa subjetiva quase que ao mesmo tempo? Friedrich Schleiermacher, no seu clássico *Sobre os diferentes métodos de tradução*, lido em 1813 em uma instituição de aporte científico, a saber, a Academia Real de Ciências de Berlim, nos oferece uma reflexão sobre isso ao afirmar que, quando traduzimos de uma língua estrangeira para outra, “chegamos a dois domínios: com certeza não inteiramente determinados, como é raro acontecer, mas apenas com limites imprecisos” (2010, p. 41). Ao falar de domínios, o autor refere-se ao trabalho do intérprete e ao trabalho do tradutor: enquanto o primeiro cumpre suas funções no âmbito dos registros da oralidade e dentro do contexto da vida comercial, “o tradutor genuíno [atua] preferencialmente no domínio da ciência e da arte.” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 41). Tomo emprestada, portanto, a ideia de *limites imprecisos* dada por Schleiermacher para pensar – e

traduzir – o texto de Fracastoro considerando a imagem do texto escrito – objeto de estudo do/a tradutor/a – um gênero híbrido. Ressalto ainda que, por ser essa uma pesquisa em andamento, as considerações aqui feitas no que tange à tradução propriamente dita aparecerão principalmente como projeto de tradução.

Uma vez que parte da ética do traduzir consiste em apresentar o/a autor/a ao público, utilizo-me deste espaço para realizar esse intuito, já que, em pesquisa realizada até o momento em sites de livrarias, bibliotecas e nos portais de periódicos e no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, constatei que não há traduções da obra de Fracastoro no Brasil, e o número escasso de estudos publicados em língua portuguesa é um indicativo de como o autor seja pouco conhecido. Foram, porém, notificadas duas teses sobre o autor no Brasil,⁶ ambas defendidas na área da saúde, o que denota interesse por sua obra e também por suas possíveis contribuições para a cultura e os estudos médicos brasileiros. Com efeito, a efetivação de mais traduções do autor para a língua portuguesa possibilitaria uma forma de ampliar os diálogos com a cultura renascentista e seu legado. Sendo a tradução uma ponte para o Outro, em que medida suas ideias e sua forma de escrita, em especial as do tratado aqui apresentado, ecoam em nós, transeuntes do século XXI, que dispomos já de uma medicina tão mais evoluída se comparada àquela do século XVI?⁷

Autor multifacetado, Fracastoro estudou da medicina à astronomia, da geografia à física, da filosofia à teologia e à poesia.⁸ Em 1502 formou-se em arte na universidade de Pádua, onde também, em 1505, obteve o doutorado em medicina. A partir de então, até 1509, passou a desempenhar a função de professor de lógica e “*consiliarius anatomicus*”, conciliador nos debates e conflitos entre os partidários de diferentes escolas filosóficas, como alexandrinos, escolásticos e averroistas. Nesse ambiente estreitou laços com personalidades como o filósofo Pietro Pomponazzi, que teria começado as traduções de Aristóteles, o médico e filósofo Alessandro Achillini, tradutor das obras de Averroes, o linguista Pietro Bembo e o astrônomo e matemático Nicolau Copérnico, de quem foi colega. Sua formação é, portanto, pluridisciplinar, não limitada à

⁶ São elas as teses de Wilson Daher (2008) e de Luiz Alberto Ferreira (2008).

⁷ Para aprofundar sugiro Roy Porter (2006) e Jacques Le Goff (1985).

⁸ As informações biográficas foram pesquisadas em: Francesco Pellegrini (1952); Alessandro Pastore e Enrico Peruzzi (2006).

tradição aristotélica, mas aberta a trocas com a tradição antiga grega e latina, além da árabe e dos estudos humanistas. Vale lembrar que nesse momento a história italiana é notável pela atuação de importantes personalidades das ciências exatas, humanas, naturais, assim como nas artes e nas letras: é o século de Leonardo, Galileu, Copérnico, Vesali, Benedetti, Michelangelo; florescem as Academias de ciências e de letras, os estudos matemáticos e de arquitetura, surgem os primeiros hortos botânicos, intensifica-se o estudo do corpo humano e dos astros, o europeu chega às Américas (MILZA, 2007, p. 487-489). Fracastoro vive, portanto, em um ambiente cultural bastante profícuo para o desenvolvimento das ciências e das artes.

Além do exercício da medicina propriamente dito, Fracastoro dedicou-se à escrita de tratados, dentre os quais o *Trattato sulla sifilide* e o *De contagione*, sua obra mais famosa, graças à qual é considerado o pai da patologia moderna (PELLEGRINI, 1952, p. 47). A razão para que esse tratado tenha alcançado notoriedade, inclusive nos séculos seguintes, deve-se sobretudo à seção em que o autor se dedica ao assim chamado *mal francês* e à descrição dos vários tratamentos utilizados na época. Segundo John Henderson (2006, p. 73, tradução nossa), “de fato, Fracastoro foi quase beatificado nos séculos XIX e XX por estudiosos de doenças venéreas que identificaram o histórico veronense como pioneiro da identificação da “sífilis”, embora esse termo tenha sido usado apenas recentemente”.⁹

Pelo seu prestígio foi nomeado pelo papa Paulo III médico do Concílio de Trento (1545 a 1563), fato esse que consolida a sua reputação profissional, e, nessa condição, aconselhou a mudança da sede do Concílio de Trento para Bolonha, devido a uma epidemia de febre tifoide que ocorria na região.¹⁰ Outros indícios de que foi uma

⁹ “Fracastoro, infatti, fu quasi beatificato nell’Otto e nel Novecento dagli studiosi delle malattie veneree che individuarono nello storico veronense il pioniere dell’identificazione della ‘sifilide’, sebbene questo termine sia stato utilizzato solo di recente.”

¹⁰ A orientação de Fracastoro de transferir o Concílio não foi aceita com unanimidade e gerou discussão entre os que aceitaram o parecer de Fracastoro e os que julgaram desnecessária a mudança, por considerarem o contágio e a doença não graves, muitos deles ligados à elite econômica que sofreu com o cancelamento dos aluguéis e os lucros comerciais advindos da estadia dos clérigos. Fracastoro foi acusado de defender os interesses papais em detrimento dos interesses imperiais, apoiados por clérigos espanhóis.

personalidade importante do seu tempo podem ser encontrados, por exemplo, nas ricas vestes com as quais seu retrato foi pintado por Tiziano, em aproximadamente 1528, hoje depositado na National Gallery em Londres, e uma estátua que o representa na Piazza dei Signore, em Verona. Por fim, é válido lembrar que uma das crateras lunares recebeu o seu nome.

Fracastoro escreveu também um conjunto de textos literários, a maioria em latim, publicados na sua época, que incluem composições poéticas em forma de canções [os *Carmina*], os diálogos *Naugerius sive De poetica* [Navagero. Diálogo sobre a poética], o *Turrius sive De intellectione* [Turrio, ou o conhecimento], o *Fracastorius sive De anima* [Fracastoro. Sobre a alma], o poema de inspiração bíblica *Joseph* (incompleto), o *De vini temperatura sententia* [Parecer sobre a temperatura do vinho], a *Risposta del crescimento del Nilo* [Resposta sobre o crescimento do Nilo] (texto escrito como resposta às *Navigazioni e viaggi* [Navegações e viagens] de Ramusio). Alguns inéditos, como um tratado de cosmologia e parte do epistolário, foram publicados em 1955. A sua obra literária mais famosa, escrita em três livros em formato de versos hexâmetros, é o poema *Syphilis sive de morbo gallico* [Sífilis, ou o mal francês], escrito em 1521 e publicado em 1530, que trata da natureza e do tratamento da homônima doença venérea, assim denominada por Fracastoro inspirado na história do pastor Sífilo, que teria sido punido com uma terrível doença que deformava o corpo por ter ofendido Apolo.

Como se percebe, Fracastoro circulou em áreas de conhecimento diversas entre si, mas que na sua obra coexistem natural e coerentemente. É simbólico notar como *De contagione*, produto da sua maturidade, tenha sido escrita em 1546, dezesseis anos depois da publicação de *Syphilis sive de morbo gallico*. Ressalto com isso que Fracastoro provavelmente tenha acreditado na composição poética como uma forma em potencial para falar de assuntos relevantes como contágio, doença, tratamento, motivo pelo qual teria publicado suas ideias primeiro em poesia e só depois em prosa. É válido lembrar que um dos motivos pelos quais escreveu o tratado *De Contagione* foi para oferecer uma resposta às duras críticas que recebera por parte de alguns contemporâneos que questionaram o

A transferência do Concílio de Trento para Bolonha, ocorrida entre 1547 a 1549, deve ser vista, portanto, também sob o viés de disputas de poder político. (PASTORE, 2006).

fato dele utilizar a forma poética para escrever sobre medicina, conforme retrata em uma carta endereçada a G. Amalteo (PELLEGRINI, 1952, p. 50, tradução nossa): “os meus estudos e pensamento não estão apenas no fazer versos, como esses médicos caluniadores gostariam que se acreditasse”.¹¹ O médico parece ver-se na função de aperfeiçoar a ciência médica, pois para ele os estudos que existiam até então não haviam se aprofundado de modo suficiente na origem das infecções, nas causas, no tratamento mais adequado da doença e nos modos de aplicá-lo. Sente-se, assim, impelido a (re)escrever suas ideias em forma de prosa, como uma espécie de autotradução cujo objetivo, e ao mesmo tempo resultado imediato, era uma escrita mais livre das normas poéticas vigentes no seu tempo. Escreve ele na introdução do tratado sobre a sífilis, em que se dirige a Pietro Bembo, principal linguista do período:

Depois de eu já ter-lhe escrito em poesia sobre a sífilis, ó digníssimo Bembo, aqui está outro trabalho que me foi oferecido: uma vez que, enquanto o poeta, cujo dever e objetivo é dizer com simplicidade coisas perfeitas, submete o tema ao discurso; outros, por outro lado, podem subordinar o discurso ao tema [...] o poeta, por obrigação, omite muitas coisas, ou seja, tudo o que não é adequado para adornar e modificar o discurso e para lançar luz sobre o tema tratado. Tendo verificado isso, de modo que muitas noções necessárias à compreensão do assunto foram omitidas por serem impossíveis de serem expostas poeticamente, considere o caso de escrever-lhe novamente sobre o mesmo assunto, subordinando, porém, com um estilo mais livre, o discurso ao assunto a ser tratado, para que nada do que é importante para o conhecimento de um assunto tão necessário permaneça omitido.¹² (FRACASTORO, 1939, p. 149, tradução nossa).

¹¹ “Li miei studi e pensieri non sono sempre in far versi come questi medici calunniatori vorrebbero che si credesse.”

¹² “Dopo averti già scritto in poesia intorno alla sifilide, o eccellentissimo Bembo, ecco che ancora un nuovo lavoro a me si è offerto: imperocchè, mentre il poeta, di cui l’ufficio e lo scopo è il dire con semplicità cose perfette, assoggetta la materia al parlare, altri invece può subordinare il parlare alla materia [...] che il poeta, per dovere, ometta molte cose e, cioè, tutto quanto non è atto ad adornare e modificare il discorso e a far rifulgere l’argomento trattato. La qual cosa pure essendosi per me verificata, per cui molte nozioni necessarie all’intelligenza dell’argomento furono omesse come impossibili ad essere poeticamente esposte, ritenni fosse il caso di nuovamente scriverti sullo stesso argomento,

A preocupação de Fracastoro em tornar o conhecimento acessível e possivelmente para se sentir mais reconhecido é, assim, maior do que a própria escolha inicial de escrever sobre o assunto em forma de poesia, por isso a transformação do texto de verso em prosa. De todo modo, essa escolha não invalidou o desejo de se dedicar à poesia e a outras formas literário-filosóficas, como atestam as obras literárias por ele publicadas, e a fazer delas o instrumento interdisciplinar de comunicação de suas ideias. Ele deve ser estudado – e, por conseguinte, traduzido –, portanto, na perspectiva do homem do Renascimento, no qual confluíam o estudo da filosofia, das artes e letras, e das ciências. Alberico Benedicenti o define como exemplo de médico-filósofo do Renascimento, assim concebido:

[...] não é o profissional que vê e observa no doente apenas o sofrimento físico, mas é aquele que com o seu pensamento sabe elevar-se a problemas mais vastos que envolvem toda a humanidade: o homem em si mesmo, a origem e a finalidade da vida, o problema misterioso da existência futura. As alegrias e os prazeres, as dores e as ânsias são assuntos que estão na mente do médico-filósofo, que experimenta cada vez mais a necessidade de dilatar a esfera dos seus conhecimentos acerca do mundo exterior, enquanto sente, ao mesmo tempo, uma ânsia e um impulso irresistível de interrogar a natureza para indagá-la e descobrir nela os mais altos e recônditos mistérios.¹³ (BENEDICENTI *apud* PELLEGRINI, 1952, p. 122, tradução nossa).

Chamado de “o grande senhor da cultura do século XVI [...] figura das mais representativas da Itália do primeiro Renascimento, homem universal que foi por excelência expresso por Leonardo”,¹⁴

subordinando però con più libero stile il parlare alla materia (da trattarsi), affinché non resti omesso nulla di quanto è importante per la cognizione di un così necessario argomento.”

¹³ “non è il professionista che nel malato vede e osserva la sola sofferenza fisica, ma è colui che col suo pensiero sa elevarsi a problemi più vasti che involgono tutta l’umanità: l’uomo in se stesso, l’origine e lo scopo della vita, il problema misterioso dell’esistenza futura, le gioie e i piaceri, i dolori e gli affanni sono argomenti che si affacciano alla mente del medico-filosofo, il quale prova sempre più vivo il bisogno di dilatare la sfera delle sue conoscenze sul mondo esteriore, mentre sente insieme un’ansia ed un impulso irresistibili di interrogare tutta la natura per indagarne e scoprirne i più alti e reconditi misteri”.

¹⁴ “il gran signore della cultura cinquecentesca [...] figura delle più rappresentative dell’Italia del primo Rinascimento, uomo universale che fu per eccellenza espresso da Leonardo”.

(PELLEGRINI, 1952, p. 123, tradução nossa), Fracastoro pertence a um período de transição entre a teologia/filosofia medieval e a filosofia moderna, momento da história em que “o naturalismo, induzido pela filosofia aristotélica, preconizava a observação do real por ele mesmo, definindo-o por seu aspecto concreto, acessível aos sentidos” (POUCHELLE, 2002, p. 163), em meio a novas observações, questionamentos, descobertas e ampliação das fronteiras do humano. Nos escritos de Fracastoro, sejam eles de cunho literário, filosófico ou científico, portanto, encontram-se tanto novos conceitos e métodos, advindos do estudo e observação das causas particulares dos fenômenos, quanto teorias antigas e medievais. Fracastoro considerava o Universo “como um todo complexo e harmonioso, caracterizado por um movimento interno que surgia de causas físicas e leis naturais bem determinadas”¹⁵ (D’AURIA, 2019, p. 59, tradução nossa), afastando-se, dessa maneira, das crenças segundo as quais causas ocultas determinavam a chegada e a profusão das doenças. Estudando os fenômenos da natureza, e assim também os do corpo humano, poderia se chegar ao conhecimento das leis que determinavam os seus funcionamentos.

O valor científico do pensamento de Fracastoro foi reconhecido e compreendido somente na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX (PELLEGRINI, 1952, p. 48 e 127), com estudos que apresentaram de modo especial suas facetas de literato e médico, relações com o naturalismo e o aristotelismo, orientações filosóficas. Embora muitas das suas acepções foram e sejam consideradas ultrapassadas, elas se constituem um notável documento para a história das ideias médicas, e por conseguinte para a história social e cultural de sua época. Naturalmente, o texto não deve ser lido como uma categoria pronta e representativa de um “real” cuja existência é dada como certa e inquestionável. Não podemos esquecer que o conhecimento do passado não existe *a priori*; ele é, assim como o fazer tradutório, uma construção condicionada pela subjetividade de quem o escreve. Compreendo, portanto, a historicidade do texto como tensão entre passado, presente e futuro, e essas categorias, entendidas de forma separada ou mesmo mistas, devem em primeira instância fazer parte do pensamento de quem traduz.

¹⁵ “come un tutto complesso e armonico, caraterizzato da un movimento interno che scaturiva da cause fische e leggi naturali ben determinate.”

Como foi dito, Fracastoro não foi suficientemente traduzido – seus escritos foram realizados predominantemente em latim, e nem todas as suas obras estão amplamente disponíveis em outras línguas, nem mesmo em italiano. Essa foi a razão principal que me motivou a propor a tradução da obra *De contagione* para o português brasileiro, e em particular essa obra foi escolhida pelo fato do texto ter sido considerado por Pellegrini, um dos seus principais biógrafos e estudiosos, como a produção mais madura do autor, “síntese concisa e meditação profunda que adivinham o futuro”¹⁶ (PELLEGRINI, 1952, p. 49, tradução nossa). O autor se refere provavelmente ao fato de Fracastoro ter sido um dos pioneiros, se não o primeiro, a pressupor que as doenças fossem causadas por germes infectados capazes de se multiplicarem no organismo e de migrarem para outros corpos por meio da respiração e/ou de outras formas de contato, acepção que posteriormente foi dada por Pauster e Kock. A explicação para o contágio encontra-se, portanto, na transmissão de minúsculos corpos viventes de um indivíduo a outro, e não em possíveis fatores e elementos sobrenaturais, ou pelas chamadas *causas occultas*, como era a explicação mais corriqueira na época.

No início deste artigo acenei para a tradução como o modo, ou instrumento, através do qual construímos e coordenamos a nossa relação com o outro, por definição diferente de nós, pois se existisse apenas familiaridade não haveria necessidade de traduzir. Buscar entender o outro não significa que ele sempre será compreendido, nem que consigamos fazê-lo de forma neutra e objetiva, mas sim que o privilégio do diálogo deve ser a meta de quem traduz de forma ética. No processo de tradução do tratado *De contagione*, creio ser fundamental considerar assim a íntima analogia entre o trabalho do/a tradutor/a e o trabalho do/a historiador/a: arquivos, dicionários, clássicos conhecidos e livros raros de assuntos vários devem ser combinados, muitas vezes em forma de fragmentos ou estilhaços do passado, com abertura disciplinar e hipóteses mais ou menos consistentes. Essa mistura de pesquisa e criatividade permite o surgimento de interpretações e usos da língua com os quais nos aproximamos de passados jamais imaginados e lançamos luz a questões cruciais no presente, tanto linguísticas como culturais. Historiador/a e tradutor/a vinculam o

¹⁶ “quella dell’età matura, quella della sintesi concisa e della meditazione profonda che indovinano il futuro”.

passado e o presente, tornam-se agentes capazes de mediar duas culturas, duas línguas, sem também deixar de dar visibilidade ao próprio trabalho.

Ao questionar a forma mais adequada de apresentar o autor e seu texto ao público brasileiro, a resposta que proponho como projeto de tradução é realizar uma tradução baseada na letra do texto (BERMAN, 2013), e que contenha como apoio elementos paratextuais tais como texto de apresentação e notas em que seja possível manifestar não apenas questões relativas a escolhas linguísticas, comentários sobre o texto e/ou diálogos com a história, mas também opiniões sobre questões de tradução que sirvam para que o/a leitor/a melhor se situe dentro do universo que envolve o texto e seus desafios. Antes de falar sobre os temas e a estrutura do texto, e também sobre alguns desafios que se mostraram durante a tradução até o momento, é preciso identificar qual é esse texto de partida. O *De Contagione* foi escrito em latim, e para a tradução utilizo-me da edição de 1574, referenciada como a segunda edição do texto, que se encontra disponível no site do projeto *Gutenberg* sob o título “Opera omnia, in vnum proxime post illius mortem collecta: quorum nomina sequens pagina plenius indicat”, de Hieronymi Fracastorii,¹⁷ publicado pela primeira vez em 1573, e também a única edição italiana de que se tem notícia: *Il contagio, le malattie contagiose e la loro cura*, de Girolamo Fracastoro,¹⁸ de 1950. A escolha de duas edições deu-se pelo fato de o latim ser uma língua que estudo, mas não domino, e, por esse motivo, nesse momento da pesquisa usarei a edição italiana como texto fonte, considerando que, na publicação final, a revisão da tradução será feita a partir do texto em latim, com o apoio especializado.

Como foi dito, Fracastoro escreveu *De Contagione* depois de ter recebido críticas por ter escrito sobre doença e tratamento utilizando-se de composições poéticas, consideradas diletantes e incapazes de servir a assuntos ditos sérios. Além de reescrever em forma de tratado o poema sobre a sífilis, empenha-se também, na mesma época em que atua como médico do Concílio de Trento, ao *De Contagione*, que dedica ao cardeal Alessandro Farnese (1520-1589). Nessa dedicatória, Fracastoro afirma ser “Digno da ciência e consideravelmente útil para a saúde humana”¹⁹ (1950, p. XIII, tradução nossa) analisar o que sejam os contágios, as

¹⁷ As referências completas dessa obra estão na lista de referências do presente artigo.

¹⁸ As referências completas dessa obra estão na lista de referências do presente artigo.

¹⁹ “deгна della scienza e notevolmente utile alla salute degli uomini”.

doenças e os seus tratamentos. Para ele, esses aspectos não haviam sido suficientemente estudados, pois os antigos, como Hipócrates, Galeno, Paulo de Egina e outros, se dedicaram mais à observação e descrição dos fenômenos, enquanto os modernos se limitaram a afirmar que as doenças contagiosas seriam resultado de consequências sobrenaturais:

Ninguém ainda tentou expor qual seja, de um ponto de vista geral, a natureza dos contágios; de que modo eles infectam; de que modo se manifestam e por que alguns deixam um surto de infecção, outros se espalham também à distância; por que algumas doenças são contagiosas com um curso leve e mais brando, outras de fato contagiosas mas com um curso mais sério e agudo; de que maneira o contágio difere dos envenenamentos. Estimaram ser suficiente remeter a causa de todas as afecções às propriedades ocultas (como eles as chamavam).²⁰ (FRACASTORO, 1950, p. XIII-XIV, tradução nossa).

À dedicatória segue-se o tratado propriamente dito, composto por três partes, ou livros. No primeiro, contendo 13 capítulos divididos em 29 páginas, o autor trata do que são o contágio e as suas causas; expõe ainda analogias e diferenças entre os contágios. Explica que o contágio nada mais é do que uma infecção transmitida de um ser vivo para outro, sejam esses diferentes ou duas partes consecutivas do mesmo ser. Essa corrupção da matéria “se transmite sempre de forma semelhante a si mesma de uma parte a outra, depois que a infecção se enraíza nas partículas que não aparecem sob nossos sentidos” (FRACASTORO, 1950, p. 5). Nota-se aqui o conhecimento intuitivo do autor, que, mesmo sem contar com instrumentos como microscópios, direciona o contágio à existência de partículas invisíveis a olho nu. Há, para Fracastoro, três tipos de contágio: os que ocorrem por simples contato, como entre frutas em processo de putrefação; os que ocorrem por meio de um agente transmissor, como os que são facilitados por objetos contaminados que

²⁰ “Nessuno ha ancora tentato di esporre quale sia, da un punto di vista generale, la natura dei contagi, in qual modo infettino, in qual modo si manifestino e perché gli uni lascino un focolaio di infezione, gli altri si propaghino anche a distanza, perché delle malattie alcune siano contagiose con un decorso lieve e più mite, altre quasi affatto contagiose ma con un decorso più grave e acuto, in che cosa il contagio differisca dagli avvelenamenti. Stimarono poi sufficiente riportare la causa di tutte queste affezioni a proprietà occulte (come essi le chiamavano).”

transmitem o germe causador da doença; e os que se propagam à distância, como as febres pestilentas, a tuberculose e outras afecções que ocorrem sem o contato direto, então explicadas pelas chamadas causas ocultas.

O primeiro livro termina com as considerações de Fracastoro sobre os indícios de um contágio:

Entre os indícios chamados precusores, alguns são deduzidos do céu, outros do ar, outros daquelas manifestações encontradas perto das águas e da terra [...] Quando no céu vocês veem os astros chamados planetas tentarem se unir, pois acontece com frequência de os planetas do norte e do sul se unirem, saibam que nessa parte haverá grandes mudanças ao redor da terra, antes haverá grandes umidades para a produção de numerosos vapores que exalam da terra e das águas, depois grandes secas consecutivas devido ao desaparecimento dos vapores e à combustão que ocorre ao redor da terra e no ar: essas mudanças também trazem putrefações: se a conjunção dos astros ocorrer principalmente sob as principais estrelas que se diz serem fixas, pode-se então prever um contágio notável.

[...] sabe-se que isso aconteceu na Gália no ano 864 e, finalmente, na Itália em 1478, no território de Ferrara, Mântua, Verona, Brescia e outros lugares vizinhos, tendo se tornado imensa a sua multidão, logo depois uma pestilência miserável se seguiu. (FRACASTORO, 1950, p. 28-29, tradução nossa).²¹

²¹ “Fra gli indizii che vengono detti precursori, alcuni vengono dedotti dal cielo, altri dall’aria, altri da quelle manifestazioni che si riscontrano in vicinanza delle acque e della terra [...] Quando nel cielo vedete questi astri che si chiamano pianeti cercare di unirsi, perché spesso accade che dei pianeti settentrionali e australi entrino in congiunzione, allora sappiate che in quella parte avverranno dei grandi mutamenti attorno alla terra, prima delle grandi umidità per la produzione di numerosi vapori che esalano dalla terra e dalle acque, poi delle grandi siccità consecutive a causa della sparizione dei vapori e per la combustione che si produce intorno alla terra e nell’aria: questi cambiamenti portano ugualmente delle putrefazioni: che se la congiunzione degli astri avviene soprattutto sotto le maggiori stelle che diconsi fisse, allora si può predire qualche contagio rimarchevole. [...] si sa che è venuto anche in Gallia nell’anno 864 ed infine in Italia nel 1478 nel territorio di Ferrara, Mantova, Verona, Brescia ed altri paesi vicini essendo divenuta ingente la loro moltitudine, poco dopo ne seguì una pestilenza miserevole.”

Trago esse exemplo para destacar três características do texto de Fracastoro a serem observadas no processo de tradução: o fato de dirigir-se com frequência ao público leitor de forma direta, buscando um diálogo com seus interlocutores; a observação da natureza e o estabelecimento de hipóteses sobre o futuro a partir da percepção do mundo natural, características não só de Fracastoro como também da filosofia do seu tempo; e, por fim, a referência a fatos históricos, que, a meu ver, também demandam pesquisa no momento de fazer a tradução, momentos esses que, neste caso, serão contemplados com notas explicativas.

Em relação ao livro II, dividido em 15 capítulos dispostos em 42 páginas, Fracastoro trata das especificidades do contágio de cada doença: febre, varíola, tuberculose, peste, raiva, sífilis, elefantíase, lepra, bem como apresenta as distinções entre as doenças. Destaco um trecho do capítulo em que ele discorre sobre a sífilis:

Nesse período, surgiam os primeiros sinais do mal contraído: certa tristeza atingia a alma; certo cansaço do corpo, palidez no rosto, enfim, na maioria das vezes aparecia nas áreas pudicas pequenas úlceras [...]. Posteriormente, surgiam pústulas com crostas sobre a pele, em alguns começando no couro cabeludo (e foi o caso mais frequente), em outros em outras regiões. No início pareciam pequenos, depois aumentavam gradualmente, até atingirem o tamanho da ponta de uma bolota [...] Em alguns eram brilhantes, em outros esbranquiçados e levemente pálidos; em alguns mais duras e rosados. Depois de alguns dias, elas se abriam e uma mistura mucilaginosa e fétida gotejava, com uma drenagem contínua cuja quantidade não pode ser dita, nem quanto era a sujeira. Essas pústulas ulceradas depois se corroíam como as úlceras chamadas fagedênicas e às vezes afetavam não apenas a carne, mas também os ossos. Aqueles em que o mal era particularmente intenso, nos órgãos superiores eram atingidos por catarros malignos que roíam ora o palato, ora a faringe, ora as mandíbulas e as amígdalas. Alguns tiveram consumidos lábios, nariz, outros olhos, outros todos os genitais externos. [...] E dores contínuas, das quais nada era mais cruel, afligiam principalmente à noite: a dor não residia nas articulações, mas ao redor dos músculos e dos próprios nervos. Em alguns as pústulas se manifestavam sem dor e em outros, dor sem pústulas; a maioria foi atormentada por ambos os sintomas. Enquanto isso, os membros iam definhando, o corpo perdia peso, não havia desejo

de comida, falta de sono, tristeza e raiva constante, necessidade de deitar, rosto e pernas inchados; às vezes uma febre ligeira. [...] Estes foram os sintomas daqueles que foram incomodados por esta doença. (FRACASTORO, 1950, p. 60-61, tradução nossa).²²

Quando Fracastoro escreve e publica seu tratado, a sífilis estava difundida na Europa há cerca de 30 ou 40 anos, e sua origem, como o próprio nome diz, acreditava-se estar nos soldados franceses que, adentrados na Itália, teriam trazido consigo a doença e a espalhado por meio das casas de prostituição. Fracastoro não foi o único a comentar o mal, mas o detalhamento ao descrever os sintomas e a inclusão do estudo do contágio como parte da prevenção e da cura fornecem um dos quadros mais amplos de conhecimento da doença na época. Essa riqueza de detalhes está presente também na descrição de outras doenças e é sem dúvida um aspecto a ser observado na tradução.

²² “Durante questo periodo, apparivano i primi indizi e del male contratto: una certa tristezza colpiva l’animo; una certa stanchezza del corpo, un pallore nella faccia, infine, ciò che avveniva nella maggior parte apparivano nelle zone pudente delle piccole ulcere [...] Dopo, erompevano per la pelle delle pustole crostose, in alcuni cominciando dal cuoio capelluto (ed era il caso più frequente), in altri in altre regioni. Dapprima esse apparivano piccole, poi aumentavano poco a poco, fino a raggiungere la grandezza di una cupula di ghianda [...] In alcuni livide, in altri biancastre e leggermente pallide; in alcuni più dure e rosastre. Tutte poi dopo pochi giorni si aprivano, e ne colava un umore mucillaginoso e fetido, con uno scolo continuo di cui non si può dire la quantità, nè quanta fosse la sporcizia. Queste pustole ulcerate poi andavano corrodendosi come quelle ulcere che si chiamano fagedeniche e qualche volte intaccavano non solo le carni, ma anche le ossa. Quelli in cui il male era particolarmente intenso, negli organi superiori erano afflitti da catarri maligni che ora rodevano il palato, ora la faringe, ora le fauci e le tonsille. Alcuni ebbero consunte le labbra, alcuni il naso, altri gli occhi, altri tutti i genitali esterni. [...] E questi dolori continui, dei quali niente era più crudele, affliggevano principalmente la notte: il dolore non risiedeva propriamente nelle giunture, ma piuttosto attorno ai muscoli e agli stessi nervi. In alcuni le pustole si manifestavano senza alcun dolore e in altri dolori senza pustole; la maggior parte era afflitta dall’uno e dall’altro sintomo. Intanto tutte le membra languivano, il corpo dimagriva, non c’era alcun desiderio di cibo, c’era mancanza di sonno, tristezza e iracondia continua, bisogno di sdraiarsi, la faccia e le gambe si gonfiavano; qualche volte si aggiungeva una leggera febbre, ma raramente. [...] Questi erano i sintomi di quelli che erano travagliati da tale malattia.”

Por fim, o terceiro e último livro, dividido em 11 capítulos de 46 páginas, dispõe dos métodos de tratamento para cada tipo de doença. No capítulo em que trata sobre as febres pestilentas, lemos:

[...] se o contágio for trazido à sua região vindo de outra, feche as janelas que estão voltadas a esta e morem nas partes opostas da casa. Você terá que evitar qualquer surto de contágio, madeira, roupas e tudo o que serviu às vítimas da peste. [...] As portas e janelas devem ser abertas, sobretudo as que estão voltadas para o norte; perto do paciente devem ficar flores e frutas perfumadas e refrescantes, rosa, ligustro, nenúfar, violeta, cedros, limões, maçãs, pêra, marmelo selvagem, pêssegos. Devem ser feitos sufumígios de água de rosas, cânfora, cravos. Tente, se puder, não visitar nenhum doente, escapar das aglomerações de pessoas, ficar em uma casa limpa e bem ventilada. Você não deve se aquecer demais para não abrir os poros e predispor-los a acolher o contágio. Para que o ar que você respira entre mais puro, deve sempre manter na boca grãos de zimbro ou raiz de gengiana, galanga ou madeira de cássia, macer ou semente de cedro. Toque também as narinas com uma esponja embebida em vinagre ou água de rosas. Use roupas muito limpas, não lã, se puder, mas de seda e troque-as com muita frequência. [...] não quero nem o excesso nem a comida escassa, mas uma alimentação normal. (FRACASTORO, 1950, p. 104, tradução nossa).²³

²³ “se il contagio è portato alla tua da un’altra regione, di chiudere le finestre che stanno di fronte a questa e abitare le parti opposte delle casa. Dovrai evitare ogni focolaio di contagio, legna, vesti e tutte le cose che servirono agli appestati. [...] Siano quindi aperte le porte e le finestre, soprattutto quelle che sono volte a settentrione, presso il malato si trovino fiori e frutti profumati e rinfrescanti, rosa, ligustro, ninfea, viola, cedri, limoni, mele appie, pero, cotogno selvatico, pesche. Si facciano suffumigi di acqua rosata, canfora, garofani. Cerca, se puoi, di non visitare alcun malato, di sfuggire gli agglomerati di persone, restare in una casa che sia pulita, che sia giustamente ventilata. Non ti devi riscaldare molto per non aprire i pori e predisporli ad accogliere il contagio. Affinché quell’aria che si inspira entri più pura, tu tieni sempre in bocca grani di ginepro o di radice di genziana o di galanga o legno di cassia o di *macer* o seme di cedro. Tocca pure le narici con una spugnetta infusa di aceto o di acqua di rosa. Indossa indumenti pulitissimi, non di lana se puoi, ma di seta e mutali assai spesso. Non posso lodare coloro che cercano di dimagrire col digiuno, poichè vuotano le vene e le predispongono ad attirare il contagio. Tuttavia non voglio nè la crapula, né il vitto parco ma un’alimentazione normale.”

Encontrar o léxico mais adequado para a tradução dos termos da botânica e da farmacopeia talvez seja o principal desafio de tradução do terceiro livro do tratado. Fracastoro faz vasto uso de plantas, que utiliza em forma de chás, emplastos, fumigações, pois que, para exercer a “nobre arte” de Hipócrates e Galeno no seu tempo, era preciso “ser muito filósofo e um pouco astrólogo, conhecer os clássicos latinos e gregos e preparar misturas”²⁴ (D’ARPIZIO, 2019, p. 19, tradução nossa), diferentemente da prática cirúrgica, muitas vezes confiada a indivíduos um tanto ignorantes. Como afirma Le Goff (1984), as doenças devem ser compreendidas como fenômenos que fazem parte de um contexto social historicamente determinado, e sua eliminação sempre fez parte das preocupações de homens e mulheres ao longo da história. A tradução do texto *De contagione*, portanto, mais do que questões linguísticas, requer atenção especial sobre as formas do comportamento humano, maneiras de compreender a saúde e a doença, e mesmo das estruturas de poder da época em que foi escrito, considerada a cultura não apenas no sentido de aquisição de conhecimento, mas no seu significado filosófico e humanístico também.

Referências

- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. 2. ed. Tradução de Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Mauri Furlan. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET: UFSC, 2013.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- D’ARPIZIO, Daniele Mont. Dai Barbieri ai chirurghi: il “bisturi” cambia di mano. In: REDAZIONE DEL BO LIVE. *Medici rivoluzionari*. La scienza medica a Padova dal Duecento alla Grande Guerra. Padova: University Press, 2019. p. 19-23.

²⁴ “essere molto filosofi e un poco astrologi, conoscere i classici latini e greci e saper preparare intrugli.”

D'AURIA, Federica. Il poeta della sifilide e la logica del contagio. In: REDAZIONE DEL BO LIVE. *Medici rivoluzionari. La scienza medica a Padova dal Duecento alla Grande Guerra*. Padova: Università degli Studi di Padova, 2019. p. 59-63.

DAHER, Wilson. *De Girolamo Fracastoro a Archie Cochrane: da intuição privilegiada à Medicina Baseada em Evidência*. 2006. 106 f. Doutorado (Ciências da Saúde) – Faculdade de Medicina de São José do Rio Preto. São José do Rio Preto 2006.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Esperienze di traduzione. 7. ed. Milano: Bompiani, 2007.

FERREIRA, Luiz Alberto. *O conceito de contágio de Girolamo Fracastoro nas teses sobre sífilis e tuberculose*. 2008. 160 f. Doutorado. (Enfermagem) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

FLOTOW, Luise von. *Translation and Gender: translating in 'The Era of Feminism'*. Manchester: St. Jerome Publishing; Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.

FRACASTORII, Hieronymi. *Opera omnia, in vnum proxime post illius mortem collecta: quorum nomina sequens pagina plenius indicat. Accessit index locupletissimus. Secunda editio. Venetiis: apud Iuntas, 1574. (Venetiis: apud Iuntas, 1573)*. Disponível em: http://www.europeana.eu/en/item/9200369/webclient_DeliveryManager_pid_132102_custom_att_2_simple_viewer. Acesso em: 19 mar. 2019.

FRACASTORO, Gerolamo. *Trattado inedito sulla sifilide*. A cura di Francesco Pellegrini. Verona: Tipografia Veronese, 1939.

FRACASTORO, Girolamo. *Il contagio, le malattie contagiose e la loro cura*. Traduzione, introduzione e note di Vincenzo Busacchi. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1950.

HENDERSON, John. Fracastoro, il legno santo e la cura del 'mal francese'. In: PASTORE, Alessandro; PERUZZI, Enrico. (org.). *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienze della natura*. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2006. p. 73-89. (Atti del Convegno Internazionale di studi in occasione del 450 anniversario della morte – Verona-Padova, 9-11 ott. 2003).

LE GOFF, Jacques. *As doenças têm história*. Tradução de Laurinda Bom. Lisboa: Terramar, 1985.

MILZA, Pierre. *Storia d'Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*. Roma: Corbaccio, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José; FURLAN, Mauri; GONZALEZ BEZERRA, Mara. Miséria y esplendor de la traducción / Miséria e esplendor da tradução. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 13, p. 5-50, jul. 2013. ISSN 1980-4237. DOI: <http://doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p5>. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30232/25187>. Acesso em: 26 abr. 2020.

PASTORE, Alessandro; PERUZZI, Enrico. (org.). *Girolamo Fracastoro*. Fra medicina, filosofia e scienze della natura. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2006. (Atti del Convegno Internazionale di studi in occasione del 450 anniversario della morte – Verona – Padova, 9-11 ott. 2003).

PELLEGRINI, Francesco. *Vita di Girolamo Fracastoro con la versione di alcuni suoi canti*. Verona: Stamperia Valdonega, 1952.

PIANIGIANI, Ottorino. *Dizionario etimologico*. Firenze: Ariani, 1926. Disponível em: <http://www.etimo.it/?pag=hom>. Acesso em: 23 abr. 2020.

PORTER, Roy. *Cambridge. História da medicina*. Tradução de Geraldo Gomes da Cruz e Sinara Oliveira Leite. Rio de Janeiro: Revinter, 2006.

POUCHELLE, Marie-Christine. Medicina. Tradução de Mário Jorge da Motta Bastos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Coord. da tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Imprensa Oficial: EDUSC, 2002. p. 151-164.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso Braidá. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilíngue alemão-português*. Florianópolis: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 38-101.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995. DOI: <http://doi.org/10.1075/btl.4>.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*. Tradução de Carolina Alfaro. Revista PaLavra, Departamento de Letras, PUC-Rio. Rio de Janeiro, v. 3, p. 111-134, 1995.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin *et al.* Bauru: EDUSC, 2002.

Recebido em: 1º de julho de 2020.

Aprovado em: 22 de outubro de 2020.



Contatos necessários: uma reflexão sobre a tradução de “A toalha” de Giovanni Pascoli

Necessary Contacts: A Reflection about the Giovanni Pascoli’s Translation “A toalha”

Patricia Peterle

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
patriciapeterle@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-8990-3702>

Resumo: Qual é a importância de um determinado texto traduzido num determinado momento? Porque traduzir o texto X, do autor X, hoje? Essas questões para além daquelas mercadológicas e comerciais, são também mais do que relevantes na medida em que se atribui ao tradutor um papel de mediador cultural. Papel que mais uma vez exige escolhas e descartes, que se encontram fora da moldura dos jogos de palavras, das metáforas, do ritmo e da melodia, mas que é parte integrante, sim, do processo de tradução. Toda tradução é uma experiência e é também uma reflexão dentro e nas próprias margens dos textos de partida e de chegada. A partir dessas considerações é proposta a tradução do poema “A toalha” de Giovanni Pascoli, publicado no volume *Canti di Castelvecchio* (1903-1905).

Palavras-chave: ética; Giovanni Pascoli; Covid-19; tradução.

Abstract: What is the importance of a particular text translated at a given time? Why translate a text X, by an author X, today? These issues, in addition to those related to marketing and trade, are also more than relevant when to the translator is given the role of cultural mediator. A role that once again requires choices and discards, which are outside the framework of word games, metaphors, rhythm and melody, but which is an integral part of the translation process. Every translation is an experience and is also a reflection within and within the margins of the source and destination texts. Based on these considerations, a translation of the poem “A towel” by Giovanni Pascoli, published in the volume *Canti di Castelvecchio* (1903-1905), is proposed.

Keywords: ethic; Giovanni Pascoli; Covid-19; translation.

A tradução não faz mais do que colocar as literaturas em contato. Ela não coloca as línguas em contato, quando é questão de literatura. É o trabalho das obras nas línguas e das línguas nas obras, que a tradução traduz quando ela se inventa enquanto relação.

Henry Meschonnic, *Poética do traduzir*, 2010, p. 38.

O gesto tradutório por si só implica uma série de escolhas, decisões, descartes, inclusões que habitam a esfera da ética como muitos estudiosos já apontaram de Walter Benjamin, a Antoine Berman, a Barbara Cassin. Normalmente quando se trata de tradução, essa questão no mais das vezes percorre o debate apontado por Berman em *A tradução e a letra* (2007), quando trata justamente da “comunicação contraprodutiva”. Berman retoma o dilema já apontado por Humboldt, se o tradutor deve se manter mais próximo do original, violando de algum modo a sensibilidade e a percepção daquela determinada cultura, ou se ele deve pensar mais em seu leitor, distanciando-se do texto de partida. Sem dúvida, um texto que é introduzido num sistema cultural precisa de “legibilidade”, mas até que ponto, há limites, especialmente, quando se trata de um texto cuja natureza é a literária? Como aponta ainda Berman (2007, p. 67, grifo do autor), tal dimensão ética vai mais a fundo, uma vez que envolve o que é ético, político, filosófico: “Filosófico na medida em que há na tradução [...] uma certa relação com a *verdade*.”

Nesse sentido, parece relevante tocar num ponto que só aparentemente parece se afastar um pouco dessas questões, a saber: qual é a importância de um determinado texto traduzido num determinado momento? Por que traduzir o texto X, do autor X, hoje? Essas questões, para além daquelas mercadológicas e comerciais, são também mais do que relevantes na medida em que se atribui ao tradutor um papel de mediador cultural. Papel que mais uma vez exige escolhas e descartes, que se encontram fora da moldura dos jogos de palavras, das metáforas, do ritmo e da melodia, mas que é parte integrante, sim, do processo de tradução. Toda tradução é uma experiência e é também uma reflexão dentro e nas próprias margens dos textos de partida e de chegada.

O nosso momento atual, primeiro semestre de 2020, foi e está sendo marcado pela pandemia de Covid-19¹ que se alastrou pelo mundo

¹ Nesses meses houve um grande debate de diferentes tomadas de posição por parte de filósofos e intelectuais. Gostaria de lembrar de vários textos que foram publicados

inteiro, provocando milhares e milhares de mortes e mudando nossos hábitos mais rotineiros e cotidianos, exigindo uma reflexão, uma escuta, que também pode e deve vir do encontro *entre* línguas e *nas* línguas proporcionado, exatamente, pelo gesto tradutório. Não se pode deixar de lembrar que a tradução é uma escuta atenta do outro. Entendendo o termo gesto, a partir de sua etimologia, como uma atitude qualquer do corpo e da pessoa, Giorgio Agamben (2018, p. 3) afirma que ele é “a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade”. Com o gesto não se conhece algo, mas se oferece sua cognoscibilidade. Ele carrega consigo uma tensão, cheia de temporalidades, que desvia de certa linearidade. É nessa linha que gostaria de trazer para esse debate a tradução do poema “La tovaglia”, em português “A toalha”, de Giovanni Pascoli (1855-1912), poeta e crítico que ocupa um lugar de relevo na tradição literária italiana do século XX.²

Assim é a tradução experiência: Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo *saber*, um saber *sui generis*. (BERMAN, 2007, p. 18, grifo do autor).

Qual a importância, então, de se pensar na tradução desse poema de Giovanni Pascoli em maio de 2020? De que forma esse texto escrito nos primeiríssimos anos do século XX, em Romagna, na Itália, pode nos dizer algo? Qual a potência ali presente, que hoje é mais do que necessária? Como propor a tradução de um texto de mais de um século, acreditando em sua modernidade? A resposta a essas perguntas perpassa por uma outra questão ética que é central nas reflexões sobre tradução: a relação com o outro, com o alheio. Paul Ricœur aponta para a “incontornável dialogicidade” (2011, p. 30) operada pelo ato de traduzir. Tal relação em nossa contemporaneidade está no centro de muitas

no site da editora N-1, disponíveis em <http://www.n-1edicoes.org/textos>. Acesso em: 6 jun. 2020. E, especialmente, os de Massimo Cacciari (2020) e Roberto Esposito (2020a, 2020b, 2020c) publicados na revista *Literatura Italiana Traduzida*.

² A escolha desse poema é fruto do projeto “Millennium Poetry” do Istituto italiano di Cultura de São Paulo, que apresenta e ilustra em áudio alguns textos da particularíssima antologia de poesia italiana de Valerio Magrelli, intitulada *Millennium Poetry* (2015). E um dos textos escolhidos por Magrelli é, justamente, o poema “La tovaglia” de Giovanni Pascoli. Uma primeira versão dessas considerações foi publicada em Peterle (2020b).

reflexões não somente no que diz respeito à pandemia, ao distanciamento físico forçado e às orientações advindas do campo médico, mas também do nosso agir tanto com os mais próximos quanto com os mais distantes. Ricœur, em *Sobre tradução* (2011), afirma que o sentido não deve ser dado a priori, ele não é preexistente à tradução como algo de monolítico e monumental. Como bem sublinha Patrícia Lavalle na introdução ao volume, ele precisa ser construído, ou seja, é preciso abrir uma trilha, um espaço de encontro e de tensão.

A pandemia de Covid-19 vem colocando toda a sociedade diante de questões que já estavam latentes e que, agora, se apresentam desnudadas com toda sua violência. Para além de cinismos, egoísmos, produtivismos, diferentes pré-conceitos – para não falar das consequências dramáticas causadas pelo necessário isolamento na economia –, um aspecto vem chamando a atenção: a morte, ou melhor, a relação com a morte, que desde a antiguidade clássica nos acompanha.³

As cenas dos caminhões do exército em Bergamo, no final de março, as das covas da ilha de Hart Island em Nova Iorque, um pouco depois, e as das sepulturas em cemitérios espalhados por todo o país – covas e mais covas escavadas na terra vermelha – são elementos que evidenciam o traço violento da nossa relação com outro. Os mortos do Mediterrâneo, que ocupavam antes as manchetes dos jornais, principalmente na Europa, parecem ter sido esquecidos em meio à crise instaurada pela Covid-19. Ninguém fala mais dessa questão, que não cessou com o vírus; aliás, a Covid-19 pode ainda torná-la mais devastadora. Talvez porque essas mortes estejam mais distantes, nesse momento em que os que acreditavam estarem “salvos”, agora, experimentam de perto a precariedade e a fragilidade da vida. No início de junho, o Brasil atingiu mais de 35.0000 mortes, e isso não pode ser apenas mais uma informação com a qual nos habituamos.⁴

³ Tais questões foram o centro do projeto *Krisis – Tempos de Covid-19* que reúne uma série de textos e testemunhos de intelectuais italianos. O material foi reunido no volume Peterle; Santurbano; Degani; Salvador (2020) e também está disponível em: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLikfSdXVDXkuAxcKzobc0rhVIDfLLhOCX>. Acesso em: 6 jun. 2020.

⁴ A esse respeito é interessante a recente reflexão proposta por Jean-Luc Nancy no artigo “Sempre troppo umano”. Disponível em: <http://antinomie.it/index.php/2020/06/05/sempre-tropo-umano/>. Acesso em: 6 jun. 2020.

A emergência, a urgência, o medo – termo com o qual também deveremos acertar as contas mais tarde – colocaram a nu, nesses últimos meses, como todo esse complexo processo de reação e vivência da perda vem sendo removido da nossa cultura. Alguns pontos poderiam ser levantados para se pensar essa remoção: a perda do elemento arcaico, certa vergonha, predomínio do que é “útil” e “gerador” de algo. De pessoa a coisa, para retomar o título de um livro de Roberto Esposito (2016). Ou talvez, pior do que coisa – uma vez que coisa, como objeto, é algo que pode ser mantido – pois, agora, trata-se de se “livrar” dela urgentemente. Um corpo insólito com o qual não sabemos lidar. Outra imagem recente: a dos cadáveres em cima das macas num hospital de Belém.

No Brasil, uma recente frase chamou bastante a atenção: “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?”. Uma frase comum, sim, é verdade. Porém, seu contexto não tratava de um vaso que se espatifou no chão, de uma criança que esbarrou em algo e o pai pronta e instintivamente reage, ou de algum outro corriqueiro contexto. Essa frase tem como complemento as muitas mortes pelo coronavírus (e, junto com elas, o descaso). Nessa fala, de uma violência lacerante, fica registrada de forma exponencial uma relação com a morte, que é, sobretudo, de remoção. O morto não serve, não produz, não é útil. Contudo, existir na história também significa dar um horizonte formal ao *pathos*, para lembrar o antropólogo italiano Ernesto De Martino (2008), objetivá-lo numa espécie de coerência cultural, e isso não está distante de certo *ethos*. De um *ethos* da presença, que atravessa o mundo dos homens e seu operar, perpassando por diferentes campos, da economia à ciência, à poesia, gerando variedades culturais. Nesse mesmo período, foi relatado pelos jornais que um rapaz em Belém, antes de sepultar o caixão com a avó, acometida pela Covid-19, não se conteve e violou a regra de não abrir o caixão. No cemitério, foi grande sua surpresa ao se dar conta de que o corpo que estava enterrando não era o de sua avó. O final já sabemos.

Os rituais atuam justamente na separação dessa imagem. Se no tempo dos romanos, havia a *imago*, a saber, a máscara mortuária dos antepassados, nas sociedades modernas esses objetos foram substituídos por outros, como a fotografia. Há uma espécie de vida orgânica póstuma, dada pelo fora. Como aponta ainda De Martino (2008), a perda da pessoa cara é a experiência daquilo que passa sem e contra nós, e diante desse sofrimento se é chamado peremptoriamente a ser, de algum modo, “procuradores” da morte daqueles que se foram, gesto que alivia a dor, por isso todos choram de um modo ou de outro.

Em um texto que se abre com um fragmento de uma das *Operetas Morais* de Giacomo Leopardi, Antonella Anedda (1997) enfatiza que, para aquele que se foi, bastaria uma palavra “não difícil, mas talvez ainda desconhecida”, para fazê-lo voltar. O pensamento sobre os mortos é um traço que diferencia o humano dos animais. O que fazer com os mortos? é uma pergunta que muitos filósofos, pensadores e poetas se fizeram ao longo de nossa história cultural. Em seus *Frammenti di etica*, Benedetto Croce (1922, p. 22-24, tradução nossa) não deixa de se interrogar a esse respeito:

O que devemos fazer com os que se foram, com as criaturas que nos foram caras e que eram partes de nós mesmos? “Esquecê-los”, responde, mesmo com variado eufemismo a sabedoria da vida. “Esquecê-los”, confirma a ética [...] E o homem esquece. Diz-se que isso é obra do tempo; mas muitas coisas boas, e muitas coisas árduas, querem atribuir ao tempo, ou seja, a um ser que não existe. Não: aquele esquecimento não é obra do tempo, é obra nossa, que queremos esquecer e esquecemos... Num primeiro estágio a dor é loucura ou quase [...] Mas com a expressão da dor, nas várias formas de celebração e culto dos mortos, se supera o tormento, tornando-o objetivo.⁵

Essa colocação de Benedetto Croce que, obviamente, pode abraçar diferentes sociedades e culturas aponta para algo: a necessidade de um adeus. A arte e, especialmente, a poesia são um meio – um gesto – que, mesmo transformando, conseguem acenar e, de algum modo, manter relações. É, se quisermos, uma relação a partir da própria impossibilidade de relação que é dada pelo acontecimento da morte, que passa a ser revisitado e refigurado. Nesse sentido, a palavra mais do que ressuscitar, tenta atrasar a força avassaladora do tempo, que empurra rumo ao esquecimento. As palavras em suas combinações trazem ecos longínquos,

⁵ “Che cosa dobbiamo fare degli estinti, delle creature che ci furono care e che erano come parte di noi stessi? ‘Dimenticarli’, risponde, se pure con vario eufemismo, la saggezza della vita. ‘Dimenticarli’, conferma l’etica [...] E l’uomo dimentica. Si dice che ciò è opera del tempo; ma troppe cose buone, e troppe ardue opere, si sogliono attribuire al tempo, cioè ad un essere che non esiste. No: quella dimenticanza non è opera del tempo; è opera nostra, che vogliamo dimenticare e dimentichiamo... Nel suo primo stadio, il dolore è follia o quasi [...] Ma con l’esprimere il dolore, nelle varie forme di celebrazione e culto dei morti, si supera lo strazio, rendendolo oggettivo.”

tesselas de um mosaico que por sua natureza será sempre incompleto, o tranquilo desespero kierkegaardiano. O emudecimento é necessário, da mesma forma que a linguagem também o é, se tornando um espaço de exposição da relação, de suas singularidades. A falta se torna voz, talvez balbuciante e trêmula, pois expõe nesse processo seus próprios limites.

Nessa articulação a princípio inusitada, mas muito pertinente uma vez que se considera o que há ao nosso redor, a tradução e a circulação do poema de Giovanni Pascoli adquirem um significado que extrapolam o espaço da crítica e da história literárias italianas. No Brasil, o nome de Giovanni Pascoli aparece nas “Letras Italianas” de Carpeaux (2011), ao lado do de outros escritores seus contemporâneos, como Gabriele D’Annunzio, mas só teve até o momento duas traduções publicadas em livro. A primeira bem no início da década de 1930 é uma edição de luxo de *Hymno a Roma*, feita pela Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, na tradução de Aloysio de Castro.⁶ Uma tradução que pode parecer estranha, pois, certamente, não se trata dos textos mais conhecidos de Pascoli; na verdade, a publicação dessa obra tem uma relação estreita com o contexto político e cultural dos anos 30 no Brasil, como é possível verificar em algumas matérias publicadas na Folha de São Paulo no mesmo ano da publicação da obra (SANTI; PETERLE, 2017). A segunda é a de um de seus ensaios mais famosos, *O menino*, uma teoria sobre a arte, traduzido em 2015. Na recepção brasileira, os poemas mais importantes de Pascoli não se fazem presentes, pelo menos numa primeira pesquisa. Como se sabe as motivações que levam à tradução de um determinado texto são muitas e de diferentes ordens (LEFEVERE, 2007).

Dissemos que a tradução é a “comunicação de uma comunicação”. Mas é mais do que isso. Ela é, no âmbito das obras (que aqui nos ocupam), a *manifestação de uma manifestação*. Por quê? Porque a única definição possível de uma *obra* só pode ser feita em termos de manifestação. Numa obra, é o “mundo” que cada vez de uma maneira diferente, se manifesta na sua totalidade. Toda comunicação concerne a algo parcial, setorial. A manifestação que a obra é, concerne sempre uma totalidade. Ademais, é

⁶ A história editorial dessa obra na Itália não é linear. O texto foi escrito originalmente em latim por Pascoli (somente depois recebeu tradução para o italiano feita por ele mesmo), em hexâmetros, em ocasião das celebrações do aniversário de Roma em 1911. Nele, Pascoli propõe uma visão épica da cidade, cheia de mitologia e símbolos.

manifestação de um *original*, de um texto que não é somente primeiro em relação a seus derivados translinguísticos, mas primeiro em seu próprio espaço de língua. (BERMAN, 2007, p. 69, grifo do autor).

Por todas as articulações apontadas até aqui a tradução do poema abaixo não deixa de ser um gesto que pode vir a gerar movimentos, há uma espécie de suspensão que é a sua própria potência. Berman trata em seu texto de dois termos: “fidelidade” e “exatidão”. Ambos se referem a certa “*postura do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência*” (BERMAN, 2007, p. 67). Nesse ponto, Berman cita um filósofo que muito trabalhou sobre a reflexão da ética, pensando justamente a relação com o outro, Emanuel Levinas. Seguindo a pista deixada pelo próprio Berman quando fala do outro, a partir de Levinas, é possível lembrar de uma entrevista feita ao filósofo por Angelo Bianchi, em 14 de abril de 1985, posteriormente publicada no volume *Alterité et transcendence* (1995), e em 2014, no Brasil, com o título *Violência do rosto*. Diz Levinas (2014, p. 28-29):

Tenho descrito sempre o rosto do próximo como portador de uma ordem, que impõe ao *eu*, diante do outro, uma responsabilidade gratuita – e inalienável, como se o eu fosse escolhido e único – e o outro homem é absolutamente outro, isto é, ainda incomparável e assim, único. Todavia os homens que estão à minha volta são tantos! Daí o problema: quem é o meu próximo? Problema inevitável da justiça. Necessidade de comparar os incomparáveis, de conhecer os homens; daí seu aparecer como formas plásticas de figuras visíveis e, de certo modo, “des-figuradas”: como um grupo do qual a unicidade do rosto é como que arrancada de um contexto, fonte de minha obrigação diante dos outros homens; fonte à qual a mesma procura da justiça, afinal de contas, remete e cujo esquecimento arrisca transformar em cálculo meramente político – e chegando até aos abusos totalitários – a sublime e difícil obra da justiça.

Propor a tradução do poema de Pascoli, nesse agora entrecruzado de tempos, significa trazer para a pauta as preocupações, num primeiro momento, em relação com o outro, e em relação com a morte, que, num segundo, significa também elos com a memória e com o passado. Sem dúvida, tal leitura é proporcionada por toda uma conjuntura do presente que abre esse texto de Pascoli para outras interpretações e manifestações.

Como veremos mais abaixo, a morte da qual trata o poema, mas também as obras de Giovanni Pascoli, é muito diferente. Não se trata de uma peste, não se trata de um fato coletivo da história, na verdade, a leitura de Pascoli é limitada ao espaço da casa, daqueles que a frequentavam. Porém, seu poema apesar de todas as diferenças existentes e pertinentes traz para o centro do debate a questão da *relação* com aqueles que fizeram parte de nossas vidas, mas que agora já não fazem mais, ou se fazem, o fazem de uma outra forma. Questão essa que também se faz presente na reflexão tanto de Croce quanto De Martino. Um aspecto, portanto, que faz parte da esfera do *ethos* e do *pathos*, de várias civilizações, desde as mais arcaicas, é algo que também nos toca como sociedade e como indivíduos, que, enfim, nos atravessa. Nesse momento se cruzam as questões éticas, poéticas e filosóficas, uma vez que traduzir é lidar, saber fazer *com* as línguas nela envolvidas, *com* o pensamento ali presente e que desse espaço se constrói. Por isso, em momentos de crise e difíceis como o nosso, a tradução e a reflexão que ela pode fazer fluir são demandas, exigências e necessidades.

O poema de Giovanni Pascoli foi escrito em um outro momento, num contexto também outro, recuperando inclusive aspectos da cultura popular e camponesa. Mas, retomá-lo nesse momento de crise é um gesto mais do que necessário, por todo o universo que ele evoca da *relação* com aqueles que já fizeram parte de nossas vidas e que, agora, não o fazem mais. Certamente, Pascoli não é o único autor que toca nessa questão, mas na literatura italiana, para todo século que se abre e inclusive para o XXI, ele será uma referência a ser revisitada, de Eugenio Montale, a Giorgio Caproni, a Antonella Anedda, a Enrico Testa, a Valerio Magrelli a Maria Grazia Calandrone.⁷

Quem está um pouco mais familiarizado com a poética de Giovanni Pascoli sabe que a presença dos mortos é perturbadora e também central. Basta pensar em *Myricae*, de 1891, livro que será acrescido até a redação definitiva de 1900, e em o “Giorno dei morti” [Dia dos mortos], longo poema de mais de 200 versos, colocado em posição incomum: antes mesmo do título. Nesse poema, Pascoli imagina que todos os mortos da família, começando pelo pai, no espaço do cemitério formam

⁷ Alguns desses poetas contemporâneos começam a ser mais traduzidos e a circular em nosso mercado editorial: Magrelli (2019), Testa (2014, 2016, 2019) e Caproni (2012, 2017).

uma nova unidade familiar. Para as referências à poesia de Pascoli, faz-se referência à edição de 2002, organizada pelo crítico Cesare Garboli e publicada na coleção “Meridiani” da editora Mondadori. Esse elemento perturbador também está presente em “A toalha”, logo nos primeiros versos desse poema:

La tovaglia

Le dicevano: – Bambina!
che tu non lasci mai stesa,
dalla sera alla mattina,
ma porta dove l’hai presa,
la tovaglia bianca, appena
ch’è terminata la cena!
Bada, che vengono i morti!
i tristi, i pallidi morti!

Entrano, ansimano muti.
Ognuno è tanto mai stanco!
E si fermano seduti
la notte intorno a quel bianco
Stanno lì sino al domani,
col capo tra le due mani,
senza che nulla si senta,
sotto la lampada spenta –

È già grande la bambina;
la casa regge, e lavora:
fa il bucato e la cucina,
fa tutto al modo d’allora.
Pensa a tutto, ma non pensa
a sparecchiare la mensa.
Lascia che vengano i morti,
i buoni, i poveri morti.

Oh! la notte nera nera,
di vento, d’acqua, di neve,
lascia ch’entrino da sera,
col loro anelito lieve;
che alla mensa torno torno
riposino fino a giorno,
cercando fatti lontani
col capo tra le due mani.

Dalla sera alla mattina,
cercando cose lontane,
stanno fissi, a fronte china,
su qualche bricia di pane,
e volendo ricordare,
bevono lagrime amare
Oh! non ricordano i morti,
i cari, i cari suoi morti!

– Pane, si... pane si chiama,
che noi spezzammo concordi:
ricordate?... E` tela, a dama:
ce n`era tanta: ricordi?...
Queste?... Queste sono due,
come le vostre e le tue,
due nostre lagrime amare
cadute nel ricordare!
(PASCOLI, 2002, p. 765-768, tradução nossa).

A toalha

Diziam para ela: – Menina!
nunca deixes colocada,
desde a noite até a matina,
mas a mantenha guardada,
a toalha branca, ao findar,
sem demora, do jantar!
Atenta, chegam os mortos!
os tristes, pálidos mortos!

Entram, arfantes, calados.
Como nunca fadigando!
E detêm-se ali sentados
de noite em torno do branco
de noite em torno do branco.
Esperam lá que amanheça,
por entre as mãos a cabeça,
sem que ali se escute nada,
sob a lanterna apagada –

Já está grande a menina;
e mantém a casa agora:
a cozinha em sua rotina,
deixa tudo como outrora.
Pensa em tudo, hábil e presta
mas a mesa posta resta.
Deixa que venham os mortos,
os bons, os míseros mortos.

Ó! a escura escura noite,
de vento, d'água, de neve,
deixa que entrem pela noite,
com o seu anélito leve,
que da mesa ao redor
repousem até o alvor,
buscando coisa pregressa
por entre as mãos a cabeça.

Desde a noite até a matina,
buscando fatos em vão,
cabisbaixos, em sua sina,
sobre as migalhas de pão,
com esforço relembrando,
engolem gotas de pranto;
Ó! não se lembram dos mortos,
os caros, seus caros mortos!

– É pão, sim... pão é chamado,
que partimos em harmonia:
lembrais?... É o quadriculado:
te lembrás?... muitos havia.
E estas?... Estas são duas,
como as vossas e as tuas,
duas nossas gotas de pranto
escorridas relembrando!

Traduzir coloca em movimento e em jogo a representação da linguagem e da própria literatura. A tradução oferece a delimitação de um espaço de observação e atenção único, como também apontou Italo Calvino (1995). Nessa perspectiva, é possível dizer com Meschonnic (2010) que a tradução é um gesto de linguagem. Basta uma primeira leitura para nos darmos conta de como a questão da intraduzibilidade

emerge com toda sua força. Contudo, é muito mais interessante e desafiador alimentar o debate da intraduzibilidade pelo viés apontado por Barbara Cassin (2004, 2016), que é o de olhar para essa questão tão intrínseca ao campo da tradução pelo viés daquilo “que não cessa de (não) traduzir”, expressão que será retomada por Simone Petry (2017) e Claudio Oliveira (2016). Esse ângulo de observação desvia do discurso da perda e foca naquele do “ganho”. E o ganho não está numa fidelidade unívoca ou numa correspondência encontrada, mas está na abertura e na exposição do desvio, na hospitalidade que assume o outro e, ao fazê-lo, aponta para as tensões existentes entre as línguas, entre as culturas e suas singularidades. Não está em questão a tentativa de diminuir, apaziguar essas tensões, mas o desejo é o de trazê-las também para a superfície do texto, não mais escondê-las. Um gesto que sem dúvida aposta nas alteridades e na convivência com os conflitos e as tensões. Retomando mais uma vez Meschonnic (2010, p. 43): “O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar”. A atenção aqui sai do mero conteúdo, do enunciado em si, para pensar a enunciação. Nessa mesma linha, é possível lembrar das palavras do poeta e tradutor Yves Bonnefoy (2005) quando reafirma que o significado não é o que constitui uma poesia, ela chama a nossa atenção por designar o que é num modo mais imediato e mais intenso. Ainda segundo Bonnefoy (2005), a poesia não significa, mas *mostra*.

Todo o poema pascoliano parte de uma crença popular da região da Romagna, que se deve manter distância dos mortos, os espíritos dos mortos. Para que eles não retornem, é preciso tirar a mesa, recolher tudo depois do jantar, pois eles são atraídos pelas migalhas de pão, pela sobra da comida. É essa crença o estopim do poema “A toalha”. Escrito provavelmente entre o verão e o outono de 1902, faz parte do livro *Canti di Castelvecchio* [Cantos de Castelvecchio, (1903-1905)]. O ritmo é muito marcado, inclusive pela própria estrutura fixa e pelo sistema de rimas. São seis estrofes de oito versos cada, todas em redondilha maior (octossílabos, na métrica italiana), todos rimados seguindo o esquema *ababccdd* – interessante notar que algumas rimas se repetem. Por exemplo, a rima que encerra as estrofes ímpares termina sempre em “mortos” (“*morti*”). Uma figura retórica ligada à repetição, neste caso, a anadiplose que reforça a ideia do termo, mas aqui ao lado dessa repetição há uma variação que segue um movimento crescente: os mortos da primeira estrofe não são vistos como os da última. Esse refinamento

dado pela combinação das rimas e pelos versos, mesmo que com uma medida diferente da do hendecassílabo, central na lírica italiana, tem seu contraponto na cultura popular já mencionada. Às portas do século XX, Pascoli já aponta para um aspecto de toda a poesia que virá depois: essa espécie de contaminação, de impureza do poético que está presente em diferentes níveis, inclusive na própria linguagem.

Por trás desse tom de *canzonetta*, poder-se-ia inclusive dizer um tom de “allegretto”, há uma refinada trama entrelaçada de octossílabos jâmbicos, trocaicos e datílicos que confirma a destreza desse grande poeta. O conhecimento da cultura clássica é presente a todo momento na produção poética e crítica de Giovanni Pascoli. O próprio Gabriele D’Annunzio, outro nome importante da cultura italiana nas primeiras décadas do século XX, de certo ponto de vista “concorrente” de Pascoli, envia-lhe uma carta em 26 de setembro de 1896, solicitando indicações de como traduzir alguns versos do coro e de outros momentos da peça grega “Antígona” de Sófocles. A questão é como traduzir para a língua italiana o hexâmetro. Pascoli não responde imediatamente, sua resposta é de 26 de janeiro de 1897, e quando responde não entrega sua solução para o problema de tradução a D’Annunzio. Porém, afirma que gostaria de publicar sua reflexão a partir do pedido inicial e pede a autorização para publicar a carta de 1896 junto com o material que estava elaborando. Obviamente, D’Annunzio não lhe dá tal permissão, mas as reflexões de Pascoli saem no pequeno e notável tratado de métrica “Lettera a Chiabrera” (2002), que ao lado de seus poemas escritos diretamente em latim, no final de sua vida, dos quais ele mesmo fará a tradução para o italiano, confirma o refinamento de suas análises, sua destreza e sofisticação nesse campo. Pascoli também foi um grande tradutor dos poetas latinos, e sua reflexão sobre a métrica também está intimamente ligada à atividade tradutória. Há uma musicalidade e uma forma que não devem, contudo, tirar a espontaneidade do tradutor e nem a devem reprimir. A prosódia de uma língua é única e não se passa para outra. A matéria a ser trabalhada consiste nas palavras, na potência que o tradutor vai encontrando em suas articulações e rearranjos. Para Bonnefoy (2005, p. 45), a tradução de poesia, quando é bem-feita, é também “a revelação do universal, a reabertura do campo da razão, enfim, a tradução da poesia tem desse ponto de vista na sociedade de hoje uma função benéfica”.

As seis oitavas que compõem o poema podem ser divididas em três partes, cada uma composta por duas estrofes. Na primeira delas,

essa personagem feminina é ainda uma criança. Os versos captam um momento de fala – um diálogo – quando lhe é dito para se lembrar de tirar a mesa, inclusive a toalha, que deve ser guardada, ou seja, posta num lugar fechado, “protegido”. Pois, se isso não for feito, se a toalha estiver na mesa, eles, os mortos, podem chegar. Essa advertência e o pedido para que fique sempre atenta retornam nos versos finais dessa primeira estrofe, por meio dos adjetivos que caracterizam os mortos: “tristes” e “pálidos”. Pascoli, sendo um especialista da cultura clássica, evoca aqui a ideia dos mortos sem luz, sem dinamismo, mas veremos que na continuação dos versos esses adjetivos vão sendo colocados de lado e dão lugar a outros. A segunda oitava descreve a provável cena, caso a toalha permaneça na mesa. A toalha é, portanto, um sinal, uma porta para a entrada ou não, enfim, sua exposição se configura como um convite para que os mortos entrem e fiquem ali a noite inteira.

A segunda parte do poema, formada pelas terceira e quarta oitavas, inicia com uma mudança, o tempo passou e a menina, agora, está grande, cuida dos afazeres da casa. É dela, portanto, a responsabilidade de tirar ou não a toalha. Como diz o verso 5 da terceira oitava, ela pensa em tudo, mas não pensa em desfazer a mesa. De fato, ela não acolhe os conselhos recebidos do passado, uma vez que faz tudo menos tirar a mesa. A mesa que ficou do jantar é, justamente, o convite tácito necessário para que os mortos entrem no ambiente doméstico e retornem àqueles espaços que, provavelmente, já haviam ocupados no passado. De “tristes” e “pálidos”, adjetivos iniciais, passa-se no último verso dessa estrofe para “bons” e “miseros”. Ou seja, há aqui uma inversão nessa relação com os mortos, que passam a ser acolhidos e, sobretudo, convidados a sentarem à mesa (espaço por excelência de partilha, de convívio e de comunhão). A atmosfera da escuridão da noite abre a oitava seguinte, e com ela quem ocupa a cena não é mais a figura feminina, mas sim os mortos que chegam com vento, com chuva ou com neve. A repetição anafórica do verbo “deixar” (*lasciare*) é importante na construção da engrenagem desse poema cheio de repetições milimetricamente calculadas. Aqui, esse retorno do verbo indica a aproximação, a chegada dos mortos que se confirma nos versos seguintes, quando estão ao redor da mesa e da toalha branca. Eles ali, depois de terem chegado com um “anélito leve” (uma tentativa de fisicidade), já sentados, se esforçam para recuperar alguma lembrança. A imagem da cabeça por entre as mãos reforça essa busca por coisas distantes e expressa a dificuldade e a impossibilidade de memória.

A terceira parte de “A toalha” de Pascoli – para apontar outra repetição – retoma alguns pontos colocados até aqui: o terceiro verso da primeira estrofe “desde a noite até a matina”, o esforço para lembrar com a imagem da cabeça baixa. Uma espécie de antecâmara para a imagem dos restos do jantar: as migalhas de pão. O fim do jantar é um momento central, mas, até esse momento, ele era uma hipótese, uma possibilidade. Com a mesa não desfeita do jantar, pela menina já adulta, os mortos entram e tomam seu lugar à mesa. A dificuldade da recordação é ainda enfatizada pela presença das lágrimas, do pranto amargo. Essa proximidade com os mortos é marcada, ainda, pelo verso final que os vem caracterizando com adjetivos, sempre nas oitavas ímpares (1, 3, 5). Há um crescendo, uma aproximação que é feita pouco a pouco, à medida que a jovem vai acumulando experiências, criando relações, estabelecendo contato com os outros, inclusive passando pela perda de pessoas caras e próximas. De “tristes” e “pálidos”, depois “bons” e “miseros”, agora os “mortos” são “caros”, ou melhor dizendo, “seus caros”, lhe pertencem. Mais uma figura retórica ligada à repetição, neste caso, a anadiplose que reforça a ideia do termo. A oitava final, como a primeira, traz um diálogo, não mais entre os vivos; o gesto de deixar a mesa posta possibilitou o encontro entre vivos e mortos. Ela, agora, na escuridão da noite tem uma possibilidade de reencontrá-los. O diálogo se dá a partir de um elemento mais do que simbólico, as migalhas de pão. A menina dirigindo-se a eles diz “É pão”, pão que já partilhamos, comungamos. Um momento, sem dúvida, cheio de liturgia. As tentativas do lembrar não cessam e seguem com o quadriculado da toalha, um objeto comum, mas carregado de histórias que por ali passaram. Os versos finais trazem novamente a imagem do pranto, das lágrimas, agora tanto de um lado quanto do outro.

A convivialidade presente pelo espaço doméstico, pelo ambiente da cozinha, pela própria mesa é um tecido muito rico não somente nesse poema, mas em alguns outros de Pascoli. Ao redor da toalha branca (outra simbologia) são trazidas experiências, situações de vida, valores humanos e religiosos. A hospitalidade é, aqui, central. Tessitura que também se faz presente nos gestos, no mosaico que esses versos vão, aos poucos, compondo por meio, no final, das palavras trocadas de tudo o que poderia e pode estar no espaço das reticências, fundamental no diálogo entre vivos e mortos. O momento convivial é também, nesse sentido, o momento do luto sem pretensas de consolo.

A figura feminina, talvez a irmã do poeta, “Mariù”, como vimos, acaba por seguir às avessas o que lhe é dito quando é ainda criança. Tem-se, então, um primeiro momento localizado na infância, quando lhe é dito o que fazer e como, e um outro, quando já é adulta, que é quando ela toma as decisões de o que fazer e como. Ao longo do poema, não é dado em nenhum momento o nome dessa presença feminina, trazida por meio de um vocativo, numa voz dialogante: “*Le dicevano: – Bambina!*”. Esse mesmo termo, “Bambina”, retorna na terceira estrofe acompanhado de um adjetivo que dá, ao mesmo tempo, uma indicação temporal: “*È già grande la Bambina*”. E aqui tem-se uma primeira chave de entrada nesse poema que acarreta no ritmo e na musicalidade que é a repetição de palavras e de rimas. De fato a rima em “-ina” retorna em outros dois momentos, assumindo um relevante papel no modo de significar do poema: “Bambina, mattina, cucina”. Três palavras que dão o tom, o espaço e concentram certa potência. Rima também é, sobretudo, um modo de significar. Na tradução conservou-se a imediaticidade de “Bambina” na escolha do termo “Menina”, que, porém, não rima com “cozinha”. Uma opção teria sido usar os termos no diminutivo em português, “Menininha” e “manhãzinha”, que formariam uma rima perfeita com “cozinha”, mas mesmo sendo um diminutivo que poderia fazer parte sim de um imaginário pascoliano e de um tom mais intimista, essa forma em sua leveza traz um peso. Apesar de o português fazer muitas vezes uso do diminutivo, ele aqui traz algo que se arrasta que parece interromper a imediaticidade do verso. O termo “rotina”, foi então inserido. A mesma estratégia, pode-se dizer, foi usada ainda na terceira oitava quando se opta pelo par “agora – outrora”, um desvio que evidencia a relação temporal que já havia sido anunciada. Traduzir também significa encontrar o equilíbrio do respeito, de responsabilidade para com o outro. Avanço e recuo são dois movimentos complementares e intrínsecos a esse gesto, que é carregado de escolhas e, portanto, de eticidade. Bonnefoy (2005, p. 54-55, tradução nossa) numa entrevista de 1993, concedida a Jean-Pierre Attal, afirma:

[...] traduzir é a escola do respeito, quando precisamos saber respeitar, é a chave de qualquer compreensão da coisa humana. Leio um poema, digamos de Yeats. E é claro que não o entendo senão imperfeitamente, ali onde é para se entender. Escorreguei na superfície do sentido de certas palavras, não visitei muitas ambiguidades – como dizia Empson – que, de todo modo, teria

podido compreender, rapidamente esquadrei a obra. E prosseguir desse modo tem suas qualidades [...] significa ficar ou voltar ao que no ser que somo tem vida, tem desejo: a consequência é que abrimos os olhos, novamente, também em benefício do texto lido. [...] Mas este ato de independência tem valor somente por um momento. Aventurar-se demasiadamente em si mesmo sem mais escutar – escutar atentamente – os outros significa voltar-se à solidão e, portanto, iniciar a perder o sentido do que é, não entender mais nada.⁸

A tradução é uma “poética experimental” para retomar as considerações de Henry Meschonnic (2010), uma vez que ela é fruto da experiência, do corpo a corpo nas e com línguas, com os textos de partida e com os de chegada.⁹ Ou seja, é a organização de um discurso por uma pessoa, fluxos e movimentos da palavra numa escrita, prosódia pessoal.

A ética na tradução, portanto, está também em pesar os limites, como aponta Bonnefoy. Todas as palavras finais escolhidas por Pascoli, com a exceção de duas na última oitava, são paroxítonas, o que está em consonância com a prosódia italiana. No texto de chegada, em outros momentos, para além da correspondência de um termo como “pane” – “pão”, que é altamente significativo e simbólico, explorou-se, com a rima em “vão”, não somente esse som nasalizado tão marcante em português, mas também a maior variedade de palavras monossilábicas e oxítonas. No meio da quarta estrofe, há também uma solução interessante a ser comentada. Por mais que o português e o italiano, sendo línguas neolatinas, possuam muitas semelhanças, às vezes essa aproximação pode se tornar uma armadilha na direção de um grande distanciamento.

⁸ “[...] tradurre è la scuola del rispetto, quando abbiamo bisogno di sapere rispettare, è la chiave di ogni comprensione della cosa umana. Leggo una poesia, diciamo di Yeats. Ed è certo che non la capisco se non imperfettamente, lì dove c’è da capire. Sono scivolato sulla superficie del senso di certe parole, non ho visitato molte le ambiguità – come diceva Empson – che comunque avrei potuto comprendere, in breve ho messo a soquadro l’opera. E procedere in questo modo ha il suo pregio [...] significa rimanere o ritornare a ciò che nell’essere che siamo ha vita, ha desiderio: ne consegue che apriamo gli occhi, nuovamente, anche a beneficio del testo letto [...] Ma questo atto d’indipendenza ha valore solo per ascoltare attentamente – gli altri significa voltarsi alla solitudine, e quindi iniziare a perdere il senso di ciò che è, non capire più nulla”.

⁹ Ver algumas considerações a esse respeito no ensaio “Uma experiência entre línguas: traduzindo Enrico Testa” (PETERLE, 2018).

Nos versos 5 e 6 dessa oitava, no texto de partida há uma repetição e um paralelismo “Pensa a tutto, ma non pensa / a sparcchiare la mensa.” Repetição e paralelismo são duas marcas do poema pascoliano. A tradução inicia num movimento de grande aproximação, de fato a primeira parte do verso se mantém: “Pensa em tudo, hábil e presta / mas a mesa posta resta.”. Contudo, o segundo hemistíquio do verso 5 já apresenta uma variação grande em relação ao verso pascoliano. Nele, com efeito, não se encontra a repetição do verbo “pensa” que tem como sujeito a “Menina”. No lugar da negação que é feita ao que foi dito um pouco antes, a saber que ela pensa em tudo, inseriu-se dois adjetivos que corroboram suas qualidades: as de fazer tudo. Com isso, a tensão aumenta quando se chega ao verso 6, na conjunção adversativa, “mas”, que é mantida, porém, deslocada para um segundo momento. A tensão presente no verso 5, na tradução em português se desloca, então, para outro momento localizável não mais no meio do verso 5, mas entre os versos 5 e 6. E é reforçada pela repetição não de uma palavra, mas de alguns sons como o das letras “p”, “s” e “t” e, enfim, pela rima “presta” – “resta”. Parece que nessa passagem oferecida pela tradução se dá aquilo para o qual Meschonnic (2010, p. 75) chama a atenção:

Boa, quer dizer tanto a literatura ou a poesia que é a obra a traduzir, a tradução que, em relação com a poética do texto inventa sua própria poética, e que substitui as soluções da língua por problemas do discurso, até inventar um problema novo, como a obra o inventa; uma tradução que, tendo o texto por unidade, guarda a alteridade como alteridade. Ela é, com seus meios ao seu alcance, historicidade por historicidade.

Historicidade, historicidades que se fazem presentes ao redor, no texto e em suas margens. De fato, a relevância de se ler esse poema, hoje, para além de toda a importância de Pascoli para a literatura italiana no século XX e XXI, é que ele traz um elemento fundamental que é o do *contato*, o da *relação*. A pandemia de Covid-19, para além das consequências mais imediatas, nos coloca diante de questões que fizeram e fazem parte de nossa história humana e cultura (não-humana e da barbárie): as relações entre cultura e natureza; vida e não-vida; humano e não-humano. O cuidado de si vai de pari passo com o cuidado em relação ao outro, às alteridades. É, sem dúvida, uma questão ética. Um texto como esse de Pascoli, então, ganha nova vida e nos abre caminhos.

“Tem uma morte / cronológica, uma que é econômica, / uma outra que não há porque dela não se fala” (MONTALE, 1980, p. 524) são versos do último Montale.¹⁰ É preciso falar, pensar juntos, mesmos com as diferenças e diversidades, pois é isso que também faz uma comunidade, que cuida de seus sujeitos. E nesse sentido a tradução, desde a escolha dos textos a serem traduzidos e que começam a circular, tem um papel primordial que vai muito além da mera comunicação. Traduzir é pensar, propor debates e instigar reflexões.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. *Chão da Feira: Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 76, p. 1-6, abr. 2018. Disponível em: <http://chaodafeira.com/catalogo/caderno76/>. Acesso em: 5 jun. 2020.

ANEDDA, Antonella. *Cosa sono gli anni*. Roma: Fazi Editore, 1997.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras; Florianópolis: PGET, 2007.

BONNEFOY, Yve. *La comunità dei traduttori*. Tradução de Fabio Scotto. Palermo: Sellerio, 2005.

CACCIARI, Massimo. Pensemos bem nas limitações das liberdades que estamos aceitando. Ou nos arrependemos. Tradução de Andrea Santurbano. *Literatura Italiana Traduzida*, Florianópolis, v. 1, n. 5, jun. 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209816>. Acesso em: 6 jun. 2020.

CALVINO, Italo. *Saggi 1945-1985*. Organização de Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995. v. II.

CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*. Agamben comenta Caproni. Tradução de Aurora F. Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Tradução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

¹⁰ O poema montaliano “A enguia” de uma fase anterior faz-se também interessante por tratar de caminhos adversos e tortuosos. Cf. Peterle (2020a).

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011. Volume único.

CASSIN, Barbara (org.). *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire desintraduisibles*. Paris: Le Seuil, 2004.

CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction: compliquer l'universel*. Paris: Fayard, 2016.

CROCE, Benedetto. *Frammenti di etica*. Bari: Laterza, 1922.

DE MARTINO, Ernesto. *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Tradução de Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

ESPOSITO, Roberto. Curados até o fim. Tradução de Andrea Santurbano. *Literatura Italiana Traduzida*, Florianópolis, v. 1, n. 4, abril. 2020a. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209896>. Acesso em: 6 jun. 2020.

ESPOSITO, Roberto. Imunidade(s) na era do coronavirus – entrevista com Roberto Esposito. Tradução de Kelvin Falcão Klein. *Literatura Italiana Traduzida*, Florianópolis, v. 1, n. 4, abr. 2020b. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209889>. Acesso em: 6 jun. 2020.

ESPOSITO, Roberto. O sistema imunológico de um país são suas instituições. Tradução de Kelvin Falcão Klein. *Literatura Italiana Traduzida*, Florianópolis, v. 1, n. 5, jun. 2020c. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209819>. Acesso em: 6 jun. 2020.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LEVINAS, Emanuel. *Violência do rosto*. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MAGRELLI, Valerio. *66 poemas*. Tradução de Patricia Peterle e Lucia Wataghin. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

MAGRELLI, Valerio. *Millennium poetry: viaggio sentimentale nella poesia italiana*. Bologna: Il mulino, 2015.

MESCHONNIC, Henry. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie*. Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini (org.). Torino: Einaudi, 1980.

OLIVEIRA, Claudio. Da intraduzibilidade como política. *Revista Cult*, São Paulo, 20 dez. 2016. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/da-intraduzibilidade-como-politica/>. Acesso em: 25 set. 2018.

PASCOLI, Giovanni. *O menininho*: pensamentos sobre a arte. Tradução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

PASCOLI, Giovanni. *Poesie e prose scelte*. Cesare Garboli (org.). Milano: Mondadori, 2002. v. II.

PETERLE, Patricia. No vórtice de “L’anguilla” de Eugenio Montale. *Literatura Italiana Traduzida*, Florianópolis, v. 1, n. 6, jun. 2020a. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209670>. Acesso em: 6 jun. 2020.

PETERLE, Patricia. Uma experiência entre línguas: traduzindo Enrico Testa. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 38, n. 2, p. 763-790, jul./dez. 2018. DOI: <http://doi.org/10.20396/remate.v38i2.8652418>. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652418>. Acesso em: 6 jun. 2020.

PETERLE, Patricia. Uma leitura de “A toalha” de Giovanni Pascoli em tempos de Covid-19. *Literatura Italiana Traduzida*, Florianópolis, v. 1, n. 6, jun. 2020b. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209780>. Acesso em: 6 jun. 2020.

PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana Cristina (org.). *Krisis – Tempos de Covid-19*. Ilustrações de Ivan Medeiros. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

PETRY, Simone Christina. Éloge de la traduction: compliquer l’universel. *Remate de Males*, Campinas, v. 37 n. 2, p. 1007-1016, jul./dez. 2017. DOI: <http://doi.org/10.20396/remate.v37i2.8650447>. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8650447>. Acesso em: 14 set. 2018.

RICŒUR, Paul. *Sobre tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SANTI, Elena; PETERLE, Patricia. Inno a Roma: Giovanni Pascoli, il Virgilio Moderno. *Revista De Italianística*, São Paulo, n. 33, p. 33-41, 2017. DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i33p33-41>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/139653>. Acesso em: 6 jun. 2020.

TESTA, Enrico. *Ablativo*. Tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

TESTA, Enrico. *Jardim de sarças*. Tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Luiza Faccio. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

TESTA, Enrico. *Páscoa de neve*. Tradução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

Recebido em: 8 de junho de 2020.

Aprovado em: 21 de outubro de 2020.



Um trabalho especial de tradução: o texto de Freud

A Special Task on Translation: Freud's Texts

Ana Maria Portugal Saliba

anamportugal@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1354-0850>

Resumo: O artigo expõe peculiaridades da tradução dos textos de Sigmund Freud para estudo e compreensão da teoria psicanalítica pelos psicanalistas, especialmente aqueles em formação. Primeiramente, examina-se o uso do termo “tradução” pelo próprio Freud no âmbito da clínica psicanalítica, na decifração da escrita bilíngue dos sintomas histéricos. Num segundo momento, o artigo dedica-se a ampliar os sentidos do termo tradução, para chegar às especificidades que o texto de Sigmund Freud exige dessa tarefa, levando em conta certas condições da escrita e do estilo de Freud, além da explanação de seu objeto principal: o inconsciente e suas formações substitutas, tais como sonhos, sintomas, lapsos e fantasias.

Palavras-chave: Sigmund Freud; Walter Benjamin; François Roustang; inconsciente; sintomas histéricos; transmissão da psicanálise.

Abstract: This article exposes the translation peculiarities on Sigmund Freud's texts and its implications to the study and understanding of psychoanalytic theory by psychoanalysts, especially by the ones in a formation process. Firstly, it examines the use of the term “translation” by Freud himself in the scope of the psychoanalytic clinic, in the deciphering the bilingual writing of the hysterical symptoms. A second step aims to expand the meanings of this term, to conclude on the specificities that Freud's text requires for this task on translation, considering certain conditions of writing, of Freud's style and the explanation of its main object: the unconscious and its substitute formations, such as dreams, symptoms, lapses and fantasies.

Keywords: Sigmund Freud; Walter Benjamin; François Roustang; the unconscious; hysterical symptoms; transmission of psychoanalysis.

Realizamos, todos, e a toda hora,
atos de tradução voluntários e inconscientes.
Theodor (1978, p. 12).

A tradução é o mundo das minúcias.
Rónai (1981, p. 72).

O ponto é sempre o mesmo:
as cinzas não são a tradução do fogo.
Steiner (2005, p. 263).

Muitos anos de transmissão da psicanálise em Belo Horizonte, em instituições psicanalíticas e seminários particulares, nos levaram a consultar as obras de Sigmund Freud em alemão. Duas são as razões principais: a primeira, por ser uma obra fundadora de um campo de conhecimento e de saber, a psicanálise. Isso exige que os conceitos e seus respectivos usos sejam pesquisados na língua de origem. A segunda razão é que as traduções que encontramos, preocupadas com o bom estilo e com a acessibilidade e a compreensão dos leitores, nem sempre conseguem trazer o sentido da descoberta e da construção do conceito, ou amaciam as dificuldades inerentes ao assunto – o qual, às vezes, comporta certas contradições – ou tornam o texto até mesmo incompreensível.

Assim, nos seminários de transmissão, utilizamos traduções próprias de alguns ensaios de Freud, acrescentando notas para clarificar ou problematizar o sentido do termo no texto e no contexto. Algumas dessas traduções estão publicadas em formato bilíngue em periódicos associados a instituições psicanalíticas para os profissionais interessados, sem intuito comercial. Outras delas ficam apenas no âmbito pessoal e são acessadas somente pelos frequentadores dos seminários.

No decorrer da experiência, fomos percebendo certas características nesse tipo de tradução, em que há um interesse mais didático e clínico do que estilístico. Portanto, essas traduções cumprem uma ética, no caso, a ética da psicanálise.

Esse tema foi o escolhido por Jacques Lacan para guiar seu Seminário VII em Paris nos anos de 1959 e 1960. Situando a ética como um julgamento sobre nossa ação, Lacan (1986, p. 360) realça o fato de que “o inconsciente supõe que a ação do homem tem um sentido oculto ao qual se pode chegar”. Seu objetivo é, no âmbito de uma ética da

psicanálise, “colocar em relevo o que a obra de Freud e a experiência da psicanálise que dela decorre nos trazem de novo. [...] Algo ao mesmo tempo muito geral e muito particular” (LACAN, 1986, p. 9).

O campo analítico é marcado pela descoberta do caráter superficial da determinação dos sintomas, a linguagem. Tal descoberta funda a prática do analista, exigindo lidar com descontinuidades, com limites do saber na clínica e na teoria, que são consequências das formas de leitura e de estudo do texto freudiano na língua de origem. A tradução entra aí como um estudo entre as línguas, tanto no aspecto teórico quanto no estilo, impondo também um trabalho de escuta. Não basta conhecer a língua de origem e fazer a passagem para outra. É preciso curvar-se à experiência no campo ao qual o texto se aplica: o desejo e o sujeito do inconsciente. No que concerne à psicanálise, cabe até a ousadia de propor uma clínica da tradução. O termo clínica tem sua raiz em *clino*, do grego *kliné* que significa “leito”, “repouso”. Daí inclinar, desviar da verticalidade, baixar, fazer pender (CUNHA, 1982).

Buscando um caminho para falar dessa experiência de tradução, iniciamos pelo sentido de tradução na clínica de Freud; num segundo momento, abordaremos os vários sentidos da tradução – não somente como passagem de uma língua para outra; e, num terceiro momento, tentaremos expor as características dessa tradução especial, que vem correspondendo ao nosso trabalho de transmissão da psicanálise.

A tradução na clínica de Freud

Tradução – em alemão *Übersetzung* – é o termo que Freud usava, em seus primeiros textos, para expressar que as vivências – especialmente as traumáticas – e os afetos penosos, determinantes na formação dos sintomas, necessitariam ser expressos em palavras para adquirir um sentido na história pessoal.

Em um texto de 1896 sobre a etiologia da histeria, Freud compara seu trabalho de pesquisa do sintoma com o do arqueólogo, ao encontrar inscrições bilíngues, “que revelam um alfabeto e uma língua, cuja decifração e tradução fornecem inesperados esclarecimentos sobre eventos da antiguidade, em memória dos quais tal monumento foi construído. *Saxa loquuntur!*” (FREUD, 1976a, p. 218, grifo do autor).

Anteriormente, no livro publicado em colaboração com Josef Breuer, *Estudos sobre a histeria* (originalmente publicado em 1893), no

estudo de casos, encontramos passagens referentes a inscrições bilíngues, exigindo tradução e, por vezes, o uso do termo naquele mesmo sentido de “traduzir o afeto em palavras” (FREUD, 1974, p. 47), como um passo importante para êxito do tratamento e da elucidação dos sintomas.

Por exemplo, no “caso número 4 Katharina”, o sintoma de vômitos leva Freud a escrever: “Muitas vezes, comparávamos a sintomatologia histérica com uma escrita pictográfica, da qual compreendíamos a leitura, após a descoberta de alguns casos bilíngues. Nesse alfabeto, vômito significa asco” (FREUD; BREUER, 1977, p. 189, tradução nossa).¹

Na posição de primeiro analista e fundador da psicanálise, para estabelecer essa clínica de trabalho com as neuroses, Freud vai descobrindo o valor do método de insistir nas lembranças, nas associações e no discurso livre, sem censura. Com isso, nesse mesmo livro, Freud progride em modalizar o processo que entendia como sendo um ato de “tradução” (*Übersetzung*) e passa a utilizar outros termos: *deuten*, *Deutung* (interpretar, interpretação), *aufklären* (esclarecer, elucidar, explicar) e o mais pertinente deles: *erraten* (conjeturar, supor, adivinhar) (FREUD, 1975a, p. 293). O paciente traduz seus afetos e sofrimentos em palavras, mas, para chegar à tradução dessa estrutura bilíngue com outras inscrições, o analista não consegue uma tradução direta, termo a termo, mas somente conduzido pelas entrelinhas, interpolações e suposições.

Entretanto, apesar de utilizar outras palavras na lida com os sintomas, em seu texto póstumo *Esboço de psicanálise* (1975b), Freud (1975b, p. 184) ainda insiste no termo “tradução”: “Fazemos nossas observações [...] precisamente através das falhas do psíquico; completamos o que é omitido por meio de conclusões aproximadas e o traduzimos em material consciente”.

Voltando aos *Estudos sobre a histeria*, impressiona-nos muito a aposta de Freud nas conexões simbólicas entre os detalhes do sintoma e a fala do paciente, ou seja, lidar com essa escrita bilíngue. No caso de Fräulein Elisabeth von R., cujo sintoma principal eram dores nas pernas, ponto do corpo considerado como zona histerógena atípica,

¹ “Wir hatten oft die hysterische Symptomatologie mit einer Bilderschrift verglichen, die wir nach Entdeckung einiger bilinguer Fälle zu lesen verstünden. In diesem Alphabet bedeutet Erbrechen Ekel.” A Edição *Standard* brasileira traduz assim a última frase: “Nesse alfabeto estar doente significa repulsa”. (FREUD, 1974, p. 177). É o caso de uma tradução de tradução.

Freud percebe que “as pernas começam a participar da conversação. [...] Cheguei a tempo de utilizar tais dores para minha orientação” (FREUD; BREUER, 1974, p. 197-198). Assim, a paciente, a seu pedido, se propõe a estabelecer ligações – ou traduções – entre as impressões dolorosas e as funções das pernas. Freud faz a lista dos verbos – *stehen*, *gehen*, *sitzen*, *liegen* – indicativos de funções e investiga. Ficar de pé (*stehen*): seria estar paralisada, como se tivesse raízes no chão ao ver o pai doente; também estava de pé, como se estivesse enfeitiçada, ao lado da irmã morta. Caminhar (*gehen*): estava num passeio e sente o contraste entre a própria solidão e a felicidade da irmã casada. Sentar-se (*sitzen*): novamente a solidão e a comparação com a irmã. Deitar-se (*liegen*): preocupada durante a noite com o sofrimento da irmã (FREUD; BREUER, 1974).

Freud expõe esses achados, que nos parecem exageradamente equacionados, mas não os considera suficientes para a formação do sintoma. Seu valor está em abrir caminho para confirmar sua teoria, segundo a qual os sintomas da histeria surgiriam como símbolos de lembranças dolorosas, como monumentos construídos mediante associações e sensações ligadas a vivências de emoções não conscientes.

Retrocedendo mais ainda ao tempo dos primeiros escritos freudianos, outra referência importante à tradução encontra-se na correspondência com Wilhelm Fliess. São cartas escritas no período entre 1887 e 1904, num total de 287 missivas, acompanhadas de manuscritos, nos quais Freud esboça sua teoria sobre os achados da clínica; fragmentos importantes e fundamentais para a psicanálise. Freud, aos 31 anos, lecionava na Universidade de Viena e iniciava sua clínica como neurologista, depois de ter estudado em Paris com Jean-Martin Charcot. Wilhelm Fliess, aos 29 anos, era médico otorrinolaringologista, reconhecido em Berlim. Essa correspondência só veio a público em 1950, numa seleção dessas cartas em *Das origins da psicanálise*. Posteriormente, quase cinquenta anos após a morte de Freud, em 1985, Jeffrey Moussaieff Masson publicou integralmente a referida correspondência. A carta específica a que vamos nos referir data de 6 de dezembro de 1896. Freud (1887-1904, p. 208 *apud* MASSON, 1986, p. 209) escreve:

A falha da tradução, eis o que se conhece clinicamente como “recalcamento”. O motivo disso é sempre a liberação de desprazer que seria gerado por uma tradução; é como se esse desprazer provocasse um distúrbio do pensamento, que não permitisse o trabalho de tradução.

Definir o mecanismo fundamental das neuroses – o recalque – como uma tradução que falha não deve ser entendido como um defeito de função – que seria perfeita caso a tradução não falhasse. Os desdobramentos posteriores da teoria do inconsciente, e até mesmo o próprio conteúdo da citada carta, nos faz ver que se trata aí da presença de algo sem tradução, mas que, ao mesmo tempo, impulsiona no sentido de que se faça uma tradução. A saída é o recalque, operação que permite desviar do ponto impossível, construindo substitutos por associações na linguagem, condensações e deslocamentos, que constituem as formações do inconsciente.

Nessa carta (MASSON, 1986, p. 209), a concepção do recalque como falha da tradução é precedida de uma hipótese sobre a memória, constituída pelos rastros das lembranças de vivências. A memória se inscreve por pelo menos três tipos de traços ou signos, que compõem registros com características próprias: *Wz*, *Ub* e *Vb*, que, supostamente nessa ordem, vão sendo traduzidos de um registro a outro. Freud (1887-1904, p. 208 *apud* MASSON, 1986, p. 209) os define:

Wz (signos de percepção) é o primeiro registro, totalmente inacessível à consciência e organizado de acordo com associações por simultaneidade;

Ub (inconsciência) é o segundo registro, disposto de acordo com outras relações, talvez causais. Os traços de *Ub* talvez correspondam a lembranças conceituais, e são igualmente inacessíveis à consciência;

Vb (pré-consciência) é o terceiro registro, ligado à representação de palavra, e corresponde ao nosso eu oficial. Seus traços são acessíveis à consciência mediante certas regras. É uma consciência secundária de pensamento, posterior no tempo e, provavelmente, ligada à ativação alucinatória das representações de palavra. (FREUD, 1887-1904, p. 208 *apud* MASSON, 1986, p. 209).²

Há ainda dois outros registros: *W* (percepções) e *Bew* (consciência), que ficam respectivamente nos extremos anterior e posterior da série. Estes são *excluídos da memória*, não retendo em si qualquer traço do que aconteceu (FREUD, 1887-1904, p. 208 *apud* MASSON, 1986, p. 209).

² Os termos para os registros em alemão são: *W*, *Wahrnehmungen* (percepções); *Wz*, *Wahrnehmungszeichen* (signos de percepção); *Ub*, *Unbewusstsein* (inconsciência); *Vb*, *Vorbewusstsein* (pré-consciência) e *Bew*, *Bewusstsein* (consciência).

Embora contenha expressões imprecisas (relações causais, lembranças conceituais, consciência secundária de pensamento), esse esquema é o precursor do modelo do aparelho psíquico da obra de 1900 *A interpretação de sonhos*, que esclarece o processo do sonho como via régia para o inconsciente. No modelo de 1900, só aparecem dois registros: *Ub* e *Vb* (Inconsciente e Pré-consciente). Freud refere-se ao registro *Wz*, signos de percepção, como ponto de “fixação” (FREUD, 1972, p. 575-577), inacessível à consciência e buscado pelo processo de análise.

Trabalhar com a tradução e sua falha: nisso consiste a tarefa do psicanalista, contando com a associação supostamente livre do analisante. Para que haja efeitos, exige-se um tipo especial de atenção, a “atenção flutuante” (FREUD, 1969, p. 149-150), sensível às entrelinhas e às equívocidades, que podem parecer absurdas e sem sentido, mas é importante que sejam escutadas e, talvez, destacadas. Há, portanto, certa “distração” necessária ao trabalho da psicanálise, distração, em relação ao significado objetivo e coerente, em favor de outras ocorrências “estranhas”. Estas, denotativas do inconsciente e da operação do recalçamento, possibilitam que se amplie o trabalho de tradução já iniciado.

A partir de um estudo sobre o ensaio *O estranho* (1919), de Freud, e com o incentivo dos ensaios de Walter Benjamin, pensamos na pertinência de uma “tradução distraída” (PORTUGAL, 2006, p. 50). “Distração”, diz o dicionário, vem de “distrair”, do latim, *distrahere*: puxar para diversas partes ou em diferentes sentidos; desviar, desencaminhar, afastar-se de algo fixo (SOUSA, 1984).

Em *A tarefa do tradutor*, Benjamin (1980, p. 14) escreve: “A tradução é apenas uma maneira provisória de lidar com a estranheza das línguas”.³ A tradução benjaminiana afasta-nos, desvia-nos da significação para remontar à forma, como diz Paul Valéry (*apud* CAMPOS, 1985, p. 3-5):

remontar à época virtual da formação do texto, a um estado de latência e disponibilidade orquestral: quando os “instrumentos despertam, chamam-se uns aos outros, buscam seu acorde recíproco antes de formar seu concerto... Como se todas as

³ “[...] dass alle Übersetzung nur eine ingerdwie vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprache auseinanderzusetzen”. (Tradução sugerida pelo professor Georg Otte da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em disciplina ministrada para os alunos da pós-graduação.)

palavras da memória ficassem à espreita de tentar sua chance em direção à voz.

Há o “choque da distração”, que intercepta a distração com uma “atenção aguda” que, retomando a metáfora de Valéry, assemelha-se à entrada da orquestra ao executar uma sinfonia; ou à palavra que entra, que irrompe para dar forma ao poema. A Freud ocorreu a palavra *unheimlich* para dar nome ao estranho/familiar que já vinha, passo a passo, descobrindo. Seu ensaio de 1919 desdobra-se sobre esse tema, descrevendo sensações, experiências e contos literários na atmosfera despertada pela equivocidade do termo alemão *unheimlich* (FREUD, 1976b, p. 283-284), ao mesmo tempo estranho e familiar, assim como o inconsciente.

A tradução e suas parcerias

Dando prosseguimento às reflexões sobre algo de especial nas traduções do texto de Freud, consideramos interessante apontar alguns usos que a linguagem corrente faz do termo “tradução”, além da operação entre dois idiomas. Isso porque nem sempre é questão de substituir a palavra da língua de origem por outra da língua de destino. Alguns outros sentidos nos levam a examinar o contexto, o tempo; afinal, o lugar lógico do trecho discursivo, antes de tomar uma decisão. Podemos dizer que traduzir é decidir. Decisão provinda de atos como interpretar, explicar, representar, criar e outros mais, que implicam a posição subjetiva do tradutor.

Eis uma frase de alguém da área que, mesmo cumprindo extensa história acadêmica, não se define como um erudito, preferindo ser lembrado como “mestre de leitura”.⁴ “É bem mais provável que a Torre de Babel continue a projetar sua sombra criativa”. Assim, George Steiner (2005, p. 10) termina o prefácio à terceira edição de seu livro *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*, contestando a existência de uma teoria da tradução e os constantes debates que movimentam sua filosofia e sua prática. No prefácio à segunda edição, datada de 1991, Steiner (2005, p. 17, grifo do autor) já afirmava:

⁴ Steiner define-se dessa maneira, como consta em seus dados biográficos transcritos na orelha do livro citado.

Não há, com toda a certeza, e não obstante nossos especialistas, em firulas bizantinas, nenhuma “teoria da tradução”. O que temos são descrições razoáveis de processos. Na melhor das hipóteses, o que perseguimos é a articulação de narrativas e de experiências vividas, de registros exemplares ou heurísticos de trabalhos em curso. Esses registros não têm qualquer estatuto “científico”. Nossos instrumentos de percepção não são teorias ou hipóteses de trabalho em nenhum sentido “científico”, [...] mas apenas o que chamo de *metáforas operacionais*. A tradução, naquilo que tem de melhor, nada ganha com diagramas e fluxogramas (matematicamente). Ela é e sempre será o que Wittgenstein chamou de “uma arte exata”.

O autor conclui o citado prefácio dedicando a edição “a qualquer um que dá vida à linguagem e que sabe que o ocorrido em Babel foi um desastre, [tanto] quanto (e essa é a etimologia de desastre) uma chuva de estrelas sobre o ser humano” (STEINER, 2005, p. 19).

Nessas passagens, fica explícita a relação da tradução com certo tipo de artesanato e criação. A expressão de Wittgenstein (não referenciada por Steiner), “arte exata”, leva-nos a pensar que a tradução é um produto singular, que foi realizado de determinada forma, sendo arte como *poesis*, um fazer. Acompanhamos a articulação das narrativas e a experiência do tradutor “em seu espaço de trabalho, com suas versões preliminares e revisões sucessivas que geram o (inacabado) produto” (STEINER, 2005, p. 10). A práxis está aí, apontando detalhes e circunstâncias, exigindo uma decisão.

A Steiner não escapa o sentido amplo de tradução, que os dicionários registram na diversidade de empregos: transpor, interpretar, revelar, representar, recriar, transparecer etc. e até o próprio ato de falar. Contudo, diz ele, “embora estejamos traduzindo em todos os momentos em que falamos ou recebemos signos em nossa língua, é evidente que a tradução no sentido mais comum emerge quando se dá o encontro de duas línguas” (STEINER, 2005, p. 14). Prossegue ainda:

Compreender é decifrar. Avançar a significação é traduzir. Assim, os meios e problemas estruturais e operacionais essenciais do ato de traduzir estão integralmente presentes nos atos de fala, de escrita ou de codificação pictórica no interior de qualquer língua dada. (STEINER, 2005, p. 14).

Sobre traduzir e falar, Octavio Paz (1981, p. 7, tradução nossa) traz uma reflexão interessante:

Aprender a falar é aprender a traduzir; quando a criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente pede é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido. A tradução dentro de uma língua não é, nesse sentido, essencialmente distinta da tradução entre as línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil: até mesmo a tribo mais isolada tem que se enfrentar, num momento ou noutro, com a linguagem de um povo estranho.⁵

Octavio Paz (1981) elabora a questão de que, no passado, a perplexidade da língua estrangeira fazia da tradução uma ferramenta para dissipar dúvidas, como se, por meio de línguas diferentes, os homens dissessem sempre o mesmo. Como se houvesse uma universalidade de espírito para contrapor à confusão de Babel. Essa suposta segurança foi destruída pela Idade Moderna, que se dispôs a acolher a diversidade e as mudanças. Em suas palavras:

A tradução reflete essas mudanças: já não é uma operação tendendo a mostrar a identidade última dos homens, mas é veículo de suas singularidades. Sua função consistira em revelar as semelhanças, mais que as diferenças; de agora em diante manifesta que essas diferenças são infranqueáveis, quer se trate da estranheza do selvagem, ou de nosso vizinho (PAZ, 1981, p. 7-8, tradução nossa).⁶

Diferenças, singularidades, presença de vazios são pontos com os quais a tradução tem de lidar, surgindo a necessidade de interpretar e

⁵ “Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil: incluso la tribu más aislada tiene que enfrentarse, en un momento o en otro, al lenguaje de un pueblo extraño.”

⁶ “La traducción refleja estos cambios: ya no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres sino que es el vehículo de sus singularidades. Su función había consistido en revelar las semejanzas por encima de las diferencias; de ahora en adelante manifesta que esas diferencias son infranqueables, trátese de la extrañeza del salvaje o de la de nuestro vecino.”

criar ou recriar a obra. Por exemplo, se recorremos a uma correspondência entre escritor e tradutor, no caso, Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, temos a oportunidade original de presenciar o transcórre do processo tradutório em suas várias etapas. Bizzarri traduziu para o italiano *O duelo, Corpo de baile* e, posteriormente, *Grande sertão: Veredas*, sobre o qual relutou muito: “o problema, desta vez, não será simplesmente interpretar e traduzir, mas reescrever em italiano” (BIZZARRI, 1981, p. 130 *apud* ROSA, 1981, p. 130).

Para Bizzarri (1981, p. 7 *apud* ROSA, 1981, p. 7), “traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade” e, diante do impasse no qual “a luta com o concreto, o exótico, o termo no seu sentido material e sua ligação etimológica, é, de fato, brava”, ele precisa “enfrentá-la, e esmiuçar tudo, para depois tentar chegar à reconstrução da mensagem poética”. E, no final, se questiona: “chegarei? Deus sabe” (BIZZARRI, 1981, p. 30 *apud* SILVEIRA JR., 1983, p. 39).

No entanto, para Guimarães Rosa, que escolheu Bizzarri como tradutor, seu apelo e aposta na tradução são bem mais fundamentais. Ele escreve a Bizzarri:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse “traduzindo” de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... (ROSA, 1981, p. 63-64).

Para Guimarães Rosa (1981), o tradutor não é uma figura secundária; considera que, quanto ao texto original, muito mais da verdade do que queria expressar pode ter sido alcançada na tradução. Quando o tradutor se entrega ao texto, a tradução faz reviver e sobreviver o texto em seus enredos e fendas. Como sabemos, essa é uma conclusão compartilhada por muitos autores que discorrem sobre o assunto.

Mas, antes de tudo, tradução é leitura.

Rosemary Arrojo (1993, p. 52), em *Tradução, desconstrução e psicanálise*, comenta a aproximação entre leitura e tradução:

Como sabem os tradutores bem-sucedidos, nenhuma leitura é tão atenta e tão cuidadosa quanto aquela que compõe a mais simples das traduções bem realizadas. [...] A comparação da fala ou da leitura produzidas dentro da língua materna à tradução “propriamente dita”, ao intercâmbio de significados entre línguas distintas (que o logocentrismo frequentemente vê como difícil e frustrante) permite uma reflexão desmistificadora não apenas sobre os processos de significação que constituem a fala, a leitura e a tradução, mas também, sobre o que aproxima essas atividades e, até mesmo uma língua “estrangeira” da outra.

Gregory Rabassa (*apud* ARROJO, 1993, p. 53) também descreve essa intensidade da leitura no trabalho da tradução: “Sempre achei que a tradução é, em essência, a leitura mais próxima que se pode fazer de um texto. O tradutor não pode ignorar palavras ‘menos importantes’, mas deve considerar todo e qualquer detalhe”.

Paulo Rónai (1981, p. 72), com sua frase “a tradução é o mundo das minúcias”, salienta a leitura atenta aos detalhes do texto original quanto às ênfases que surgem na escrita tipográfica. Por exemplo, os grifos em português, geralmente, destacam mais as palavras estrangeiras e menos frequentemente elementos importantes. Numa determinada língua, esses mesmos grifos podem acentuar uma entonação num diálogo, modificando o sentido do enunciado. Encontramos ainda a praxe tipográfica da língua alemã, que grifa separando as letras, o que se costuma chamar *grifo alemão* (RÓNAI, 1981, p. 72). Faz parte ainda dessa leitura atenta considerar as repetições e a ordem das palavras na frase, o que pode alterar o enunciado (RÓNAI, 1981, p. 73). Isso tudo deve ser observado no ofício da tradução.

Outra questão interessante abordada por Arrojo no que diz respeito à leitura e seus efeitos na tradução, é a posição subjetiva do tradutor. Baseada nas noções linguísticas de Saussure e em suas ressonâncias na psicanálise, a autora diz:

Se aceitarmos que o chamado “original” é composto de significados que são provisórios, dependentes da leitura de um sujeito – dotado de um inconsciente e sempre situado dentro de uma perspectiva – também podemos aceitar a posição autoral de qualquer tradutor, ao mesmo tempo em que podemos desistir da fantasia de “supertradução”, para que enfrentemos os desafios dessa atividade em termos mais realistas. (ARROJO, 1993, p. 48).

Arrojo (1963, p. 67) comenta: “Ao surpreender esse ‘intermediário’ em plena ação, em plena produção de significados, qualquer tradução dramatiza a necessidade da relação, da presença do outro e do idioma do outro”. Prosseguindo, ressalta uma bela passagem da autobiografia de Nietzsche, explorada por Jacques Derrida, sobre quem é o assinante da obra. Nietzsche o delega ao leitor, “quando o outro vem assinar com ele, se aliar a ele, e para que possa fazer isso, escutá-lo e compreendê-lo” (DERRIDA, 1985, p.51, *apud* ARROJO, 1993, p. 67).

Entre as parcerias da tradução, falta ainda ressaltar a da criação, ou transcrição, como propõe Haroldo de Campos na tradução de poesias e de outras obras complexas, como em James Joyce. Haroldo de Campos (1981, p. 180) designa o que “é diferente das traduções, naturais, destituídas de um projeto estético radical, [...] que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado”. A transcrição consiste em reinscrever na língua do tradutor a função poética “enquanto dispositivo de engendramento textual, [...] para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário” (CAMPOS, 1981, p. 181). A tarefa do tradutor-transcriador é reconhecer com sua “mirada aléfica” “os pontos constelares, o desenho geral dessa poética, e por través deles, redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a, por sua vez, no espaço de sua própria língua” (CAMPOS, 1981, p. 189).

Décio Pignatari (1974, p. 85), na tradução de Mallarmé, descreve como se dá sua transcrição: “Por obediência supersticiosa, ora mantenho a pontuação; inovar, ou elimino. A tipografia conta, porque aqui começa uma não linearidade som-escrita. Para ler o original ao menos, com olho, ouvido e braille: devagar, com tato, algum palato, muito olfato”.

Ledo Ivo, a partir de sua experiência traduzindo Rimbaud, reflete sobre a dificuldade da tradução e sobre sua importância para quem quer chegar mais perto das tramas de cada língua na produção de significações. Em *Divagações de um tradutor*, que compõe seu livro *A ética da aventura* (1983), escreve:

Para o tradutor atento, cada palavra se engravida de opções; cada frase oferece versões diversas, desfechando perplexidades e intimidações; cada parágrafo abre as suas veredas no bosque das dúvidas. Nesse território crítico, ao sabor dos humores cotidianos e das sugestões dos dicionários, o oficiante se sente intranquilizado pelas possibilidades que a cada passo vão vincando seu trabalho. (IVO, 1983, p. 66).

A tradução, com suas parcerias, revela-se, pois, um território da crítica, da aproximação ao outro da linguagem, finalmente um avanço na significação. Concordamos com Steiner (2005, p. 14): “os meios e operações do ato de traduzir estão integralmente presentes nos atos de fala, de escrita ou de codificação pictórica no interior de qualquer língua dada”.

Traduzindo Freud... Distraidamente?

O que desenvolvemos até agora abre nosso caminho para refletir sobre o modo especial na tradução dos textos de Freud. Uma tradução que explore a construção dos conceitos, os termos usados e a forma como Freud os utiliza mostra-se um recurso para os psicanalistas na aproximação do texto freudiano, fundamento de seu trabalho clínico e teórico.

É uma tradução que não pode ser só linguística ou filológica. E nem sempre se pode optar pelo bom estilo na língua que a recebe. Também não basta conhecer a língua de origem e fazer a passagem para outra língua. É preciso curvar-se à experiência no campo da psicanálise, exigindo situar-se diante de descontinuidades e de imprecisões de certos conceitos, que vão sendo construídos e testados na prática.

A preocupação com o corpo conceitual da psicanálise já estava presente em Freud na ideia de uma “metapsicologia”. Não que desconhecesse o fato de que, nas ciências naturais (*Naturwissenschaft*) – entre as quais se incluía a Psicologia –, conceitos muito claros e definições precisas não são suficientes, pois o material de estudo não é tão claro quanto uma elaboração conceitual, dependendo diretamente da observação (FREUD, 1976c, p. 73-74). Sua ideia era publicar, sob a forma de livro com o título *Zur Vorbereitung einer Metapsychologie* (“Preparação para uma Metapsicologia”), ensaios sobre o aprofundamento de suas hipóteses. Vários fatores provavelmente devem ter concorrido para que tal publicação não se efetivasse, inclusive a situação da Primeira Guerra Mundial.

Nessa coletânea, o ensaio sobre as pulsões inicia-se apresentando a dificuldade de construir conceitos numa ciência. Apesar da opinião geral de que uma ciência deve basear-se em conceitos fundamentais claros e definidos, na realidade, nenhuma consegue esse feito. Cada ciência, mesmo as exatas, para estabelecer seu corpo conceitual, precisa observar e descrever os fenômenos, construir hipóteses e conjecturas, sempre com

certo grau de indefinição, para aplicá-las ao material empírico (FREUD, 1976c, p. 137).⁷

A lida com a falta é o cotidiano do analista. Quando vai expor a parte prática no *Esboço de Psicanálise*, Freud (1975b, p. 200) indica: “Nosso saber deve reparar seu [do paciente] não saber. [...] Nesse pacto, consiste a situação analítica. Mas após esse passo o que nos espera é a primeira decepção, a primeira advertência à modéstia”.

O título dessa parte, *Die praktische Aufgabe*, já traz um termo rico em polissemia: *Aufgabe* = tarefa, exercício, missão, renúncia, abandono, trespassse. Sem esperanças com os psicóticos, para os quais a realidade não significa um aliado, Freud se pergunta até que ponto seríamos capazes de curar os neuróticos.

E então passa a falar dos limites, das “relações quantitativas”: resistência do recalçado, alterações do eu, sentimento inconsciente de culpa, supereu e, ainda, da tendência à autodestruição e à inércia psíquica. Refere-se à quota de energia que conseguimos mobilizar no paciente a nosso favor. E Freud (1975b, p. 209) completa ironicamente: “Mais uma vez Deus está do lado dos grandes batalhões. É verdade que nem sempre conseguimos vencer, mas pelo menos identificamos porque não vencemos”.

Na experiência com a tradução dos textos de Freud, estamos em condições semelhantes às dessa tarefa prática, diante da ambiguidade do termo alemão *Aufgabe* (tarefa), trabalho de confronto com a renúncia à tradução perfeita e sem lacunas. Por isso é interessante que a tradução se apresente numa edição bilíngue, para que o leitor possa optar por outro termo – ou compreender melhor a opção de tradução – no acesso ao texto original.

Comparando a tradução de um bom filólogo à de um analista, vemos que esta última sugere uma interpretação ou uma aproximação conceitual que, por sua vez, não se dá sem a clínica. A proposta de uma tradução distraída – que faz um paralelo à atenção flutuante proposta por Freud – pode expressar a diferença trazida pela experiência da psicanálise.

Mas, certamente, no caso da tradução de um texto, não cabe somente uma tradução distraída; mais adequado seja talvez falar numa

⁷ Uma exposição mais minuciosa sobre os detalhes da conceituação em Freud encontra-se no artigo de Saliba (2011).

pulsção: tradução atenta ao sentido e, ao mesmo tempo, suficientemente distraída para captar os detalhes, como expressa Décio Pignatari (1974, p. 85): “com olho, ouvido e braille: devagar, com tato, algum palato, muito olfato”.

O ensaio *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, nos indica um caminho, não somente porque, para ele, “a tradução é apenas uma maneira provisória de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, 1980, p. 14),⁸ mas também porque, na parte final de seu texto, Benjamin aborda algo sobre a estranheza da tradução, situando que, no contato com a língua estrangeira, é possível que uma língua amplie sua trajetória na liberdade do movimento linguístico. Freud também parece perceber tal fato. Ao mesmo tempo que ampliou a língua, criando novos termos compostos – de difícil tradução –, preocupou-se em postular até onde é possível a interpretação do material inconsciente, questão que percorre a obra de 1900 até 1938.

O tradutor renuncia à redação⁹ do sentido referencial – *die Wiedergabe des Sinnes* – e deve redoar a forma – *die Wiedergabe der Form*. O mero conteúdo a ser comunicado, segundo Benjamin, já foi previamente organizado pelo original, que, assim, dispensa o tradutor de ocupar-se dele. Buscando o modo de intencionar, o tradutor pode dedicar-se à complementaridade da intenção das duas línguas em direção à pura língua, que a tradução mira, apesar de ter de se privar da reconciliação das línguas. Poderíamos dizer que a pura língua se desdobra cada vez mais ao alargar-se o trabalho de tradução, almejando “o modo do querer-dizer” (*die Art des Meinens*) e não “aquilo que se quer dizer” (*das Gemeinte*) (BENJAMIN, 1980, p. 14), assim como na psicanálise visamos às formações do inconsciente, e não ao significado apenso a elas.

O termo *Versagung* – usado por Benjamin no sentido de privação – é bastante freudiano, descreve diferentes nuances da experiência considerada traumática pelo sujeito e, por isso, não encontra univocidade,

⁸ “...dass alle Übersetzung nur eine in jederwie vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprache auseinanderzusetzen.” (Die Aufgabe des Übersetzers, 1980, p. 14). Tradução sugerida pelo professor Georg Otte da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em disciplina ministrada para os alunos da pós-graduação.

⁹ Haroldo de Campos propõe o termo “redação” como uma transcrição para *die Wiedergabe*, que significa “reprodução”, enfatizando o sentido “salvador” da tradução benjaminiana, e não o sentido técnico, avesso a Benjamin (CAMPOS, 1992).

não podendo ser traduzido sempre da mesma maneira. Percorrendo toda a obra freudiana, de 1896 a 1937, o que coincide é sempre um ponto em que algo resiste, “empaca”, não desliza. Sua raiz no verbo *sagen* (dizer) e o prefixo *ver-* (em sua função de negação, *des-* em português) indicariam literalmente “o que não se deixa dizer”.

Como propõe Benjamin (1980), a esfera da pura língua não é alcançada pelo original nem pela tradução. Há sempre um núcleo essencial não traduzível. Desde o início do texto *A tarefa do tradutor*, notamos a marca do *un-* (prefixo da negativa): o inconcebível (*das Unfassbares*), o incomunicável (*das Nicht-Mittelbares*), que restará sempre, para o que é necessária a transcrição (*die Umdichtung*). Diz o texto: “libertar a língua presa na obra através da transcrição é a tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 1980, p.19).¹⁰

A tradução é uma tarefa contínua, criadora, que trabalha em torno de um núcleo proibido de reconciliação das línguas. Na contínua transcrição, vai atingindo a liberdade. Em estado constante de privação e falha, permanece, nos vários sentidos do termo *die Aufgabe*, uma tarefa/renúncia/missão privilegiada, a única capaz de, por meio da distração, planar sobre paragens inéditas, dando lugar aos deslizamentos, aos saltos e às estranhezas que caracterizam o incognoscível.

Podemos dizer o mesmo da tradução em Freud.

Sobre isso, recorremos a François Roustang, psicanalista francês, que publicou, na *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (1977), um extenso estudo sobre a primeira seção do capítulo VII d’*A interpretação de sonhos* (1900), na qual Freud discute as objeções a seu método de interpretação, criticado como algo arbitrário e sem fundamento.

Aparentemente, Roustang escolheu essa passagem porque é ali que Freud fundamenta seu método, com argumentos concernentes ao objeto de sua pesquisa, os processos inconscientes e sua tradução, especialmente sonhos e sintomas. Roustang (1977) está interessado na ligação existente entre a maneira de escrever de Freud e este objeto: os processos inconscientes. Outros autores já teriam destacado as diferenças

¹⁰ “Jene reine Sprache, die im Werk gefangenen der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers.” Tradução sugerida pelo professor Georg Otte da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em disciplina ministrada para os alunos da pós-graduação.

do estilo de Freud na escrita de cartas e nos textos teóricos, o que não nos surpreende. Roustang salienta a especificidade dessa escrita e os cuidados na tradução para outras línguas, mantendo o essencial dessa ligação. Diz ele:

Freud não ignorava que sua escrita era produzida pelos imperativos daquilo que ele descobria, mas estaria consciente dessa utilização? Nada permite afirmá-lo. O que é certo, como se pode ver é que esses processos provêm do infantil e do arcaico, cuja força Freud queria fazer reconhecer. (ROUSTANG, 1977, p. 79, tradução nossa).¹¹

Várias vezes já acentuei como o estilo de Freud se adaptava, até nos detalhes, ao conteúdo do que ele exprimia (o tom do drama, o tom do procurador, o tom do advogado), o que, afinal, para um estilo é uma banalidade. Mas o que não é, é que o estilo aqui é criador do objeto, ou seja, que continente e conteúdo não são separáveis, são mesmo intercambiáveis. (ROUSTANG 1977, p. 85, tradução nossa).¹²

O artigo é minucioso, analisando cada frase desse trecho freudiano, concluindo:

A sintaxe freudiana é subentendida e sustentada por formas paratáxicas. A parataxe se define pelo lugar dado às palavras numa frase, ou numa série de frases, independente das ligações fornecidas pelas preposições, conjunções, declinações e conjugações exigidas pela sintaxe. (ROUSTANG, 1977, p. 86, tradução nossa).¹³

¹¹ “Freud n’ignorait pas que son écriture était produite par les impératifs de ce dont il faisait la découverte, mais était-il conscient de l’utilisation de ces procédés? Rien ne permet de l’affirmer. Ce qui est certain, comme l’on verra plus loin, c’est que ces procédés relèvent de l’infantile et de l’archaïque, dont Freud voulait faire reconnaître la force.”

¹² “Plusieurs fois déjà j’ai souligné combien le style de Freud s’adaptait au contenu de ce qu’il exprimait (le ton du drame, le ton du procureur, le ton de l’avocat), de qui après tout est une banalité pour un style. Ce qui l’est moins, c’est que le style ici est créateur de l’objet, c’est-à-dire que contenant et contenu ne son plus séparables, sont même interchangeables.”

¹³ “La syntaxe freudienne est sous-tendue et soutenue par des formes parataxiques. La parataxe se définissant par la place donnée aux mots dans une phrase ou une série de phrases, indépendamment des liaisons fournies par les prépositions, les conjonctions, les déclinaisons et les conjugaisons nécessaires à la syntaxe.”

Isso é característico das línguas primitivas e antigas. Nessas figuras de linguagem paratáxicas – concatenação, inclusão, quiasma ou *ustero-proteron* e pericentro –, o lugar das palavras e as repetições são dados importantes. Na conclusão de Roustang (1977), a maior parte das traduções, visto que se interessam pelo sentido global, pelo bom e elegante acabamento, sem dar valor ao lugar das palavras e a suas repetições, faz com que a escrita de Freud fique sem vigor, muitas vezes traduzindo mal e até encobrendo a complexidade do objeto em questão.

De que nos servem essas ideias para a tradução e o estudo do texto de Freud?

Se abrirmos mão do sentido global, certamente não teremos uma tradução muito elegante, pois optaremos por termos que trazem certa concretude em vez de preferirmos os mais eruditos e de compreensão geral. Isso dá à tradução a impressão de certa “dureza”.

De Benjamin, nos interessa mais a questão da forma. A falha da tradução – o inconcebível, o não comunicável – elaboramos com notas literais de Freud ou com outras opções de tradução, especialmente quando lidamos com conceitos.

De Roustang, o que retiramos é uma atenção especial à ordem de construção das frases, o cuidado em não abolir as repetições, pois, certamente, elas têm uma função (característica que, em uma tradução de bela forma, seria abolida, dando-se preferência ao uso de sinônimos).

Extraímos alguns exemplos dessas traduções distraídas/atentas para acompanhar certas peculiaridades da escrita de Freud.

Quanto à repetição, por exemplo, na tradução de “O aparelho anímico e o mundo exterior”, preferimos repetir o termo “biológico” e não optar por sinônimos.

Os fenômenos com que trabalhamos não pertencem somente à psicologia, eles têm também uma face orgânico-biológica, e, por conseguinte, em nossos esforços para construir a psicanálise, fizemos também significativas descobertas biológicas e não pudemos evitar novas hipóteses biológicas. (FREUD, 2017, p. 17).

Repetimos o termo, porque expressa pelo menos dois sentidos diferentes: o primeiro e o segundo são da Biologia, como face orgânica e como a descoberta de que as funções anímicas prejudicam a sobrevivência do corpo; quanto às novas hipóteses, mais adiante no texto, o termo

expõe sobre os órgãos dos sentidos, quando a percepção altera o mundo exterior e recorta nele o real como “incognoscível”. Nesse contexto, o biológico se refere à sobrevivência do aparelho psíquico, justificando sua cisão (FREUD, 2017, p. 45).

Sobre o lugar das palavras na frase, numa passagem de *Estudos sobre a histeria*, no caso Katharina, encontramos: “Nesse alfabeto, vômito significa asco”. Em alemão: “*In diesem Alphabet bedeutet Erbrechen Ekel*” (FREUD, 1974, p. 189). Não se consegue traduzir em português a proximidade dos termos *Erbrechen Ekel*: vômito/asco. Uma maneira seria escrever, por exemplo, “Nesse alfabeto significa vômito asco”. Como é a transcrição de uma fala, seria bem significativo escutar os dois termos um após o outro.

Embora sejam muitos os exemplos dessas peculiaridades, não podemos deixar de nos referir ainda a dois deles: *Stück* e *Entstellung*.

Stück, termo privilegiado por Freud, rico na polissemia, pode ser traduzido por parte, fragmento, pedaço, torrão, peça, inclusive peça teatral. Por isso, geralmente optamos por “peça”, por se tratar de algo da linguagem: fragmento, cena, fantasia. Soa concreto demais em certas passagens, mas vale a pena deslizar por seus vários sentidos.

Em *A interpretação de sonhos* (1900), encontramos a *Entstellung*, procedimento-chave no trabalho do sonho. Os franceses propuseram *transposition*, os ingleses, *distortion*. A *Standard* propõe “deformação”, termo tendencioso, que sugere má forma; e não se trata disso. O termo, no dicionário alemão, significa desfiguração, deturpação, mas foi o sentido antigo da palavra que Freud retomou, como em *Moisés e o monoteísmo*: *ent* – prefixo que indica longe de algo – e *stellen* – colocar numa posição. Literalmente, *Entstellung* traduz as operações de condensação e deslocamento, por meio das quais o desejo inconsciente muda de forma para escapar à censura e se realizar. Optamos pela solução da língua inglesa: *distorção*, pois indica mudança de sentido e de lugar (FREUD, 2010, p. 47-48).

Para concluir, gostaríamos de comentar a preocupação dos tradutores com a fidelidade da tradução, criticando desfigurações, deformações etc., e de trazer, em relação a isso, a recuperação que Freud faz do termo *Entstellung*, no sentido antigo em *Moisés e o monoteísmo*:

A deformação de um texto assemelha-se a um assassinato: a dificuldade não está em perpetrar o ato, mas em livrar-se de seus traços. Bem poderíamos emprestar à palavra “*Entstellung*” o sentido duplo a que tem direito, mas do qual, hoje em dia, não se faz uso. Ela deveria significar não apenas “mudar a aparência de algo”, mas também “por algo em outro lugar, deslocar”. (FREUD, 1975c, p. 59, grifo do autor).

O assassinato em questão refere-se aos deslocamentos de fatos da tradição nas várias versões da história, sobre o personagem Moisés, servindo, supostamente, a interesses dos povos em inclui-lo em suas versões. O que foi reprimido ou renegado está oculto em outro lugar, embora modificado e despojado de seu contexto. No entanto, nem sempre será fácil reconhecê-lo.

Referências

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Biblioteca Pierre Menard).

BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980. Band IV/1. s. 9-21.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, São Paulo, n. 15, p. 76-84, set./out./nov. 1992. (Dossiê Walter Benjamin). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p76-89>.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1985. Folhetim, p. 3-5.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FREUD, Sigmund. A etiologia da histeria. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. v. 3, p. 215-249.

FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos. *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. 4-5, p. 1-667.

FREUD, Sigmund. Construções em análise. *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975a. v. 23, p. 290-304.

FREUD, Sigmund. Esboço de psicanálise. *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975b. v. 23, p. 165-237.

FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo. *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975c. v. 23, p. 13-161.

FREUD, Sigmund. O aparelho psíquico e o mundo exterior: esboço de psicanálise. Tradução: Ana Maria Portugal Saliba. *Transfinitos*, Belo Horizonte, n. 16, p. 16-48, 2017.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. v. 17, p. 273-320.

FREUD, Sigmund. O recalque. Tradução: Ana Maria Portugal Saliba. *Transfinitos*, Belo Horizonte, n. 9, p. 19-50, 2010.

FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 14, p. 127-162.

FREUD, Sigmund. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. 12, p. 147-159.

FREUD, Sigmund. Um ensaio autobiográfico. *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund*

Freud. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976c. v. 20, p. 13-92.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. Estudos sobre a histeria. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 2, p. 13-367.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. Studien über Hysterie. In: FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*, Band I. 5te. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1977.

IVO, Ledo. Divagações de um tradutor. In: IVO, Ledo. *A ética da aventura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 219-233.

LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse* (1959-1960). Paris: Éditions du Seuil, 1986.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. 2. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor Ltda., 1981.

ROUSTANG, François. Du chapitre VII., *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, n. 16, p. 65-95, 1977.

SALIBA, Ana Maria Portugal. Esbarrando nos limites da tradução. *Transfinitos*, Belo Horizonte, n. 10, p. 35-45, 2011.

SILVEIRA JR., Potiguara Mendes da. *A tradução: dados para uma abordagem psicanalítica*. Rio de Janeiro: aoutra, 1983.

SOUSA, Francisco Antonio de. *Novo dicionário latino-português*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984.

STEINER, George. *Depois de Babel*: questões de linguagem e tradução. Tradução: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

THEODOR, Erwin. *Tradução*: ofício e arte. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

Recebido em: 3 de julho de 2020.

Aprovado em: 9 de dezembro de 2020.



On the Translation of Literature as a Human Activity par Excellence: Ethical Implications for Literary Machine Translation

*Sobre a tradução literária como atividade humana
por excelência: implicações éticas para a tradução
automática de literatura*

Cynthia Beatrice Costa

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil
cynthiacos@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3063-0121>

Igor A. Lourenço da Silva

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil
ialsigor@gmail.com

ials@ufu.br

<http://orcid.org/0000-0003-0738-3262>

Abstract: The quality of state-of-the-art machine translation systems have prompted a number of scholars to tap into the readiness of such systems for “literary” translation. However, studies on literary machine translation have not overtly stated what they consider as literature and mistakenly assume that literary translation is a matter of transferring meaning and/or form from one language into another. By approaching literature as art and literary translation as an artistic work of re-creation, we counterpoint, in this article, the notion that literary machine translation can be seen as an indisputable evolution within translation technology. Ethical concerns may well be utilitarian in studies to date, but by advocating for a deontological approach, we consider that aesthetical value, cultural mediation (which includes the use of paratexts), and authorship of literary translation (should) rank higher in our ethical assessments of the feasibility and actual contributions of literary machine translation.

Keywords: ethics; literary translation; machine translation; art; re-creation; authorship.

Resumo: A qualidade dos sistemas de tradução automática de última geração tem levado vários estudiosos a investigarem a prontidão de tais sistemas para a tradução “literária”. Todavia, estudos na área não informam explicitamente o que consideram como literatura e partem equivocadamente do princípio de que a tradução literária é uma questão de transferir significado e/ou forma de uma língua para outra. Abordando a literatura como arte e a tradução literária como uma tarefa artística de recriação, contrapomos, neste artigo, a noção de que a tradução automática literária pode ser vista como uma evolução incontestável das tecnologias de tradução. Apesar da prevalência de abordagens éticas utilitaristas na área, consideramos, numa abordagem deontológica, que o valor estético, a mediação cultural (que inclui o uso de paratextos) e a autoria da tradução literária têm (devem ter) prioridade em nossas avaliações éticas da viabilidade e das reais contribuições da tradução automática de textos literários.

Palavras-chave: ética; tradução literária; tradução automática; arte; recriação; autoria.

Introduction

In the last ten years or so, literary machine translation (LMT) has emerged as a trending topic given the staggering advances in machine translation (MT) technology and paradigms, including neural machine translation (NMT). It has been predominantly addressed by scholars interested in the quality of the LMT output as a rough proxy of the feasibility of machine translating literary texts as either the final product or the input for post-editing (see VOIGT; JURAFSKY, 2012; TORAL; WAY, 2014; DIÑO, 2018; HADLEY *et al.*, 2019). It is not uncommon to hear enthusiasts of new computer technologies stating that “even literature” is now on the hands of digital tools.¹ For some, because of the uniqueness of the literary text, LMT could eventually represent the ultimate achievement in machine translation (see TORAL; WAY, 2014).

As in the history of MT technology for pragmatic texts, the largest body of research on LMT has widely neglected the ethical implications of having a computer translate texts in lieu of humans. Scholars usually focus on investigating the feasibility of MT or on assessing its quality *vis-à-vis* human translation, while ethical discussions tend to be relegated,

¹ The authors could particularly notice such enthusiasm in the 13th ENTRAD – Brazilian Translation Forum held at Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Brazil, in October 2019. Some delegates clearly stated that soon enough would we see LMT paving its way into our daily lives as both readers and translators.

if at all, to the professionals who will be able to (or forced to) use or stand up against MT in their daily jobs or, else, to those responsible for educating new generations of translators (see STUPIELLO, 2014).

As much as in debates over MT and even over human translation, any ethical discussion on LMT is likely to be manifold: humankind-oriented, translator-oriented, client-oriented, institution-oriented, source or target culture-oriented, to name but a few. For instance, one could argue in favor of LMT as a low-budget, time-saving solution to provide entire populations with access to literary texts from any language, which would probably be positive for both source and target cultures, especially when it comes to “minority languages” (see GRENOBLE; SINGERMAN, 2014). In contrast, one could argue against LMT as a probable source of misunderstandings, because the machine cannot apprehend culture, ideology or social representations (see JONES; IRVINE, 2013), which would probably be negative to at least one of the parties. In fact, as different approaches emphasize different dimensions of the problem, they will eventually lead to different answers to the ethical conundrum surrounding MT in general and LMT in particular.

In this article, we set out to discuss the ethical implications of LMT from the perspective of literature – and literary translation, for that matter – as a human institution par excellence. An endeavor to consider literature as such is one that has been neglected when it comes to LMT, but one that is crucial if we are truly interested in understanding what the point is in developing LMT, if not as a sheer exercise of our computer skills and the expanding of our programming potential. Such an endeavor does not necessarily entail denying the feasibility of LMT or its potential use in editorial practices, but rather refusing to accept that LMT could be seen as an artistic task and its product, as art. By approaching literature as an art form and literary translation as an artistic work of re-creation, we counterpoint the notion that LMT can be considered an indisputable evolution within translation technology.

Some notes on MT and LMT research

Research on MT dates back to the 1950s, when computer scientists naively believed it would be relatively easy to have a computer produce a “high-speed, high-quality translation” of any text type in any given language pair (see SLOCUM, 1985, p. 1). Translation, as a task of solving

an ill-defined problem (see JÄÄSKELÄINEN, 1999), soon proved to be a much more complex endeavor, one that could not be addressed through an all-encompassing model or paradigm suitable for any text type or for any language pair.

In the 1980s, MT studies regained momentum with “more realistic expectations of what is possible in MT” and the “realization that MT can be very useful” albeit “imperfect” (SLOCUM, 1985, p. 1). This particularly entailed pre-editing texts to be more suitable for MT, applying MT to very strict domains (e.g., technical translation for war purposes), using the raw MT output for gist purposes, and/or having the MT output post-edited (i.e., revised) by a human being to assure quality for publication purposes (see SLOCUM, 1985; CASTILHO; O’BRIEN, 2017).

However, MT reached a milestone in the late 2000s, with progresses in the statistical machine translation² paradigm (instead of the rule-based machine translation³ paradigm) and the free access to web-based MT services, including Google Translate (see KARAMI, 2014). Nowadays, the state of the art is the neural machine translation⁴ paradigm, which has produced more consistent results, especially because the MT output is fluent, lexicogrammatically correct, and adequate in meaning.

To the best of our knowledge, the earliest account of the potential application of MT to literary texts was provided by Slocum in 1985. Speaking particularly from the U.S. perspective, the author argued that by that time there was little to no demand for LMT because 1) there was “no shortage of human translators capable of fulfilling this need”, and 2) computers did “not fare well at literary translation”, especially because literary translation places emphasis on style, “perhaps at the expense of absolute fidelity to content” (SLOCUM, 1985, p. 3).

Since the mid-2010s, LMT studies have focused on the “faring well” part of Slocum’s (1985) argument, but not necessarily on the set of singularities of literary translation. In fact, studies have been showing

² Statistical machine translation (SMT): based on statistical models derived from the analysis of bilingual corpora (see NÉMETH, 2019).

³ Rule-based machine translation (RBMT): based on linguistic information about source and target languages as found in grammars and dictionaries (see NÉMETH, 2019).

⁴ Neural machine translation (NMT): based on artificial neural network (loosely inspired by the biological neural networks) to predict the likelihood of a string (i.e., sequence of words) (see NÉMETH, 2019).

somewhat optimistic outcomes regarding literary translation performed by a machine (see HUMBLÉ, 2019; TORAL; WIELING; WAY, 2018; BESACIER, 2014), while some have also pointed to problems in the quality of the MT output (see SALIMI, 2014; JONES; IRVINE, 2013). Some studies have also delved into the applicability of LMT for post-editing purposes, i.e., revision of the MT output by a human being, especially because of its contribution to productivity gains as measured through time and keystrokes (see TORAL; WIELING; WAY, 2018). We ourselves have also discussed the ill-advised use that translation students make of MT to help them translate literary texts even though they are not expected to do so according to the assignment (see DA SILVA; COSTA, in press).

To the present purposes, two important related issues should be considered regarding such studies:

- 1) the scope of what is declared as “literature”, and
- 2) the criteria adopted to assess MT outputs compared to those “produced from scratch”, such as “adequacy”, “fluency” (TORAL; WIELING; WAY, 2018), and “acceptability” (BESACIER, 2014).

Authors investigating LMT have not explicitly stated what they deem as “literature”, “literary text”, or “literary translation”. This is an important issue when it comes to discussing ethics in LMT, because any definition of such a complex object of study may include some products, processes or phenomena, while excluding some others. In fact, it seems that most scholars who investigate LMT are unfamiliar with literary translation theory or, to say the least, do not care to refer to it in their articles. This also has an impact on the criteria set to assess the LMT output.

Exploratory or experimental studies seem to consider MT outputs as satisfactory based on unclear criteria, or on biased criteria that favor the use of the machine beforehand. For instance, if no further disclaimer is made and we are solely measuring the quality of an LMT output based on, say, its “acceptability”, loosely defined as grammatical correctness, and/or on its “fluency”, loosely defined as the “natural” way that something is written in a given language, it follows that we are automatically embracing LMT provided that the output proves to be fluent and/or acceptable enough. The reason is simple and basically utilitarian: we know beforehand that it is cheaper to have a text machine translated, we lack trained translators for some language pairs, and state-of-the-art

MT systems tend to provide outputs that are “good enough” to increase speed and productivity in most cases (see CASTILHO; O’BRIEN, 2017). This very reason also applies if we are measuring quality by comparing the LMT output with a translation produced by a human “from scratch” (see CASTILHO; O’BRIEN, 2017): if the LMT output is fairly similar to the human output, a utilitarian reasoning tends to favor the cheaper and quicker solution, especially because that was the very reason why the MT system was developed in the first place.⁵

In other words, assessing the product generated by a machine as satisfactory or non-satisfactory is entirely dependent on the criteria chosen to evaluate it, which, in our case, should be drawn from our notion of “literature”, “literary translation”, and/or “literary text”. It is clear that machines “can” translate, and will translate, more and more literature (with translation here loosely defined as “converting” a text from one language into another language) as data bases grow, MT paradigms are improved, and post-editing techniques are disseminated. It is a one-way ticket, if we consider the utilitarian arguments that have prevailed so far. Nevertheless, it is a necessary exercise to shift the focus from the feasibility and alleged cost-effectiveness to the ethical boundaries of MT. Ethical concerns may well be utilitarian, but by advocating for a deontological approach⁶ to LMT, we consider that aesthetical value, cultural mediation (which includes the use of paratexts), and authorship of literary translation rank higher in the ethical scale.⁷

By commenting on these and other aspects, we contend that LMT may be sometimes useful in economic terms or even for gist purposes, but not a substitute to the experience and product provided through human translation. Our discussion draws on the notion of literature as “verbal art” (CAMPOS, 2013, p. 147). This may exclude part of the so-

⁵ One could argue that an MT or an LMT system is developed as an exercise of the uneasy mind or as a proof of concept. While this could hold in some cases, no research that we have accessed has resorted to such an argument. The reasoning has been utilitarian, based on costs, productivity, time, speed, and/or lack of human resources.

⁶ Deontological ethics uses a series of rules to assess whether an action itself is right or wrong. It contrasts to consequentialism (i.e., ethics based on the consequences of the action), which includes utilitarian reasoning (see AUDI, 1999).

⁷ Our intention in this article is not to develop an ethical scale for literary translation or LMT, but the idea might be relevant for feature endeavors. For early research on ethical scales, see Hogan (1970) and Forsyth (1980).

called commercial fiction, or mass literature, even though the division is not definitive and should be carefully considered elsewhere. The point, however, is that considering that a text is produced within a reduced amount of time and is readable enough to be published is very different from considering it artistically conceived, aesthetically relevant and/or well-mediated – which are accolades often applied by specialized critics to describe literary translations.

Literary translation as art

To the best of our knowledge, no studies on LMT have drawn on the notion that, like the original, the translation (both as a process and as a product) of a literary text is art. Yet, literary translation studies, as well as multidisciplinary approaches on creativity, suggest that there is not much sense in separating “originals” and “translations” in the realm of literature, since literary texts inevitably “translate” what has been written/heard before (see CAMPOS, 2013; see also ECO, 1991; VALÉRY, 1989). It follows then that if computers do not create novels, it is unreasonable or odd – to say the least – to accept that they can translate them. If we are to teach machines to create and re-create art, are machines going to write literature for us as well?⁸ This question might seem to be rhetorical at first, but we will return to it in due time.

Literature can be considered as an art form not only because of its singular work with language (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006), but because of its affective capacity (ARISTOTLE, 2013; ZUNSHINE, 2006; KEEN, 2007), its urge toward “union and brotherhood” (TOLSTOY, 1996, p. 171), its power to enable aesthetical experience (JAUSS, 1982), the way it represents reality and allows interpretation (AUERBACH, 2003), its potential to trigger a particular kind of pleasure (BARTHES, 1987), or its ability to impart multiple meanings (ECO, 1991). As such, most, if not

⁸ This argument could mistakenly imply that a translator necessarily is, or should be, a writer in the strict sense (i.e., she or he produces an “original” literary text). The point, however, is related to the human ability of producing art in general and literary texts in particular: we are both creators and re-creators at some level. We have the human ability to re-create a product without necessarily having created a similar product in the first place (assuming that creation antecedes re-recreation chronologically, which is not our argument in this article). The very act of re-creating is creating, because it entails a new, albeit old and recycled, process and winds up in a new, albeit old or recycled, product.

all, theoretical approaches to art are intrinsically related to human bonds/nature/expression/mind. Art is undoubtedly human. “Without art, humans would be ignorant of others’ feelings, and we would be savages”, wrote Tolstoy (1996, p. 52) more than a century ago, emphasizing how art, and literature for that matter, is a means of uniting people.

Art emerges from creativity (BEITTEL, 1964; GLAVEANU *et al.*, 2013), and creativity can be seen as the opposite of mechanical and automatic thinking. Creativity depends on individual agency and awareness. In a context in which “almost all that is done by the individual and by society is in fact rather strictly limited by such largely tacit and essentially mechanical constraints”, a person who suddenly becomes aware of this, of the “mechanical” nature of everyday life, is “likely to discover that the mind is beginning to come to a more natural state of freedom, in which all conditioning is seen to be the triviality that it really is. Thus, originality and creativity begin to emerge” (BOHM, 1998, p. 25-26).

Pope suggests that creativity is directly related to “re-creation” (2005, p. 37), since nothing is ever really new; we re-create what is already there. Interestingly, a similar notion runs through the considerable body of theoretical work left by Haroldo de Campos arguing in favor of literary translation as re-creation (“*recriação*”, in Portuguese; CAMPOS, 2013). When approaching poetry and “complex prose” as “verbal art” (CAMPOS, 2013, p. 147), the task of the literary translator – as a re-creator of form, style, and multiplicity of meaning – moves away from other translation tasks that prioritize the “transfer” of a clear message. While literature may communicate feelings, ideas, and thoughts, it does not do it in the practical, utilitarian sense of the word – literary language does not intend to convey a clear message, for its creation is an end in itself (LARANJEIRA, 1993, p. 11).

A re-created work would be a double, a non-identical twin, inhabiting the same linguistic world in which the duplicity original/translation does not matter, or even exist (CAMPOS, 2013, p. 62). Even when considering the fact that a literary translation has a much shorter life in comparison to the “original”, it is also a fact that no “original” would have survived time and overcome spatial barriers without translations. “The text needs translation to travel”, says Cronin (2012, p. 471). Meschonnic (2010, p. 28) even states that, contrary to common belief, there are translations that resist time and become autonomous works.

Re-creation is much related to artistry. Being capable of rebuilding meaning, style, and sound effects found in literature (BRITTO, 2012,

p. 29), among other singular traits, is a skill expected from a literary translator. Re-creating literature involves individual repertoire, cultural knowledge, and, above all, being a particularly thorough, sensitive reader (see LARANJEIRA, 1993, p. 31 and 124). In fact, the process of translation begins by a particular kind of reading, which is far from a simple “decoding” task:

[...] reading constitutes a whole-body experience in which words, and grammar, and syntax, and typographic phenomena such as typeface, margin, punctuation, activate cross-sensory, psycho-physiological responses prior to concept and interpretation (SCOTT, 2015, p. 11).

This sensorial reading experience is followed by a critical stance and a knowledgeable interpretation, which shape the attitude that the literary translator will embrace when dealing with that particular text:

Writers in effect re-write the world (including other people’s words) every time they set pen to paper or fingers to keyboard. Conversely, readers re-write in their own minds what they read every time they set eyes to page or screen (POPE, 2005, p. 198).

The result of this individual attitude toward the text to be translated, combined with the influences of context and editorial decisions, is a translation project (see BERMAN, 1995), a set of interpretations, choices, and strategies which singularize the translation. Translators may be more or less aware of their own projects, even though we could argue that the advancement of both translation studies and translator education in the last decades has been enabling a more conscious outlook on their part.

Obviously, literary translators are not isolated in their own worlds and do not act independently. They also exist within a cultural context (LAMBERT, 2011) and often work under the rules of the editorial market. But they do enjoy a degree of freedom in their work, which varies according to their actual expertise and perceived expertise.⁹

⁹ For an account of expertise in translation, please see Da Silva (2020). In this article, we consider actual expertise as the “real and substantive possession of groups of experts”, one which individuals acquire through their membership to those groups, which entails accumulated experience and specialized knowledge (see COLLINS; EVANS, 2007, p. 3). In contrast, perceived expertise is relational, it can be either the assignment of a

Literary translators are among the first “receivers” of a given work in a new culture, acting as cultural mediators as well (BRITTO, 2010, p. 136). From a historical point of view, literary translation – and literature as a whole, actually – relies on variation and multiplicity. One author influences the other, one translator influences the next, and so on.¹⁰ It is a collective task that also includes reception: the way a work is read will impact its endurance in a culture. Translator’s meditation can be decisive to the resonance of the short story/novel/poem that is being imported into a new context:

The foreign text undergoes a radical transformation in which it comes to support a range of meanings and values that may have little or nothing to do with those it supported in the foreign culture. And the linguistic choices, literary traditions and effects, and cultural values that comprise the translator’s interpretation may reinforce or revise the understanding and evaluation of the foreign text that currently prevail in the receiving situation, consolidating readerships or forming new ones in the process. (VENUTI, 2008, p. 30).

As Venuti (2008) exposes, the literary translator bears a responsibility when introducing a text to a new audience. The visibility of the translator is not only a matter of valuing literary translation as a complex, difficult task, but it is also a means of holding translators artistically and ethically accountable for what they do. The result of a literary translation process is a text at least partially authored by the translator (VENUTI, 2002; COSTA, 2016); a text that subtly carries their mark as writers, their vocabulary, their own style, and view of the world. Hence, literary translation can also be seen as authorial – especially if we consider all creation as re-creation (POPE, 2005). As a standard of ethics and transparency, the name of the translator is generally included on the verso of the title page of a book.

label to an individual by some stakeholders or the result of comparing this individual to others who perform the same tasks, which can also entail some level of “celebrity”.

¹⁰ In principle, MT systems and translation memory systems are potentially influenced by previous translations, whether they are human or not. However, such an “influence” is not artistic, but rather an unconscious imitation (emulation) of whatever seems to be close enough to a solution to a given translation problem (see NÉMETH, 2019).

The translator's visibility has been significantly increasing since Venuti's complaint in the 1990s. For instance, in one of the recent new translations of Brazilian classic *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis, translator Flora Thomson-DeVeaux gained enough space in the Penguin-published edition – named *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (2020) – to write an introduction, a translator's note, and tens of endnotes explaining her choices to the reader. In the foreword, her work is praised by a known American writer: “[Thomson-DeVeaux's translation] is a glorious gift to the world, because it sparkles, because it sings, because it's very funny and manages to capture Machado's inimitable tone” (EGGERS, 2020, s./p.).

When seen, translators can openly discuss their artistic endeavor; when invisible or obscured by a machine, they might lose their voice and a chance to participate more actively in the process of literary criticism and reception. If, for the sake of time and costs, the work of the translator is, in the best-case scenario, to improve the solutions provided by a LMT system (which might also include simply tweaking whatever the machine is not yet capable of processing), they will not be performing art, but rather delivering an ordinary product, one which is based on accepting or rejecting renditions provided by a machine. Their names may eventually be stamped on the verso of the title page in acknowledgment of their technical expertise in spotting problems in the MT output, but not in acknowledgement of their artistic insight. The fact that the product was art in the source language is not currency to award it a status of art in the target language (even “literary translations” rendered by humans are not necessarily as artistic as the source texts).¹¹

In fact, literary translators are mediators who are concerned with, respond to, or are affected by, several stakeholders, including the readers, the editors, and the reviewers in the target culture. The mediation and reading of all these players impact the reception of the literary text in a new given culture – some of them, such as translators, editors and editorial companies, might, for one, enhance a positive reception by providing readers with elaborate paratexts (GENETTE, 1997; TORRES, 2011). Consequently, should readers, in an extreme scenario, machine translate

¹¹ It is not uncommon for critics to accuse literary translations of having a harmful impact on the reception of a particular work (or author) in a given culture. On the case of Machado de Assis in English, see Krause (2010). On the case of Paul Celan, see Martins (2019). For a broader discussion, see Meschonnic (2010).

themselves a literary text, they would eventually be removing nearly all stakeholders that are by default part of art production and reception.

Ethical implications

Based on the aspects observed up to this point, the suggestion that machines may be able to substitute humans, or work with or for them (as in post-editing), seems to contradict the entire notion of literary translation as an artistic task and, consequently, as an authorial work that results in the visibility of the translator.

It is true that machines have been designed to perform tasks once considered artistical, but it is also true that, in doing so, they turned possible art (embroidery, drawing, painting, etc.) into mass-production objects empty of authenticity and “detached from the domain of tradition” (BENJAMIN, 2007, p. 221). This has happened to the production of books: “The enormous changes which printing, the mechanical reproduction of writing, has brought about in literature are a familiar story” (BENJAMIN, 2007, p. 218-219). But the translation of literature at a large scale is yet to be seen.

In 2018, an image of “Edmond de Belamy” created by a computer was largely featured on newspapers when it got sold by almost half a million dollars (see JONES, 2018). “Robot van Gogh will harmlessly cut its ear off and robot Picasso will be a genius, minus the misogyny”, joked journalist Jonathan Jones in *The Guardian*, reflecting on what he considered to be pure nonsense:

[...] Art is a way humans communicate ideas, perceptions and feelings to each other. It has no existence outside the human passion to communicate. So in what meaningful sense can an AI [Artificial Intelligence] replica of certain physical traits of old master paintings be called art?

For a robot to really make art, it would need an autonomous mind that was emotional as well as rational. [...]

Maybe afterwards robots will invent their own kind of art, but it won't be some poor pastiche of human genius. It will be beyond anything we organics could imagine. (JONES, 2018, par. 4-6).

The same questions raised by the journalist could be applied to our present discussion, with the difference that, in the commonsense notion, translating literature generally does not hold the same status of art form

as painting a portrait. A painting “created” by a machine seems more like a gimmick, or a fun proof of what humans can teach computers to do. But if art is a human trait, something that concerns humankind, why should we channelize efforts to make machines mimic it? Maybe this is a trend of our time, that is, involving computer technology in everything.

While the human role in such accomplishment – teaching a machine the task of re-creating literary style and multiplicity of meanings in another language – may be laudable, we should ethically challenge the substitution of an artist (the translator) by a machine in several ways. This eventually leads to several questions, which might be both deontological and consequential, including:

- 1) LMT requires pre- and post-editing, and these will certainly be performed by a person – but will this person gain as much visibility as a translator who takes responsibility for the whole process?
- 2) Will the editors or any related stakeholder clearly state how the product was rendered or will we see a renewed form of editorial counterfeit as exposed by Bottmann in the case of retranslations?¹²
- 3) Will disclosing the production process impact the face value and the artistic value of the product?
- 4) Will translators eventually use an LMT system in any part of their process, but deliver their translations as a sheer result of their artistic skills?
- 5) Will we still consider the product described in (4) as art because it has a human authorship and involved re-creation at some level?
- 6) What impact on literary reception would a partial or total removal of mediation (in the form of paratexts, for instance) have?
- 7) The LMT output may be “passable” in the sense of readability, but can it be as aesthetically relevant as a literary translation “produced from scratch”?
- 8) Why should we dehumanize a highly subjective, sensitive, artistic task?

¹² Brazilian literary translator Denise Bottmann reports on her blog on a number of plagiarisms in retranslations produced in the Brazilian editorial market. For further information, please see https://www.academia.edu/42299479/Irm%C3%AAs_Bront%C3%AB_Katherine_Mansfield_e_Virginia_Woolf?auto=download. Access on: 15 June 2020.

There are no definite answers to these questionings, especially because LMT is becoming a reality whether we want it or not. Let us start with some general comments before focusing on questions 5-8 (particularly question 8), which seem to be crucial to our reasoning.

Some issues, such as questions 1-4, could be best approached from frameworks like the ethics of responsibility (see RIBEIRO, 2004, for further information on this framework; STUPIELLO, 2014, for a discussion related to the use of translation memory systems in the translation of texts in general), which should also rank higher than any utilitarian consideration. Such frameworks are more concerned with the profession and the relationships between the stakeholders. This is undoubtedly important, but it is beyond the scope of the present discussion.

Question (5) brings us to the complex issue of how the definition of art may be affected by human-machine partnerships. It depends on how the market will deal with this technological “advancement”. Will editorial companies still hire skilled translators as before, knowing that the machine is part of the process? If the answer is yes, the role of the translator may be reshaped, and their use of LMT may gain the status currently given to the use of dictionaries and corpora – translators will still exercise a reasonable control over their work. If, however, the answer is no, this may lead to less transparency in the editorial process – readers will not be able to tell “who” (or rather “what”), exactly, performed the translation. This takes us to question (6): if translators are not responsible for all the choices and strategies adopted in the rendering of a text, they cannot explain them either. If the mediation is partially performed by a machine, paratexts cannot be transparent in their clarification of the project offered to readers. The same thing can be extended to editors and other stakeholders.

Questions (7) and (8) are the most challenging from an ethical standpoint. It is possible that a machine will produce an aesthetically relevant text – for instance, future experiments (like the one performed by HUMBLÉ, 2019) may show that critics/reviewers will not always be able to differentiate machine-produced and human-produced literary translations. However, we can argue that aesthetical relevance is also related to the way art is conceived and executed (see TOLSTOY, 1996), that is, from people to people, and not only reception-oriented. Being “passable” as a text, or even admirable, does not solve the problem of authorship and of the basic human aspect of art.

Writing correctly and even beautifully may not be the central issue of LMT, though. The capacity of machines skillfully producing literary translation is intrinsically dependent on how important we consider a conscious and ethical cultural mediation. Computers are still far from acting as humans and cannot perform the exact same tasks as humans do – such as balancing between foreignization and domestication (VENUTI, 1995), as Jones and Irvine’s experiment has shown:

How much a translation sounds like an original text in its target language and how much it preserves elements of its source language, which make it sound foreign, is in part an ethical choice made by the human translator. [...] Current SMT models have no awareness of this and no ability to make specific choices to balance the two tendencies in the same output. (JONES; IRVINE, 2013, p. 96).

While it can be argued that this “balance” could be brought about during the post-editing phase, this leads us back to the problem of relegating an experienced translator to a supporting role and/or to an invisible one. Also, problems in LMT sometimes prove to be more generalized. Salimi (2014, p. 13) found that “MT systems struggle with long sentences, anaphora, ambiguity, among other things”. Even while outlining a positive conclusion regarding Google’s capacity to translate poetry, Humblé (2019, p. 48) also recognizes that “the computer effectively has problems with what are considered to be these characteristics of poetry: alliteration, assonance, rhythm and polysemy”. This could virtually mean that a computer is not able to translate a literary text at all, since all these elements are vastly present in “verbal art”.

As for question (8), while also commenting on Humblé’s report that human translators tend to struggle with the same aspects that seem more difficult to the machine (HUMBLÉ, 2019, p. 48), we may argue that, as for artistic tasks, humans can benefit from difficulties on a personal level and find creative solutions to their struggles, while machines are either useful or not – this means that even in the eventuality of LMT surpassing human translation in “quality” (which depends on the assessment criteria), we would still lose the human/artistic aspect.

This brings us back to the question: “If we are to teach machines to create and re-create art, are machines going to write literature for us as well?” While it seems to be possible to emulate the human process

of “translating”, the outlook is different when it comes to emulating the human process of writing literature “from scratch”. From a sociological point of view, having a machine write literature would necessarily require that the computers be an active part of our society, i.e., that they socialize by taking advantage from visual proximity to social practices and participation in social practices (see COLLINS, 2018). Computers are now closer to socializable entities than any previous generation of computers, but as Collins (2018), we do not believe that they can, or will ever be able to, either pass as humans to the point of socializing as humans do or, conversely, socialize like humans to the point of passing as humans.

We can go further to challenge any need to renounce to the machines any activity that make us humans. “What is the sense in providing the machines with part of our human experience? Why would we use machines for cultural encounters?”¹³ (SOTO, 2020, par. 6). Soto (2020) argues that trying to overcome the barrier of non-communication is what makes us human. In his words,

If the machine solves the problem of non-communication, it solves the conflict. But then farewell to humanity! If people do not need to learn language, or write literature, or translate, we would wind up losing the sense of community, the opportunity to find the other. We should ask ourselves: is this worth it?¹⁴ (SOTO, 2020, par. 10).

This is consistent with Collins and Evans’s (2007) notion of expertise (see note 9). Applying it to our interests, expertise in translation can only be acquired through a social process, i.e., “socialization into the practices of an expert group.” It can even be lost if the once expert spends a given amount of time away from the group.

¹³ Our translation to: “Qual é o sentido de dar às máquinas uma parte da experiência humana? Por que razão nós usaríamos máquinas para o contato cultural?”

¹⁴ Our translation to: “Se as máquinas resolvem a incomunicação, resolvem o conflito. Porém, adeus humanidade!, porque se as pessoas não necessitassem aprender línguas, nem fazer literatura, nem traduzir, perderíamos o senso de comunidade, a oportunidade de encontro com o outro. Então é isto que devemos nos perguntar: vale a pena?”

Final remarks

Evidently, there are pro-LMT arguments. Not only some of the research cited here has reported satisfactory results, but computers translating literature may accelerate the production of commercial books, for several studies point to a higher productivity when LMT is combined with post-editing (PLITT; MASSELOT, 2010; TORAL; WIELING; WAY, 2018). LMT may also enable easier access to little-disseminated works that would otherwise remain unknown. These possible advantages also rely on the fact that most fiction or non-fiction texts published would hardly be considered “verbal art” in the sense proposed by Campos – they are mostly entertainment/informative material that do not challenge machines anymore at this point in time.

The notion of LMT as a fruitless try of mimicking human art can sound elitist and detached from the competitive scenario of the editorial market. The argument is, however, more deontological ethics-oriented than utilitarian ethics-oriented – it is indeed charged with a degree of idealism and the will to question a technological evolution frequently seen as welcome and even natural.

By examining ethical aspects related to LMT, our objective was not to contradict the possibility of a machine “translating” literature in the strict sense – it is certainly capable of doing so. What can be discussed, however, is the possibility of machines substituting humans in a task that is inherently human; a task that is, even, desirably human, performed by people to the enjoyment of other people.

Reading a new rendering of a literary work means either getting to know for the first time a text originated in another culture or renovating the experience with a particular work through the lens of a new translator. In the literary sphere of translation studies, analyzing different translations of the same work and understanding a translator’s outlook is essential to the building of knowledge. This is how scholars, researchers, and critics have been shaping their reflections and theories. A literary translation performed by a machine would suggest an entirely different set of studies, mostly related to the way technology works and how it could work better by increasing data collection and setting up connections of algorithms which could simulate more and more accurately the human way of (re-) creating texts.

Future examinations may deepen and expand arguments in various ways. A possible path is to investigate how much the medium (computer) may be gaining power over the content itself (literature) and the task (translating), as a deployment of McLuhan's (2003) proposition concerning media and message. Another one is to try and delimitate some criteria to separate commercial fiction from literature (as an art form), and then compare possible outcomes in the use of MT based on the complexity of the text. Anyway, it is certainly essential to reflect further on the implications of machine performing literary translation.

We might seem to be swimming against the tide, but this exercise is sometimes necessary to review what we have been taking for granted. To say the least, studies concerned with LMT should clearly state what they consider as literature and literary translation and, based on that, improve their criteria to assess the LMT output. Depending on our notion of literature and literary translation, we will wind up realizing that LMT is not a natural or necessary evolution of MT systems. This type of exercise is yet to pave its way into MT studies. Following Badiou's (2001) truth-based ethics, which inspired Venuti (2013), truth does not mean illumination or adequacy to reality, but rather an investigative process triggered by an "event, which brings to pass "something other" than the situation" defined by "opinions and instituted knowledge" (BADIOU, 2001, p. 67; VENUTI, 2013, p. 184).

Acknowledgements

The authors are thankful to the support provided by CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, i.e., the Coordination for the Improvement of Higher Education (grant 88887.375027/2019-00), and FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, i.e., the Research Foundation of the State of Minas Gerais (grant APQ-02483-18).

References

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated by Anthony Kenny. Oxford: Oxford University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00258601>.

AUDI, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Thought*. Translated by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003.

BADIOU, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Translated by Peter Hallward. London: Verso, 2001.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Translated by J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BEITTEL, Kenneth R. On the Relationships Between Art and General Creativity: A Biased History and Projection of a Partial Conquest. *The School Review*, Chicago, v. 72, n. 3, p. 272-288, 1964. DOI: <https://doi.org/10.1086/442704>.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 2007. p. 217-252.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BESACIER, Laurent. Traduction automatisée d'une oeuvre littéraire: une étude pilote. *Traitement Automatique du Langage Naturel*, Marseille, p. 1-7, July 2014. Available on: <https://hal.inria.fr/file/index/docid/1003944/filename/taln-besacier.pdf>. Access at: 15 June 2020.

BOHM, David. *On Creativity*. London: Routledge, 1998.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*, São Paulo, n. esp. 2, p. 135-141, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CASTILHO, Sheila; O'BRIEN, Sharon. Acceptability of Machine-Translated Content: A Multi-Language Evaluation by Translators and End-Users. *Linguistica Antverpiensia*, Antwerp, v. 16, p. 120-136, 2017.

COLLINS, Harry. *Artificial Intelligence: Against Humanity's "Surrender" to Computers*. Cambridge: Polity Press, 2018.

COLLINS, Harry; EVANS, Robert. *Rethinking Expertise*. Chicago: University of Chicago Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1086/442704>.

COSTA, Cynthia Beatrice. *Dom Casmurro em inglês: tradução e recepção de um clássico brasileiro*. 2016. 392f. Dissertation (Doctorate degree) – Postgraduate Translation Studies programme (PGET) at Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CRONIN, Michael. The Translation Age: Translation, Technology, and the New Instrumentalism. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. 3. ed. New York: Routledge, 2012. p. 469-482.

DA SILVA, Igor A. Lourenço. Translation, Expert Performance, and Cognition. In: ALVES, Fabio; JAKOBSEN, Arnt L. (ed.). *The Routledge Handbook of Translation and Cognition*. London: Routledge, 2020. p. 461-477. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315178127-31>.

DA SILVA, Igor A. Lourenço; COSTA, Cynthia Beatrice. A tradução automática de textos literários e o comportamento do tradutor em formação: reflexões para o ensino da tradução. In: PEREIRA, Germana Henriques; COSTA; Patrícia Rodrigues. *Os desafios da formação de tradutores no Brasil: passado, presente e futuro*. São Paulo: Pontes Editores. [in press].

DIÑO, Gino. Machine Translates Literature and about 25% Was Flawless, Research Claims. *Slator – Language Industry Intelligence*, [S.l.], 19 Jan. 2018. Available on: <https://slator.com/technology/machine-translates-literature-and-about-25-was-flawless-research-claims/>. Access at: 15 June 2020.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Translated by Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EGGERS, Dave. Foreword. In: ASSIS, Machado de. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. Translated by Flora Thomson-DeVeaux. New York: Penguin Books, 2020. *E-book*.

FORSYTH, Donelson R. A Taxonomy of Ethical Ideologies. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, DC, n. 39, p. 175-184, 1980. DOI: <https://doi.org/10.1037/0022-3514.39.1.175>.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cambridge University Press, 1997.

GLAVEANU, Vlad; LUBART, Todd; BONNARDEL, Nathalie *et al.* Creativity as Action: Findings from Five Creative Domains. *Frontiers in Psychology*, Lausanne, v. 4, p. 1-14, Apr. 2013. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00176>. Available on: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00176/full>. Access at: 15 June 2020.

GRENOBLE, Lenore; SINGERMAN, Adam Roth. Minority Languages. In: OXFORD Bibliographies. Oxford: Oxford University Press, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1093/obo/9780199772810-0176>. Available on: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199772810/obo-9780199772810-0176.xml>. Access at: 15 June 2020.

HADLEY, James; POPOVIĆ, Maja; AFLI, Haithem; WAY, Andy (ed.). *The Qualities of Literary Machine Translation*. Dublin: Machine Translation Summit, 2019.

HOGAN, Robert. A Dimension of Moral Judgment. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, Washington, DC, v. 35, n. 2, p. 205-212, 1970. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0030095>.

HUMBLÉ, Philip. Machine Translation and Poetry: The Case of English and Portuguese. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 72, n. 2, p. 41-56, maio/ago 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2019v72n2p41>.

JÄÄSKELÄINEN, Riitta. *Tapping the Process: An Explorative Study of the Cognitive and Affective Factors Involved in Translating*. Joensuu: Joensuun Yliopisto, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translated by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JONES, Jonathan. A Portrait Created by AI just Sold for \$ 432,000. But is It Really Art? *The Guardian*, London, 12 Oct. 2018. Available on: <https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2018/oct/26/call-that-art-can-a-computer-be-a-painter>. Access at: 15 June 2020.

JONES, Ruth; IRVINE, Ann. The (Un)Faithful Machine Translator. *In: WORKSHOP ON LANGUAGE TECHNOLOGY FOR CULTURAL HERITAGE, SOCIAL SCIENCES, AND HUMANITIES, 7.*, Sofia, 8 Aug. 2013. *Proceedings...* Sofia: Association for Computational Linguistics, 2013. p. 96-101. Available on: <https://www.aclweb.org/anthology/W13-2713.pdf>. Access on: 15 June 2020.

KARAMI, Omid. The Brief View on Google Translate Machine. *In: SEMINAR IN ARTIFICIAL INTELLIGENCE ON NATURAL LANGUAGE*, Jan. 2014, Germany. Germany, 2014. [Paper presented.]

KEEN, Suzanne. *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195175769.001.0001>.

KRAUSE, James Remington. *Translation and the Reception and Influence of Latin American Literature in the United States*. 2010. Dissertation (Doctorate in Philosophy) – Vanderbilt University, Nashville, 2010.

LAMBERT, José. Literaturas, tradução e (de)colonização. Translated by Marcia A. P. Martins and Paulo Henriques Britto. *In: GUERINI, Andréia et al (org.). Literatura e tradução – textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras: PGET, 2011. p. 183-196.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EdUSP, 1993.

MARTINS, Maria Silvia Cintra. Em torno de “Todesfuge”, de Paul Celan. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 22, n. 37, May-Aug. 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-88372237357>. Available on: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372019000200357&script=sci_arttext. Access at: 15 June 2020.

MCUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 2003.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Translated by Jerusa Pire Ferreira and Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NÉMETH, Gergely D. Machine Translation: A Short Overview. *Towards Data Science*, [S.l.], 18 Oct. 2019. Available on: <https://towardsdatascience.com/machine-translation-a-short-overview-91343ff39c9f>. Access at: 15 June 2020.

PLITT, Mirko; MASSELOT, François. A Productivity Test of Statistical Machine Translation Post-Editing in a Typical Localization Context. *The Prague Bulletin of Mathematical Linguistics*, Neuchâtel, n. 93, p. 7-16, Jan. 2010. Available on: <https://ufal.mff.cuni.cz/pbml/93/art-plitt-masselot.pdf>. Access at: 15 June 2020.

POPE, Rob. Rewriting Creativity: The Case of “Literature”. In: _____. *Creativity: Theory, History, Practice*. London: Routledge, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203695319>.

RIBEIRO, Renato J. Ética, ação política e conflitos na modernidade. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 65-88.

SALIMI, Jonni. Machine Translation of Fictional and Non-Fictional Texts: An Examination of Google Translate’s Accuracy on Translation of Fictional Versus Non-Fictional Texts. 2014. 22f. Thesis (Bachelor’s Degree) – Department of English, Stockholms Universitet, Stockholm, 2014. Available on: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:737887/FULLTEXT01.pdf>. Access at: 15 June 2020.

SCOTT, Cliven. *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SLOCUM, Jonathan. A Survey of Machine Translation: Its History, Current Status, and Future Prospects. *Computational Linguistics Formerly the American Journal of Computational Linguistics*, Austin, v. 11, n. 1, p. 1-17, Jan-Mar. 1985. Available on: <https://www.aclweb.org/anthology/J85-1001.pdf>. Access at: 15 June 2020.

SOTO, Pablo Cardellino. A privatização da humanidade. *De Scripta*, 5 June 2020. Available on: <http://descripta.com.br/2020/06/05/a-privatizacao-da-humanidade/>. Access at: 15 June 2020.

STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade. *Ética profissional na tradução assistida por sistemas de memórias*. São Paulo: UNESP, 2014. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788568334461>.

TOLSTOY, Leon N. *What Is Art?* Translated by Aylmer Maude. Indianapolis: Hackett, 1996.

TORAL, Antonio; WAY, Andy. Is Machine Translation Ready for Literature? *Translating and the Computer*, Lausanne, v. 36, p. 174-176, 2014.

TORAL, Antonio; WIELING, Martijn; WAY, Andy. Post-Editing Effort of a Novel with Statistical and Neural Machine Translation. *Frontiers in Digital Humanities*, Lausanne, v. 5, p. 1-9, 2018. DOI: <https://doi.org/10.3389/fdigh.2018.00009>. Available on: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fdigh.2018.00009/full#B11>. Access at: 15 June 2020.

TORRES, Marie-Hélène. *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Tubarão: Copiart, 2011.

VALÉRY, Paul. *The Art of Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 2002. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203047873>.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London: Routledge, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203074428>.

VENUTI, Lawrence. Translation, Interpretation, Canon Formation. In: LIANERI, Alexander; ZAJKO, Vanda (ed.). *Translation & the Classic: Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 27-51.

VOIGT, Rob; JURAFSKY, Dan. Towards a Literary Machine Translation: the Role of Referential Cohesion. In: NAACL-HLT 2012 WORKSHOP ON COMPUTATIONAL LINGUISTICS FOR LITERATURE, 2012, Montreal. *Proceedings...* Montreal: Association for Computational Linguistics, 2012. p. 18-25.

ZUNSHINE, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University, 2006.

Recebido em: 30 de abril de 2020.

Aprovado em: 13 de outubro de 2020.



A Jovem Parca, de Paul Valéry – um convite à leitura

The Young Park, by Paul Valéry – *An Invitation to Reading*

Alvaro Faleiros

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

CNPq

faleiros@usp.br

<http://orcid.org/0000-0001-7507-7801>

Resumo: Em 1917, Paul Valéry publica, depois de décadas de silêncio, um longo poema escrito durante toda a Primeira Guerra Mundial. *La Jeune Parque*, que retoma a forma clássica do alexandrino de Racine, projeta Paul Valéry à esfera de poeta oficial da França, por sintetizar, em certo sentido, a atmosfera ambígua e movente de seu tempo. Traduzido em 1987 por Augusto de Campos de acordo com as regras consolidadas no Brasil de valorizar rima e métrica, ele é aqui reescrito em prosa poética para que as modulações que implicam em seu jogo de imagens se tornem ainda mais evidentes. Leio o poema na chave do luto, pois agora decerto chorar é preciso.

Palavras-chave: Paul Valéry; *A Jovem Parca*; Augusto de Campos; ética da retradução.

Abstract: In 1917, Paul Valéry published, after decades of silence, a long poem written throughout the First World War. *La Jeune Parque*, which takes up Racine's classic Alexandrian form, projects Paul Valéry as the official French poet, for somehow synthesizing the ambiguous moving atmosphere of the moment. Translated in 1987 by Augusto de Campos, according to the consolidated rules in Brazil of metric value and scale, it is rewritten here in poetic prose so that the modulations that imply in its game of images become even more evident. I read of the poem in the key of mourning, because now probably it's time to cry.

Keywords: Paul Valéry; *La Jeune Parque*; Augusto de Campos; ethics of retranslation.

Convite

Para que serve a tradução? Para onde vai? Certo com frequência para pagar as contas, o que às vezes tem seu preço. Que o digam aqueles que traduzem contratos fraudulentos, documentos secretos, textos sagrados, cartas de amor alheias... Para que serve a tradução quando a morte ronda, quando os líderes deliram, quando os investidores mostram quem são: tubarões à espreita, contas fantasmas, vampiros?

Imagino Baudelaire lendo Poe. O impacto de ver as ruas saltando pelas páginas, com seus recantos imundos, seus encantos fedorentos e também o grito da morte regulado pelo desenho do verso em inglês. Súbito, a vontade de fazer com que aquilo lhe pertença. Traduzir. E Poe não era Racine. Baudelaire bem o viu. Imagino ainda Baudelaire se aproximando de cada sílaba, linha a linha, redesenhando, alinhavando sucessivamente em prosa poética o que em inglês era isométrico. E súbito lhe salta o poema despido de armadura.

Em tempos tão armados e doentes, doentios como os nossos, sinto-me impelido a pensar o Tempo e como ele modula nossas compreensões. Encontro uma de suas humanas faces num poema... O dom do poema, assim como vento. Às vezes ágil e denso, outras só de brisa. Tempos armados troam e a Morte se impõe e abraça o tempo.

Sinto-me diante de um momento solene. Os ogros, certo, bradam. Os mortos não. Os ladrões conchavam, os cansados dormem. Os mortos não. Os doentes lutam, os soldados lutam, os crentes lutam, os oprimidos lutam, os negros lutam, as mulheres lutam, os indígenas lutam, os humanos lutam, os bichos lutam, as plantas lutam, os espíritos lutam. Os mortos, não. Meu *ethos*, morada: no verso, pelo verso, luto.

La Jeune Parque

Paul Valéry publica, em 1917, o poema *La Jeune Parque* [A Jovem Parca]. Há décadas sem escrever poemas, ele volta por aí à escrita de poesia. Como nos lembra Augusto de Campos (1987, p. 30), em 1929, em carta a Georges Duhamel, Valéry revela que esse poema se fez “sob o signo de marte”, numa espécie de “culto a alguma em desapareição”, performado no texto por uma figura mitológica – a Parca. Trata-se do nome dado, na mitologia grega, às três deusas – Cloto, Láqueis e Atropos – que fiavam, enovelavam e cortavam o fio da vida. Assim produz-se esse olhar de quem habita e tece os fios entre morte e vida. Por meio

dela, a Parca, o “eu” do poema, se confunde, renasce, se desdobra. Troca de pele assim como a cobra. Precisa ir lá no alto fundo dos templos da primeira história, heleniza. Se transmuta em Pitonisa, sangra e chora, corpo de mármore e árvore, pois a vida insiste, doída e também quente como o sol. Ainda que, ladeando tantos corpos, seja difícil não chorar e chorar... São as modulações que importam.

Os três grandes movimentos do poema foram, via Pierre-Olivier Waltzer (1953), sintetizados por Augusto de Campos (1987, p. 33-34). Aqui os resumo assim:

Parte I

Noite mediterrânea. Uma ilha. Sobre a rocha, ante o mar, a jovem Parca desperta e se interroga. Início do monólogo. Invocação dos astros. Picada de serpente. Movimentos da serpente. Aparição da “irmã secreta” (sensualidade) que se prefere à consciência. Adeus à serpente. Divisão entre as irmãs.

Parte II

Harmoniosa Mim (consciência abstrata). A jovem Parca saúda seu novo ser que emerge após embates interiores. Lembranças. Hesitações. Visão da Morte. Sobrevivência. Conflito entre a parte misteriosa iluminada pelo sol e a sombra que segue os movimentos todos. Quando está prestes a sucumbir à voluptuosidade, há reação espiritual do corpo. Apelo à Morte. Primavera. De novo o desejo assalta. Lágrima tardia. Terra.

Parte III

Misteriosa Mim (instinto). Aurora. Saúda poder sobreviver à ideia do suicídio (fazer do mar seu túmulo). Hino às ilhas, à divisão do ser. Volúpia do não-ser. Sedução da Morte. Redespertar sensual. Consciência do sono.

Final

Despertar do sono. Sol da vida. Após a longa divisão ela renasce, de carne e osso, resoluta a viver.

O que interessa é, sobretudo, as linhas de força que se desenham pelo modo como “se interpõem e intrapõem as duas consciências [...] vozes que conduzem a urdidura da trama interior” (CAMPOS, 1987, p. 35). A forma escolhida por Valéry foram os monumentais alexandrinos, com rimas paralelas. Não poderia ser diferente: Valéry foi a suas raízes, Racine. Chegamos aqui a um limiar. Desde aqui impõe-se a escolha.

Augusto de Campos tradutor

Como dimensionar em que medida esse poema deve aqui ser reescrito? Uma ética, ou como preferimos, uma *poiética* do traduzir deve aqui escolher o que performar. Em 1987, quando publica *Linguaviagem*, Augusto de Campos consolida sua trajetória de crítico via tradução, tanto é que, em sua “Breve introdução”, faz questão de lembrar, logo nas primeiras linhas, que esse seu novo livro é “parente próximo de *Verso reverso controverso*; de *Paul Valéry: a serpente e o pensar*; de *O anticrítico*” (CAMPOS, 1987, s.n., grifo do autor). Nele encontra-se, como um de seus momentos-chave, *A Jovem Parca* de Paul Valéry. No início de sua apresentação do poema, Augusto de Campos (1987, p. 28) cita texto de Valéry em que este lembra que, para poder começar a escrever o poema, precisou impor-lhe as regras mais estritas da poética clássica. Augusto de Campos (1987, p. 35), ao traduzi-lo, também opta pelo alexandrino, e ainda observa: “ainda que usando de um verso-padrão – o alexandrino – que é o mesmo de Racine, o poeta o sensibiliza... aplicando-lhe, como é de seu hábito, uma alta porcentagem de assonâncias e aliteraões”. Um dos exemplos que escolhe para ilustrar o trabalho de Valéry sobre “as cadeias de consonações e vocalizações girando em mosaico musical” é: “*Et brûle, au sombre but de mon marbre béant*” traduzido por “E arde sobre o olhar do meu marfim sombrio”. Aqui, como se pode ler na reescrita a seguir, assim foi esse trecho refeito por mim: “e queima, no sombrio fim de meu mármore aberto”.

A dinâmica sonora interna aos versos de Valéry é, certo, espantosa. Acreditamos que sustentam mais do que um desejo de som, ainda que este se imponha. Digo isso pois o exemplo escolhido pelo próprio tradutor revela o alcance de seus deslizos. Emoldurados em perfeito alexandrino, as sílabas na transcrição de Augusto de Campos produzem imagem fechada “marfim sombrio” que, pelo “marfim”, nos projetam no mundo das joias e adereços. Quando ali, em minha reescrita, lê-se “mármore

aberto”, será difícil não remeter às tumbas que, mesmo em sua escuridão, no poema, se abrem. Qual o preço de se alcançar tal imagem? Qual foi a aposta?

Em 1987, quando se debruça sobre esse monumento chamado *La Jeune Parque*, Augusto de Campos o faz com o desejo de reforçar a aliança, a herança, existente entre Valéry e seu mestre Mallarmé. Serão, pois, os pontos de contato entre as obras que se sobressaem na análise. Augusto de Campos (1987, p. 38) chega ali a retomar o estudo estatístico segundo o qual Valéry teria extraído metade de seu vocábulo de Mallarmé, mas é sobretudo “a técnica do fazer poético” que interessa. A “nova disciplina” e a “economia de precisão” dos versos dos dois poetas franceses representariam uma “postura ético-poética” calcada no que chamou de “ética de recusas” e que estaria também na base do Concretismo. Esta ética seria “levada ao limite pela linhagem Mallarmé-Valéry”. E cabe a ele, poeta de invenção e rigor, cuidar da feitura do verso e assim “exercer as funções de medula e osso”. Esse é o lugar que se atribui Augusto de Campos naquele momento em que a frágil democracia brasileira ensaia seus primeiros passos¹. É o modo de que dispunha para nos convidar a pensar.

Modulações

Convidar a pensar via Valéry, para mim, agora, não é contar pés. Ao perdê-los saltou-me aos olhos o que o próprio poeta francês chamou de “transformação de uma consciência durante uma noite”, ou ainda de “modulação de uma vida” (*apud* Campos, 1987, p. 28). A plasticidade com que passa do espaço de uma noite ao de uma vida ilustra bem como, nas modulações valerianas, alternam-se as escalas. Pensando assim, difícil não se ater ao vocabulário. Em sua comparação das palavras-chave em comum entre os dois poetas, Campos (1987, p. 38) inclui “Virgem”, “palavra-chave de Mallarmé frequente em Valéry”. Para Mallarmé, “virgem” seria sempre sinônimo de “estéril” e, para o discípulo antes, um substantivo. O dístico final de *A Jovem Parca* ilustra bem esse uso:

*Feu vers qui se soulève une vierge de sang
Sous les espèces d’or d’un sein reconnaissant*

¹ Retomo aqui as linhas gerais dos argumentos desenvolvidos em “Situação de Valéry traduzido no Brasil”.

Uma possível tradução semântica seria “Fogos rumo a quem se levanta uma virgem de sangue / Sob as espécies de ouro de um seio reconhecido”. Note-se a polissemia de “reconnaissant”, que significa “reconhecido”, mas que implica também a imagem de algo que está “re-nascendo-com”. Augusto de Campos (1987, p. 126) traduz o verso como segue:

Que uma virgem de sangue em suma se apresente
Em puro ouro ao florir de um seio renascente!

O resultado ao qual cheguei é o seguinte:

Fogo que se ergue, uma mulher de sangue, acolhe e reconhece as
espécies sob o ouro de seu seio!

Em gesto outro, o que me saltou aos olhos diante do verso foi sua luminosidade e seu ardor. O fogo se ergue! Estamos diante do grande final! É o dia que nasce e com ele, de novo, a possibilidade da vida! Quem vive? Tu, Parca, aquela que fia-urde-corta o fio da vida. Virgem? Assim a imaginou Valéry, mas por que depois de tantas travessias novamente virgem? Prefiro imaginá-la, ao longo do poema, jovem de carne e osso, abrindo os braços a todas as formas de vida humanas e não humanas para, ao final, amanhecer mulher.

Aliás, a tensão entre “virgem” e “jovem” é crucial na tradução da Bíblia. Como lembra Geraldo Holanda Cavalcanti (2005, p. 255):

o texto hebraico, traduzido na vulgata por “ideo adulescetulae dilexerunt te”, foi vertido para o inglês em King James como “therefore do the virgens loves thee”. Marvin Pope indica, porém, que a palavra hebraica utilizada *alamót* não envolve necessariamente a conotação de virgindade [virgem em hebraico seria *betuláh*] e quer dizer apenas a mulher núbil ou jovem.

Realizando operação inversa, nesse sentido, omiti ao longo do poema algumas ocorrências da palavra “santa” e seus adereços; e ainda, algumas ocorrências de “alma” em “âmago” se transmudaram. A conversão dos corpos, nesse gesto trans-formador de abandonar velhas peles, esse é o projeto. E deixar no poema reverberarem suas dinâmicas imagéticas... O início do poema é bastante ilustrativo dessa proposta. Em francês, se lê:

*Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes? Mais qui pleure,
Si proche de moi même au moment de pleurer?*

*Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,
Distraitement docile à quelque fin profonde,
Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,
Et que de mes destins lentement divisé,
Le plus pur en silence éclaire un cœur brisé.
La houle me murmure une ombre de reproche,
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,
Comme chose déçue et bue amèrement,
Une rumeur de plainte et de resserrement...
Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,
Et quel frémissement d'une feuille effacée
Persiste parmi vous, îles de mon sein nu?...
Je scintille, liée à ce ciel inconnu...
L'immense grappe brille à ma soif de désastres.*

Quem chora aí, a não ser o vento simples, nesta hora
Sozinha, com diamantes extremos?... Mas quem chora,
Tão perto de mim neste momento de chorar?

Esta mão, nas minhas feições que ela sonha em tocar,
Distraidamente dócil até um fim profundo,
Espere de minha fraqueza uma lágrima que derrete,

E o dos meus destinos lentamente dividido,
O mais puro em silêncio ilumina um coração partido.
A onda me sussurra uma sombra de reprovação,
Ou retira aqui embaixo, nas suas gargantas rochosas,
Como algo decepcionado e amargamente bebido,
Um rumor de queixa e de aperto...
O que você está fazendo, arrepiado, e esta mão gelada,
E que fremir de uma folha apagada
Persistir entre vós, ilhas do meu peito nu?...
Cintilo, ligada a este céu desconhecido...
O imenso cacho brilha à minha sede por desastres.

[tradução semântica]

Na tradução de Augusto de Campos a estrofe ressoa assim:

Quem chora, aí, senão o vento nesta hora,
Só, com diamantes últimos?... Quem chora,
Tão próxima de mim a ponto de chorar?

Esta mão os meus traços prestes a aflorar,
Docilmente dobrada a uma intenção incerta,
Espera que a aflição de uma lágrima verta
E que do meu destino aos poucos divido
O mais puro em silêncio alce o meu ser perdido.
A onda me murmura uma sombra de medo,
Ou retira, afinal, da gorja do rochedo,
Como desilusão bebida amargamente,
Um rumor de queixume, um sussurro oprimente...
Que fazes, eriçada, a longa mão gelada,
Que frêmito de folha a se esvaír, fanada,
Persiste entre vós, ilhas de um seio desnudo?
Eu cintilo, ligada ao céu longínquo e mudo...
O imenso cacho brilha à sede dos desastres.

Não há como negar a perícia, o domínio do verso em Augusto de Campos. Nem é esse o caso. Dentro do projeto a que se dispõe, difícil imaginar soluções melhores. Mas, em termos do encadeamento das imagens, o que se nota? Primeiramente, o vento deixa de ser “simples” e assim sopra mais abstrato. Os “diamantes últimos” podem ser “extremos”, mas não necessariamente os “diamantes extremos” são “últimos”. Valéry se move pelos limiares, visita os extremos e deles se afasta. Não é o último que importa, mas o passeio pelas bordas, assim como a escolha de Valéry pelo feminino “seule”, que faz com que o choro do “vento” e da “hora” se confundam, ambiguidade bem mais difícil de acessar na versão de Campos.

Ao entrarmos na segunda estrofe, elipses multiplicam a dificuldade de entendimento desse já voluntariamente obscuro poema. Assim, “*Cette main, sur mes traits qu’elle rêve effleurer*” [Esta mão, nas minhas feições que ela sonha em tocar] se torna “Esta mão os meus traços prestes a aflorar”. É preciso conhecer o texto em francês para compreender a relação sintática entre “mão” e “traços” como colocada no verso de Augusto de Campos. E os inevitáveis deslocamentos imagéticos seguem: “fim profundo” se transforma em “intenção incerta”; o silêncio que vem “aclara o coração partido” se transforma em silêncio que “alce o meu ser perdido”. Toda a dimensão corporal – coração – assim de dissolve,

deslizando para o abstrato “ser perdido”. Na segunda metade da estrofe a situação não muda muito. Aí temos a “reproche” [reprovação], que vira “medo”, o rochedo passa a ter “gorja” [“gorge” em francês é comumente traduzido por “garganta”]. E no final, na tradução, o céu, este mesmo que chora com as horas no início desta mesma estrofe, desfaz-se, por necessidade da rima, agora “mudo”.

Não consigo imaginar concentrar forças da dinâmica das imagens mantendo-me preso aos alexandrinos. Estrutura imponente, armadura de clave histórica, o alexandrino provavelmente me levaria aos mesmos tipos de impasse enfrentados por Augusto de Campos. Mas nosso tempo é outro; e para contornar o impasse de certa pompa que os alexandrinos costumam implicar, optei por uma prosa poética solene, como estas primeiras estrofes ilustram:

Quem chora aí, a não ser o vento simples, nesta hora sozinha, com diamantes extremos?... Mas quem chora assim tão perto de mim nesta hora de chorar?

Sonha em roçar as linhas de meu rosto, esta mão distraidamente dócil afeita ao fim profundo. Espera meu gesto frágil e a lágrima que desfaz. E meu destino lentamente se divide, aclara o mais puro em silêncio, o coração quebrado. A onda murmura uma sombra de reprovação. Arranca lá de baixo, da garganta das rochas, aquelas coisas desoladas, bebidas amargas, rumores queixosos, apertos... E tu aí crispada, fazes o que com a mão gelada? Que arrepio de folha extinta persiste entre as ilhas de meu seio nu? Arrisco um lampejo junto a este céu incógnito... O cacho imenso reluz à minha sede de desastres.

Na comparação do texto em francês com sua tradução literal, fica evidente a retomada das enumerações, assim como o uso de certas mudanças na ordem sintática, sempre na busca de uma ordem mais direta, com mínimas omissões. O andamento do verso e o encadeamento das imagens acompanham, pois, bastante de perto os de Valéry, com algumas modulações. Como se pode notar acima, no início da segunda estrofe, optei por uma ordem mais direta com o intuito de facilitar mesmo certos entendimentos, mas sem rebaixar o poema, nem tampouco desmontá-lo completamente. Por isso a organização dos blocos de texto corresponde aos de *A Jovem Parca*. Vale salientar que, neste poema, Paul Valéry opta pelo uso de espaçamentos maiores entre as estrofes, assim como por colocar alguns versos soltos; dinâmica retomada na reescrita abaixo. É

claro que esses breves comentários não dão conta de todas as implicações de uma escolha como a nossa, nem é esse o intuito aqui, pois acredito, com Meschonnic (2011), que prática e teoria são em tradução indissociáveis e que cada texto em cada momento histórico será atravessado por distintos corpos. Agora, neste terrível momento que atravessamos, parece-me importante explicitar que o motivo desta partilha é o desejo de, pelas linhas os versos abaixo tecidos, proporcionar visita a modulações do estado interior e, dessa maneira, afinar certas percepções...

Boa leitura! (É proposital a ausência do original...)

*A Jovem Parca*²

Quem chora aí, a não ser o vento simples, nesta hora sozinha, com diamantes extremos?... Mas quem chora assim tão perto de mim nesta hora de chorar?

Sonha em roçar as linhas de meu rosto, esta mão distraidamente dócil afeita ao fim profundo. Espera meu gesto frágil e a lágrima que desfaz. E meu destino lentamente divido aclara o mais puro em silêncio, o coração quebrado. A onda murmura uma sombra de reprovação. Arranca lá de baixo, da garganta das rochas, aquelas coisas desoladas, bebidas amargas, rumores queixosos, apertos... E tu aí crispada, fazes o que com a mão gelada? Que arrepio de folha extinta persiste entre as ilhas de meu seio nu? Arrisco um lampejo junto a este céu incógnito... O cacho imenso reluz à minha sede de desastres.

Estranhos onipotentes, inevitáveis astros que desdenham a luz das distâncias do tempo, com seu não-sei-quê puro e sobrenatural. Vocês que mergulham nas funduras dos mortais indo às suas lágrimas; soberanos estilhaços, invisíveis armas, arremesso em suas eternidades. E eu só com vocês, trêmula, recém-saída do berço. Sobre o recife mordido pelo espanto, interrogo meu coração, qual dor o desperta? Que crimes em mim e sobre mim se consomem?... E se o mal me persegue pelos sonhos cerrados, lá quando – pelo veludo do sopro, ouro de lâmpadas – meus braços recobrem as têmporas e por um bom tempo no âmago eu espero o relâmpago? Toda? Eu toda dona de minha própria carne, rija pelo arrepio de sua estranha amplidão, em meus doces laços, em meu

² Dedico esta tradução a Roberto Zular, que me despertou para a beleza e para a importância deste poema.

sangue suspensa, eu me via me ver, sinuosa, e dourava, de olhar em olhar, minhas profundas florestas.

Ali eu seguia a serpente que há pouco me mordera.

Que ressaca de desejos esses seus encargos... Que desordem de tesouros arrancam de minha avidez, e que sombra de sede sai da limpidez!

Armadilha... Sob o luar da dor, em abandono, senti-me conhecida mais do que machucada... Desde o âmago traiçoeiro uma ponta me nasce; o veneno, meu veneno, me aclara e se conhece. Tinge uma jovem a mesma enlaçada, ciumenta... Mas por quem estaria ameaçada? E que silêncio fala àquele que me possui?

Deuses! De minha pesada ferida uma secreta irmã queima, que se prefere à extrema atenta.

Vai! Não preciso mais de tua ingênua raça, cara Serpente... Eu mesma me enlaço, vertiginosamente. Chega de emprestar-me tua poção de nós, ou tua fidelidade que foge e adivinha... Me basta meu âmago, ornamento de ruína. Ela sabe, sobre minha sombra, deambulando tormentos, noite adentro, morder meus seios, seus bicos, rochas que enfeitiçam, ali sugar demoradamente o leite dos devaneios... Desmaiam então seus braços de pedrarias, ameaça de amor o etéreo destino. Não podes sobre mim nada mais cruel e desejável... Acalma então essas ondas, lembra os redemunhos dessas promessas imundas... Meu espanto se aperta e estou de olhos abertos. Só podia esperar de meus ricos desertos um parto de tramas e furor reluzindo profundos enleios que ressecam. Vão tão longe que avanço e me altero, a ver se enxergo, desde meus pensativos infernos, os confins que desesperam... Bem sei de meu cansaço e seu teatro. O espírito não é puro a ponto de evitar a fuga solitária da imagem – salto, flama – a derrubar as paredes mornas das tumbas. Tudo pode nascer de uma espera infinita... Até a sombra cede a certa agonia. Avara a alma entreaberta do monstro se amotina. Desses que se retorcem ao passo da porta em chamas... E por mais capcioso e pronto que pareças, réptil de vivos contornos e ágeis carícias, impaciências a postos e penoso langor, o que és perante esta minha longa e eterna noite? Velavas o sono de minha linda negligência... Mas com meus perigos, sou de inteligência mais versátil, Tirso, e bem mais perigosa... Foge de mim! Retoma o fio viscoso do negro retorno... Vai buscar os olhos cerrados de tuas intensas danças, desliza em outras alcovas tuas rendas ambíguas...

Engendra em outros corações os germes do mal. E que nos anéis de teu sonho animal, sôfrega volteie até o dia a inocência ansiosa!... E eu, velo. Saio pálida e prodigiosa, toda molhada de choros que não chorei. Vou pelos contornos dos mortais embalos, por si só, quebrando uma tumba serena. Me acotovelo inquieta e contudo soberana, atenta a minhas visões entre a noite e o olho. Mínimos movimentos consultam meu orgulho.

E eu tremia de perder uma dor divina. Beijava em minha mão esta mordida fina, e só sabia de meu antigo corpo, insensível, um fogo de me queimar as bordas.

Adeus, pensei, MIM, mortal irmã, mentira...

Harmoniosamente MIM, diferente do sonho, mulher flexível e firme seguida pelos silêncios de atos puros... Rosto límpido, por ondas tomado, tão longe que o vento vago veludo os suspende, longos leves brins que ao largo um voo mistura e eleva. Diz... Eu era a igual e a mulher do dia, único amparo de amor à toda-poderosa altitude adorada...

Que raio sobre meus cegos cílios dourados, pálpebras que premem a noite preciosa. Tateante, rogava por essas trevas de ouro. Eu porosa ao eterno que ainda me encerrava, eu ofertada em meu fruto de veludo que ele devora. Nada se me murmurava além da ânsia de morrer. Na fulva polpa que ao sol pode madurar: meu amargo sabor a mim não chegava. Sacrificava apenas minha espalda desnuda à luz. E sobre essa garganta de mel, que terna nasce completando o céu, vinha se aninhar a figura do mundo. Cativa errante, ali no cerne do sol, me alterava ardente e pisava o chão pleno, fiando e desfiando minhas sombras sob o linho. Feliz... Alta feito tantos belos feixes, com meu vestido seguindo umbelas nos rebaixos de sua tênue altivez. E se, contra o fio essa liberdade, se o vestido se rasga nos espinhos, o arco de meu corpo brusco se acusa e me pronuncia, nu sob o véu intenso de vívidas cores, luta com longos laços de flores.

Quase lamento essa vã potência... Atada a seus joelhos lisos, desejanse e obediente, irrompiam prestos meus movimentos cheios de anseios; e um pouco mais ágil apenas, nadavam na argila de meus luminosos sentidos. Na ardente paz dos sonhos naturais, esses passos infinitos pareciam eternos. Esplendor! A meus pés a inimiga, minha sombra, móvel e branda múmia de minha ausência, fácil roçava a terra onde eu fugia à morte ligeira. Entre mim e a

rosa, ela se abriga; sob a poeira que dança discreta desliza sem tocar a flor, e passa e se quebra, espalha... Desliza! Barca funérea...

E eu viva, dura, erguida. Do meu nada secretamente armada, mas, como uma face vermelha de amor e as ventas ao vento das laranjeiras, volto ao dia apenas um olhar estrangeiro... E como pode crescer na noite curiosa de meu coração a parte misteriosa; e desde ensaios sombrios aprofundar-se minha arte! Longe das puras redondezas, sou cativa, pelo desmaio de aromas abatida. Sinto sob os raios arrepiar minha estátua, caprichos de ouro percorrendo seu mármore. Mas não o que vê meu olhar desfeito... Meu olho negro é o limiar de moradas infernais! Penso, abandonado à brisa das horas – âmago sem volta de arbustos amargos – penso sobre a borda dourada do universo, nesse gosto por perecer que toma a Pitonisa, ali onde muge a esperança de que acabe o mundo. Renovo em mim meus enigmas e deuses, meus passos interrompidos de palavras aos céus, as pausas, aos pés do devaneio que segue – espelho d’asa – um pássaro que varia, e joga sobre o sol cem vezes com o nada, e queima, no sombrio fim de meu mármore aberto.

Quão perigosamente do seu olhar a presa!

Pois o olho-espírito sobre praias de seda já vira luzir e desbotar dias demais, daqueles que eu havia predito cores e curso. O tédio, o claro tédio de mirar suas nuances me dava sobre a vida um funesto avanço. A alvorada me desvelava o dia inimigo. Eu meio morta, talvez meio imortal, sonhando que o futuro apenas fosse um diamante fechando o diadema onde se escamba o frio de outros males paridos entre outros fogos absolutos de meu rosto.

Ousará o Tempo de minhas diversas tumbas ressuscitar a noite favorita das pombas, noite que se arrasta pelo fio de um retalho errante – reflexo corado de minha dócil infância – e que mergulha na esmeralda um longo rosa de vergonha?

O lembrar-se – açougueiro! – cujo vento de ouro me afronta sopra na máscara púrpura, impregnando a recusa em mim ardente de uma outra que fui... Vem, meu sangue, tinge a pálida circunstância que enobrecia o azul da distância e a íris insensível de um outro adorável tempo! Vem e consuma, em mim, este pálido dom. Vem! E que eu reconheça e odeie esta criança sombria, este silêncio cúmplice, este tumulto transparente que se banha nos bosques... E que de meu gélido seio jorre a voz até então velada, ignorada, rouca de amor... Colo enfeitado buscando a caçadora alada.

Meu coração esteve perto de um coração que fibrila?

Eu mesma ali, grandes cílios, cri sepultar-me na retrodoçura rindo das ameaças... Rebentos de parra errando em meu rosto seus fios tenazes. E tu... segues tecida de cílios e tonéis fluidos, tenro luar de noite quebrada e de braços confusos?

QUE NO CÉU DISPOSTOS
MEUS OLHOS TRACEM O TEMPLO
E QUE EM MIM REPOUSE
UM ALTAR SEM EXEMPLO

Gritavam de meu corpo inteiro a pedra e o palor... A terra – parco feixe de cor – escorre e recusa a face branca de vertigem... O universo cambaleia e treme em minha haste, pensativa coroa que ao espírito escapa, a Morte quer respirar essa impagável rosa cuja doçura importa à sua conclusão tenebrosa.

Se meu terno odor cinza tua cabeça – oh Morte – respira... enfim esta sua escrava... me chama, desenlaça, me desespera de mim, de mim mesma cansada, imagem condenada... Escute... Não espere mais... O ano que renasce predisse a meu sangue secretos movimentos. O gelo cede a contragosto seus últimos diamantes... Amanhã, sobre um suspiro de Bondades consteladas, a primavera vem quebrar as fontes seladas. A espantosa primavera ri, viola... Não se sabe de onde vem? Mas a candura flui em doces palavras e na ternura é pela terra entranhada... As árvores insuflam recobertas de escamas, carregadas de tantos braços e excesso de horizonte, movem sobre o sol seus estrondosos velocinos, sobem no ar amargo – plenas de asas – suas mil renovadas folhagens... Não escutas fremir esses nomes aéreos, Surda!... No espaço opresso de laços, vibrando madeiras envergadas desde o cimo, a favor e contra os deuses rema a unânime árvore, floresta flutuante cujos rudes troncos levam piamente a suas excêntricas faces, aos dilacerantes adeuses de estupendos arquipélagos... Esse rio de ternura – escutas Morte? – escondido sob a relva...

Qual resistirá – mortal – a esses remoinhos? Que mortal?

Eu, tão pura... Meus joelhos pressentem os terrores de joelhos sem defesa. O ar me quebra. O pássaro perfura inauditos gritos de infância... sombra onde meu coração se encerra. E rosas... meu suspiro as soerguem, vencedor. Dói... Braços doces fecham a corbelha e entre meus cabelos pesa com peso de abelha, mergulhando sempre mais bêbado de beijo agudo, o ponto delicioso

de meu dia ambíguo... luz... Ou tu, Morte! O mais súbito me arrebatava. Bate meu peito, bate. Queima, arrasta tudo. Infla, incha, estende, dura, doce cativa testemunha de minhas redes de azul

... Dura em mim... mas doce à boca infinda...

Caros fantasmas nascentes cuja sede à minha se enlaça. Desejos... Rostos claros... Os frutos lindos do amor, os deuses formaram seu maternal contorno. Essas sinuosas bordas, suas dobras e seus cálices, para que a vida abrace um altar de delícias onde se mescla aos eternos retornos o estranho espírito; a semente, o leite o sangue fluem vivos? Não! O horror me ilumina, execrável harmonia! Cada beijo anuncia uma nova agonia... Vejo flutuando, indo, a honra das carnes dos Manes imponentes – milhões de amargos na boca... Não, sopros! Não, olhares, ternuras... Meus convivas, povo alterado de mim suplicando que vivas, não receberão de mim a vida... Saiam espectros, suspiros, noite em vão exalada, ao encontro dos impalpáveis nomes dos mortos! Não darei luz às sombras, guardo à distância o espírito sinistro e claro... Não, não pertencerá a você o lampejo dos meus lábios... Meu coração também recusa ceder os seus raios. Tenho piedade de todos nós, oh tormentas de pó!

Deuses! Aí perco os já desconcertados passos...

Imploro apenas as tuas frágeis claridades, demorada em meu rosto sôfrega e dissoluta lágrima, e única a me responder, lágrima que faz tremer em meu olhar humano uma variedade de fúnebres caminhos. Provéns do âmago, orgulho do labirinto. E trazes do coração essa doce amarra, distração de meu sumo precioso, sacrifício de sombras sobre os olhos, tenra libação de pensamentos escusos. Desde a grota temerosa, cavando fundo em mim, o sal misterioso suando muda a água. De onde vens? Que triste e recente trabalho te arranca, demorado, lágrima, da sombra amarga? Escalas meus graus de mortal e de mãe, e rasgando a estrada, fardo convicto, no tempo que vivo, a tua demora não me deixa respirar... Silêncio, bebendo pelas bordas de teu curso... Quem pede que socorras meu jovem fermento?

Feridas, choros, ensaios sombrios, por quê? Por quem essas joias cruéis marcam o corpo frio; cego de dedos erguidos evitando a esperança? Segue sem responder à sua própria ignorância, este corpo, no breu da noite surpreso por ainda ter fé? Terra turva... Nas algas se mistura, leva-me leve mim... Fraqueza de neve essa minha, vai caminhar até sua própria armadilha? Por onde anda meu cisne,

vai onde busca seu voo?... Duração preciosa... Sentimento solo, meu passo em ti derreteria a sagrada segurança! Mas sob o pé vivo que tateia e que a cria e toca com horror seu pacto natal, esta terra tão firme atinge meu pedestal. Por ali, entre esses passos, sonha meu precipício... O rochedo impassível de algas, à fuga propício – como em si mesmo inefavelmente só – começa... e o vento parece, por entre os lençóis, urdir em barulhos de mar uma trama confusa, mistura de remo e de ruínas de lâmina... Tantos longos soluços, lamúrias duras, quebradas, ao largo... e todos os destinos lançados perdidamente diversos rolando o esquecimento voraz...

Dói... meus pés nus, aquele que encontrar seu rastro vai parar de sonhar por um bom tempo somente consigo?

Terra turva... Nas algas se mistura, e me leva!

Misteriosa MIM, contudo, ainda vives. Vais te reconhecer no sol que nasce amargamente a mesma... Um espelho do mar se ergue... E sobre o lábio o sorriso de ontem anuncia enfadado o apagamento dos signos. Gela... no oriente as pálidas linhas de luz e pedra, prisão repleta onde flutua o anel do único horizonte... Olha... Vê-se um puríssimo braço, desnuda-se... Revejo-te meu braço... Trazes Aurora...

Oh rude despertar de vítima inacabada... Doce limiar que adula, lambida de coral, a marola, e lava a onda amortecida... A sombra que me abandona me descobre vermelha de novos desejos, sobre o terrível altar de todas as minhas lembranças.

Ali a espuma se esforça a se fazer visível; acolá titubeia sobre a barca em que dança, nos ombros das ondas, um sempiterno pescador. Tudo então sucumbe ao ato solene de sempre ressurgir incomparável e casta; e de restituir a tumba entusiasta ao gracioso estado do riso universal.

Um brinde! Ninfas Rosa e Sal. Jogos primeiros da luz primeira. Ilhas! Favos prestes, chama por onde sua rocha quente sente, enquanto cora, poderosos paraísos... Cimos, tímidos fogos fecundos, bosque zumbindo ideias e bichos; hinos, homens de tantos dons, desses do justo éter. Ilhas... no rumor das cinturas do mar, sempre mães virgens, mesmo com suas máscaras, são de joelhos maravilhosas Parcas: nada nos ares se iguala a flores que plantam, mas nas profundezas como gelam os seus pés!

Preparo sobre a têmpera pasmada, no âmago, morte minha, criança secreta e já crescida; e você também, desgosto divino, que tanto me anima. Castas distâncias dos lustres do destino, vocês foram apenas, fervor, nobre duração? Nem aquele dos deuses que mais perto se aventurou não ousou pintar no rosto o sopro sequestrador; nem da noite perfeita implorando a espessura, ousou almejar pelo lábio o supremo murmúrio...

Eu sustentava o brilho da morte pura tal como outrora havia o sol sustentado... Meu corpo pendia, torso nu, desesperado, ali onde embebedado de si, de silêncio e de glória – prestes a desvanecer com sua própria memória – o âmago escuta bater, com certa esperança contra o muro clemente esse coração; que se arruína em trancos misteriosos, até não sustentar de qualquer complacência nada além do que um fino desfolhado arrepio, a minha presença...

Espera vã, e vã... Não pode morrer quem diante do espelho chora por ternura.

Não deveria eu, na folia, cumprir minha maravilhosa sorte de escolher como suplício esse lúcido desdém das nuanças do destino? Jamais encontrarás morte mais transparente, nem rampa mais pura do que esta que subo perdida, do que este longo olhar de vítima pálida e entreaberta, que se resigna e sangra sem remorso? O que faz o seu sangue feito apenas segredo? Em que branca paz a deixa esse violeta, no extremo do ser, e bela de fraqueza! Ela acalma o tempo que vem aboli-la; o soberano momento já não pode descolori-la; tão vazia sua carne beija a fonte sombria. Ela cada vez mais distante e sozinha...

E eu, de tal destino, o coração cada vez mais vizinho, em cortejo me embalo, entre ciprestes, em espírito... Rumo a um aromático porvir de fumaça, senti-me conduzida, ofertada e consumida, toda, toda prometida a nuvens felizes... Até parecia-me a esta árvore vaporosa, cuja majestade levemente perdida se abandona ao amor por toda vastidão. Me ganha o ser imenso, e do incenso de meu coração que queima expira uma forma infinda... Corpos que luzem tremem em minha essência...

Não! Chega! Não irrites a reminiscência, lis sombria... Tenebrosa alusão dos céus, teu vigor não pode romper a preciosa nau, não... Entre todos os instantes tocavas o supremo... E quem triunfará sobre a própria potência, ávido por contemplar pelos teus olhos o dia, e quem escolheu teu rosto como luminosa torre?

Busca, pelo menos diga a si mesma por qual surdo curso a noite, de entre os mortos até o dia te encaminha... Lembre-te de ti e puxe do instinto este fio – teu dedo dourado luta por ele na aurora –, esse finíssimo fio cegamente seguido até a margem te trouxe à vida... Seja sutil... Cruel... Ou mais sutil... Minta, mas saiba... Ensina-me por quais encantos, covarde que não soube fugir de sua morna fumaça, nem receio de um seio de argila perfumado? Por qual giro sobre si, réptil, retomaste teus perfumes de caverna e teus tristes espíritos?

Ontem, a carne profunda, ontem, a carne amante me traiu... Sem sonhos, e sem uma carícia... Nem demônio, nem perfume me ofertou o perigo de imaginários braços morrentes em colo viril. Nem, pelo Cisne-Espírito, de plumagens machucadas, sua ardente brancura roçou meu pensamento...

E conheceu, contudo, o mais terno dos ninhos! Em favor de meus membros unidos, Jovem fui na sombra adorável oferenda... E o sono envolveu-se em tão grande doçura... E eu vinculada a mim mesma, nos vãos de meus cabelos, mansamente o império dos nervos perdi.

No meio dos meus braços outra me fiz... Quem se aliena?... Quem decola?... Quem chafurda?... Em que desvio oculto meu coração fundiu-se? Que concha redisse o nome que perdi? Sei que refluxo traiçoeiro retirou-me de minha pura e prematura extremidade e retomou o sentido de meu vasto suspiro? Como o pássaro poussa, foi preciso amortecer-me.

É a hora, talvez, em que a vidente interior se desgasta e se desinteressa: ela não é a mesma... Criança profunda dos graus ignotos em vão se defende e pede de novo ao longe novamente suas mãos abandonadas. É preciso ceder aos votos das mortes coroadas e assumir como rosto um sopro...

Suavemente,

Eu aqui com o rosto rente a esse consentimento... Este corpo, eu o perdo, com gosto de cinzas. Me volto inteira ao prazer da descida, aberta, tendo ao breu como testemunha, de braços supliciados, entre palavras sem fim, sem mim, balbuciadas... Dorme sabedoria, dorme. Forma-te nessa ausência, retorna no germe e na sombria inocência. Entrega-te viva aos tesouros e às serpentes... Dorme sempre, desce... Dorme sempre... desce, dorme, dorme sempre!

(A porta baixa é uma aliança... onde a gaze passa... Tudo morre, tudo ri pela garganta que conversa... O pássaro bebe em tua boca e não podes encará-lo... Desça mais, fale baixo... O breu não é assim tão breu...)

Deliciosos lençóis, minha morna desordem, camada onde me expando, interrogo e cedo; e onde ia afogar das batidas coração, quase tumba viva que respira e sobre quem a eternidade passa – escuta? Que lugar é esse tão repleto de mim e me tomando inteira, forma de minha forma. Essa oca de calor com sua volta sobre mim se reconhece; e recoloca esse orgulho pela roça assim tão pouca e mesmo assim cheia de si, para no fim cair na compostagem dos sonhos. Nas toalhas, onde lisa imitava a morte a imagem, apesar de si mesma, se acomoda e adormece, mulher exausta, absoluta, com os olhos cheios d’água, quando, de seus segredos nus, antros e feitiços, e desse resto de amor que o corpo em si guardava, corrompe-se a perda e seus acordos fatais.

Secretíssima arca, estranha vizinha, pensei transpassar, esta noite, a tua corrente; mas só embalei lamentos, teus flancos repletos de dias e de criações... Como assim? Meus olhos – frio que tanto azul erra – ali observam uma estrela fina e rara perecer. E esse sol menino dos meus espantos parece clarear os tormentos da anciã. Tanta é a chama desse sol que chega a quarar rancores; compõe de aurora seu composto, substância que já se formava substância tumular... ah... sobre os meus pés, por sobre o mar, lindo o sol vem... Sou sempre essa que respiras, meu véu evaporado rumo a teu reino gira...

...E então, terei eu apenas formado – vão adeus se ainda vivo – sonhos? Se venho em roupas serenas, pela margem, sem horror, esfumar da alta espuma, beber com os olhos o imenso e risonho rancor, o ser contra o vento, no ar mais vívido, recebendo no rosto o apelo do mar; se o âmago intenso sopra e insufla furioso a onda abrupta caindo sobre a onda, e se a onda, ao fim e ao cabo, estronda imolando um monstro de candura, e vem lá do alto mar vomitar a fundura sobre a pedra, de onde brota e versa sobre meu pensar um ofuscamento de estrelas frias, e sobre toda minha pele mordida pelo áspero despertar, apesar de mim, mesmo assim, é preciso – Sol – que eu adore meu coração onde vens te conhecer, doce e pulsante delícia por onde se nasce...

Fogo que se ergue, uma mulher de sangue, acolhe e reconhece as espécies sob o ouro de seu seio!

Referências

CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: Edusp, 2005.

FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto. Situação de Valéry traduzido no Brasil. *Remate de Males*, Campinas, v. 38, n. 2, p. 631-682, 2018. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v38i2.8652859>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652859>. Acesso em: 7 nov. 2020.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WALTZER, Pierre-Olivier. *La poésie de Paul Valéry*. Paris: Pierre Callier Editeur, 1953.

Recebido em: 30 de abril de 2020.

Aprovado em: 29 de setembro de 2020.

Vária





A potência política de um feminino corpo-memória

The Political Potential of a Feminine Memory-Body

Elisa Amorim Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
elisamorimvieira@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-8559-9547>

Camila Carvalho¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
ccamilacarvalho45@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-5170-0283>

Resumo: Tendo como guia um corpo-memória, que ao recuperar o passado a partir do não-dito revela sua latência no presente, em *Jamás el fuego nunca* (2007), de Diamela Eltit, literatura, política e História cruzam-se a todo tempo. Trata-se de uma narrativa na qual uma mulher sem nome rememora episódios passados ao mesmo tempo em que examina a banalidade do presente que compartilha com seu companheiro, o antigo líder de uma célula militante. Retomando a memória da ditadura chilena a partir daquele que talvez seja seu traço mais sinistro – o desaparecimento –, nesse romance, Eltit se aproxima da realidade histórica para acrescentar à discussão uma perspectiva irrealizável fora do horizonte da arte. Neste artigo, interessa-nos investigar em que medida a conversão desse rastro do passado em estratégia estética – ao colocar em disputa outras formas de visibilidade e inteligibilidade – dialoga com o conceito de História elaborado por Walter Benjamin.

Palavras-chave: Diamela Eltit; Walter Benjamin; *Jamais o fogo nunca*; ditadura; desaparecimento.

¹ Este trabalho contou com o apoio da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

Abstract: Guided by a body-memory, which in recovering the past from the unsaid reveals its latency in the present, in *Jamás el fuego nunca* (2007), by Diamela Eltit, literature, politics and History intersect at all times. It is a narrative in which an unnamed woman recalls past episodes while examining the banality of the present she shares with her mate, the degraded image of an authoritarian militant leadership. Resuming the memory of the Chilean dictatorship based on what is perhaps its most sinister feature – the disappearance –, in this novel, Eltit approaches historical reality to add to the discussion a perspective which is unrealizable outside the horizon of art. In this paper we are interested in investigating how the conversion of this trace of the past into an aesthetic strategy – when highlighting other ways of visibility and intelligibility – dialogues with the concept of History elaborated by Walter Benjamin.

Keywords: Diamela Eltit; Walter Benjamin; *Jamais o fogo nunca*; dictatorship; disappearance.

Em 2003, num ensaio intitulado “*La memoria pantalla*”,² Diamela Eltit escreve sobre o modo como, naquele momento, os canais de televisão chilenos abordaram os trinta anos do golpe de Estado. Precipitam-se, ela diz. Numa competição tardia por mostrar imagens inéditas e exclusivas, as redes de televisão repetiam, incessantemente, o bombardeio que destruíra o *Palacio de La Moneda*.³ Em preto e branco, desfocada e evidenciando seu caráter de passado, a imagem de Salvador Allende explodia na tela. O protagonista era uma pessoa, jamais um projeto. Comprimidos, descontextualizados e oportunamente ordenados, os testemunhos proliferavam em tom de certificado. Com odioso equilíbrio, escreve Eltit (2008), concorriam na tela as palavras dos analistas, das vítimas e dos articuladores do golpe. De modo deliberadamente racional, no afã de estabelecer o episódio como um consenso, os canais rememoravam o passado amparados pela “sensatez que necessitam os tempos históricos para se cristalizar” (ELTIT, 2008, p. 102, tradução nossa);⁴ e da mesma maneira em que colocaram em curso um silêncio exagerado, trinta anos mais tarde produziam uma superabundância de imagens. A rememoração postava-se como “um potente fármaco administrado em grandes doses

² O ensaio integra a coletânea *Signos Vitales*, publicada em 2008.

³ O bombardeio, marco inicial da ditadura chilena, ocorreu em 11 de setembro de 1973 e fora comandado pelo general Augusto Pinochet.

⁴ No original: “sensatez que necesitan los tiempos históricos para cristalizarse”.

para tranquilizar os ânimos, para acalmar as (más) consciências” (ELTIT, 2008, p. 103-104, tradução nossa).⁵ Com uma velocidade assustadora, os canais alternavam imagens do espetacular bombardeio, do presidente morto, do *Estadio Nacional* e do *Estadio Chile*. Não havia nesse suposto trabalho de memória a necessária revisão conceitual, como coloca Eltit, acerca da operacionalização destes campos de prisioneiros. Precisamente estes: *Estadio Nacional* e *Estadio Chile*. “Talvez fosse importante reparar na noção de estádio, nos nomes decisivos dos estádios, para assim pressagiar o prolongado assédio que alcançou a detenção” (ELTIT, 2008, p. 106, tradução nossa).⁶ Caberia questionar, ela escreve, como foi feita a gestão da ordem: a qual programa obedeciam? Que metodologia carcerária teve que se precipitar entre a clandestinidade e o céu aberto? (ELTIT, 2008). Embora se proliferassem obstinadamente, essas imagens não esclareciam o que era – e ainda é – necessário saber, porque a televisão oportunizava uma incursão turística ao passado.

É a crítica a uma determinada maneira de apreensão da História que Eltit deixa entrever nessa sua breve avaliação da *memoria pantalla*. Uma História pasteurizada, simplificada e polarizada. Uma História que não cessa de dividir seus personagens entre aqueles que apoiaram e aqueles que se opuseram bravamente ao absurdo que, embora tenha perdurado por dezessete anos, foi “finalmente superado”. Uma História que ignora, a um só tempo, a gestação e o fruto. Uma História que recusa os pormenores, que coloca o passado em estado de repouso. Uma História incapaz de voltar-se àquele que talvez seja o ponto mais angustiante desse episódio sinistro: as vidas que desapareceram sem deixar rastros; a impressionante suspensão em que, ainda hoje, encontram-se os milhares de pessoas que, se já não se pode esperar que estejam vivas, tampouco podem ser dadas como mortas. Uma História que ignora essa suspensão fundamental. Uma História, enfim, que se volta ao passado para encerrá-lo e apagar sua latência no presente.

Essa máquina de desaparecimentos – à qual Pinochet deu forma – é, em seus diversos níveis, continuamente confrontada em *Jamais o*

⁵ No original: “como un potente fármaco administrado en grandes dosis para tranquilizar los ánimos, para acallar las (malas) conciencias”.

⁶ No original: “Quizás podría resultar importante reparar en la noción de estadio, en los nombres decisivos de los estadios, para así presagiar el prolongado asedio que alcanzó la detención”.

fogo nunca. Tendo isso em vista, interessa-nos investigar, neste artigo, em que medida a conversão desse rastro do passado em estratégia estética – ao colocar em disputa outras formas de visibilidade e inteligibilidade – possibilita à literatura voltar-se à realidade histórica inserindo na discussão uma perspectiva irrealizável fora do horizonte da arte.

Em seu romance, Eltit nos apresenta uma narrativa em primeira pessoa na qual uma mulher sem nome rememora episódios passados ao mesmo tempo em que examina a banalidade do presente que compartilha com seu companheiro, o antigo líder de uma célula militante. O compromisso ideológico, que não permitia concessões, lhes custara a morte do único filho. Por viverem na clandestinidade, o casal não prestara socorro ao menino que, então, faleceu num quarto pequeno diante dos pais; o mesmo quarto onde, agora, a narradora realiza seu trabalho de memória e reflete sobre o que restou depois do fim da militância.

A tensão que subjaz à escolha da voz narrativa, esse corpo-ruína diletante, estende-se para o arranjo do romance como um todo: no lugar de um encadeamento de fatos, a autora insere a colagem de acontecimentos que não se relacionam de modo sequencial; em detrimento da pretensa totalidade de um enredo, volta-se para o interior rasurado e fragmentado da memória; negando violentamente as regras da cronologia, suspende o tempo até seu extremo. Aqui, o relato do que “de fato” ocorreu cede lugar à seleção “caoticamente cuidadosa” da narradora que, em detrimento dos “acontecimentos decisivos”, privilegia a intensidade dos microeventos e o modo como a *afetam*.

A partir de dois corpos em ruína, o romance interpela o desaparecimento de um projeto político. Mas, a partir de dois corpos em ruína, traz à baila, também, as suas contradições internas que não cessam de ser apagadas. A partir de dois corpos em ruína, Eltit escova o passado a contrapelo para retirar do silenciamento a hierarquia de gênero que estruturou tanto o moralismo do Estado, quanto as organizações militantes. A partir de dois corpos em ruína, recoloca essa História local dentro de um quadro maior e mais amplo. Sem perder de vista as diversas camadas de violência nas quais se fundaram tanto o governo quanto a militância, Eltit recupera o imperativo econômico que, muito oportunamente, a História tende a relegar ao esquecimento: ao dar-se por satisfeita em expor a violação dos direitos humanos – sempre de modo seletivo, seriado e automático –, essa História parece tentar nos convencer de que é preciso separar o ato de sua motivação. Como se

fosse possível. Feito brasa, fogo em latência, é um passado que não nega suas contradições que irrompe no presente, durante toda a narrativa.

Um romance, portanto, em constante estado de conflito, anunciado desde o título: uma dupla negação que Eltit toma emprestada de *Los nueve monstruos*, de César Vallejo. O verso do poeta peruano retorna, acompanhado de seu complemento, na epígrafe que abre o livro: “Jamais o fogo nunca/ fez melhor seu papel de morto frio”. Nesse poema, Vallejo dialoga diretamente com a Guerra Civil Espanhola. A escolha de Eltit não é casual: como bem pontua Maria Rosa Oliveira-Williams (2009, p. 47, tradução nossa), são os versos de Vallejo que lhe dão “a chave poética para realizar o ato de escavação alegórica que torna possível o ressurgir dos revolucionários velhos à beira da morte ou já mortos”.⁷ Se no título e na epígrafe do romance a relação entre a ditadura de Franco e aquela de Pinochet é tão somente insinuada, logo em suas primeiras páginas essa aproximação torna-se incontestável: “Não consigo lembrar quando Franco morreu” (ELTIT, 2017, p. 14).⁸ É desse modo aparentemente deslocado que a narradora inaugura sua incursão pela memória: “Quando foi, em que ano, em que mês, em que circunstâncias você me disse: Franco morreu, finalmente morreu” (ELTIT, 2017, p. 14, grifo nosso), ela continua.

A insistência em recordar o quando da morte do ditador espanhol – que orbita incessantemente os dois primeiros capítulos – não é um movimento fortuito. A morte de Franco é antes de tudo um símbolo. Não somente por tratar-se do óbito de alguém “que tinha exercido o direito soberano de vida e de morte [...] durante quarenta anos”, como coloca Michel Foucault (1999, p. 296); mas, também, porque no período que antecedeu a expedição desse atestado, Franco permaneceu num estado de suspensão semelhante àquele em que se encontram os desaparecidos: nem vivo, nem morto.

Como se sabe, o general entrou em coma no dia 30 de outubro de 1975. Antes do coma, Franco teve três paradas cardíacas. Uma úlcera hemorrágica levou à retirada de boa parte de seu estômago. Peritonite bacteriana, insuficiência renal aguda, tromboflebite e pneumonia. Passou por inúmeras cirurgias e, durante um período, manteve-se vivo com a ajuda de aparelhos. Foi somente quase um mês depois do coma, no dia

⁷ No original: “la clave poética para realizar el acto de excavación alegórica que haga posible el resurgir de los revolucionarios viejos al borde de la muerte o ya muertos”.

⁸ Para as citações de trechos do romance utilizamos a tradução feita por Julián Fuks para a edição brasileira da editora Relicário, de 2017.

20 de novembro de 1975, que o general Franco morrera oficialmente.⁹ Oficialmente. Essa é uma palavra fundamental. Embora já não estivesse apto para viver, Franco só pôde ser considerado um homem morto quando seu óbito foi oficializado; quando seu corpo foi velado e enterrado. Ao fazer desse episódio seu ponto de partida, Diamela Eltit abre o romance com uma questão fundamental: quando se pode declarar que está morto um corpo?

Apesar de absolutamente negligenciada pela *memoria pantalla*, a lógica do desaparecimento é inseparável do período Pinochet. É Naomi Klein (2008) quem nos lembra que, ainda que o bombardeio em *La Moneda* tenha sido extremamente eficaz para instaurar o terror – indispensável, vale lembrar, à implementação da agenda econômica dos *Chicago Boys* –,¹⁰ o espetáculo aéreo dos esquadrões de caça não tardara em converter-se num tipo desastroso de relações públicas:

⁹ Esse breve apanhado acerca da saúde de Franco foi elaborado por Diana Klinger em seu artigo “A resistência: uma vida”, publicado na revista ALEA em 2018, no qual a autora elabora uma leitura do romance de Eltit. A partir da morte de Franco, Klinger desenvolve uma reflexão acerca “da linha divisória entre a vida e a morte”. Suas formulações caminham, contudo, numa direção diferente desta que ora propomos. O questionamento que guiará a reflexão de Klinger (2018, p.187) é de outra ordem: “Perguntar-se quando exatamente morreu Franco implicaria também se perguntar simultaneamente quando morre um corpo e quando morre um projeto político”. Ainda que consideremos pertinentes as elaborações da autora, interessa-nos iluminar esse episódio, bem como sua inserção no romance, a partir de uma outra chave de leitura. Cf. Klinger (2018, p. 184-195).

¹⁰ Em 1976, o economista e ex-embaixador de Salvador Allende em Washington, Orlando Letelier, depois de ter sido preso e torturado no Chile, retornou à capital norte-americana. Evidentemente, não mais como embaixador, mas “como ativista em um *think tank* progressista, o Institute for Policy Studies” (KLEIN, 2008, p.123). Letelier não hesitou em utilizar sua liberdade recentemente conquistada para denunciar as inúmeras violações que sofria o Chile sob o comando de Pinochet. Nesse mesmo ano, o economista escrevera um ensaio crítico para o *Nation*. Em seu *A doutrina do choque*, Naomi Klein (2008, p.124) reproduz um trecho desse texto: “O plano econômico teve de ser forçado e, no contexto chileno, aquilo só podia ser feito com a matança de milhares, com a implantação de campos de concentração em todo o país, com a prisão de mais de cem mil pessoas em três anos... Retrocesso para a maioria e ‘liberdade econômica’ para um pequeno grupo de privilegiados são, no Chile, as duas faces de uma mesma moeda”. Menos de um mês depois da publicação desse ensaio, Letelier foi assassinado: no dia 21 de setembro de 1976, enquanto dirigia para o trabalho, uma bomba acionada por controle remoto explodira seu carro.

Notícias da imprensa sobre os massacres realizados por Pinochet ganharam o mundo com estardalhaço, fazendo com que ativistas europeus e norte-americanos pressionassem seus governantes, com agressividade, para que não comerciassem com o Chile – um resultado significativamente desfavorável para um regime cuja razão de existir era manter o país aberto aos negócios. (KLEIN, 2008, p.109-110).

Pinochet vira-se, então, ante um dilema. Era preciso, a um só tempo, ampliar internamente a dimensão do horror e desviar-se dos ataques internacionais. A solução viria à galope, por meio da execução de uma nova prática: o desaparecimento. De modo silente, o Estado ampliava a zona de medo. Opositores simplesmente desapareciam. Seus corpos eram, por vezes, enterrados em valas comuns. Em outros casos, espalhavam-nos pelo deserto do Atacama. Houve, ainda, aqueles que foram lançados ao mar. Um método ainda mais eficaz: mães, pais, irmãs, filhos, filhas, esposas, maridos, amigos. Sara de Lourdes Donoso Palacios; Eliana Marina Espinoza Fernández; María Galindo Ramírez; Nalvia Rosa Mena Alvarado; Luis Emilio Recabarren González; Michelle Peña Herrerros; José Luis Morales Ruiz; Elizabeth Mercedes Rekas Urra e outras 1084 pessoas.¹¹ Todas, e cada uma delas, existindo em suspensão. Nem vivas, nem mortas. Por meio da ocultação ostensiva de seus rastros,¹² Pinochet instaurava um luto que não tinha sequer materialidade. Como ignorar esse passado? Como lidar com ele? Como retirá-lo da condição

¹¹ As pessoas aqui citadas tiveram seus nomes retirados da lista de desaparecidos disponível no site oficial do *Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos*. Disponível em: <http://interactivos.museodelamemoria.cl>. Acesso em: 1 maio 2019.

¹² Optamos pela formulação paradoxal “ocultação ostensiva” no intuito de enfatizar dois pontos importantes: o primeiro se refere ao fato de que, embora Pinochet fizesse desaparecer os corpos, esse gesto era visível para cada familiar que sofreu a impossibilidade do convívio. A ocultação era, portanto, evidente. O segundo se refere ao relativo insucesso dessa empreitada. O general não fora capaz de esconder todos os seus rastros. Vários corpos foram encontrados, anos depois. E mais: muitos daqueles que permanecem desaparecidos contam, ainda, com a obstinação da busca de seus familiares (sobre esse último comentário Cf. NOSTALGIA DE LA LUZ, 2010). É nesse sentido que consideramos essa ocultação ostensiva um relativo insucesso: a cada dia que uma mãe se levanta e caminha pelo deserto; a cada vez que a literatura, o cinema ou as artes recuperam essas vidas, Pinochet experimenta, simbolicamente, o fracasso dessa sua empreitada que visava repousar num silêncio infinito cada um desses corpos.

de mercadoria e convertê-lo num ato político? Como sopesar o excesso de memória e o exercício crítico da História, ainda absolutamente necessário?

É Walter Benjamin quem nos diz que uma leitura histórica efetiva – aquela que, para ele, seria elaborada pelo materialista histórico –¹³ não pode se furtar de dois gestos essenciais: a rememoração e a redenção. Ou, para recuperar a formulação de Michel Löwy (2005, p. 49), “a redenção sobretudo enquanto rememoração histórica das vítimas do passado”. A Benjamin não interessa uma História que apenas conserve: no horizonte de seu pensamento, o diálogo entre passado e presente é inegociável. No conjunto das Teses que compõem o célebre “Sobre o conceito de História”, talvez seja a Tese V aquela que expõe a questão de modo mais exemplar: “a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 62),¹⁴ ele escreve. Para além da evidente negação de uma noção cristalizada do passado, o que se esconde detrás dessa fugacidade é a relação dialética que ele estabelece com o presente. Trata-se, antes, de reconhecer essa imagem do que já foi no instante em que ela forma uma constelação com o que ainda é: no instante em que, como um relâmpago, ela *passa*. Um instante de perigo, nos dirá o filósofo na Tese seguinte. Se no quando da escrita desse documento o perigo iminente ao qual Benjamin faz referência era, sem

¹³ É necessário frisar que o conceito de materialismo histórico no âmbito da filosofia de Benjamin não pode ser entendido tal qual aquele elaborado pela teoria marxista, em que pese o incontestável diálogo que a proposta do filósofo estabelece com essa última. Do ponto de vista benjaminiano, o termo guarda certas especificidades – dialogando, inclusive, com a teologia – o que o distancia da formulação proposta por Marx. Em função das limitações deste artigo, não nos debruçaremos sobre essa diferença. Destacamos, contudo, que neste trabalho utilizamos o termo amparados pelo entendimento de Walter Benjamin. Sobre o tema cf. Löwy (2005) e Gagnebin (2018).

¹⁴ Para a citação do texto de Benjamin, optamos por utilizar a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller elaborada para o livro de Michel Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Nossa escolha se deve a duas questões: primeiro, em função dessa tradução ter sido feita a partir do original alemão (*Über den Begriff der Geschichte*); segundo, por ser aquela utilizada por Löwy e Gagnebin, autores aos quais recorreremos para amparar nossa leitura das Teses. Assim, o uso do *apud* nessas citações não se deve a uma impossibilidade de consultar a fonte primária, publicada em português pela editora Brasiliense, mas à escolha consciente de não a utilizar.

dúvida alguma, a ascensão do fascismo; esse não poderia ser, no nosso tempo, a aparentemente irrefreável mercantilização e espetacularização da memória? Que, em todo caso – é necessário indagar –, não parece estar, ainda, muito próxima desse – não tão – velho adversário?

No final da Tese VI, o filósofo escreve “que os mortos também não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso” e que “esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 65). Benjamin considera ser essa leitura equivocada da História – contra a qual se volta – o que possibilita ao opressor continuar vencendo incessantemente. É, portanto, uma determinada forma de lidar com o passado que coloca os mortos em constante estado de ameaça, já que uma abordagem que opta por considerá-lo uma sucessão de êxitos não pode prescindir de falsificar e/ou ignorar os combates dos quais derivaram os vencedores e os vencidos. É urgente que a escrita da História não se furte a inverter a perspectiva: antes de configurar-se como uma “acumulação gradual de conquistas”, o passado é “uma série interminável de derrotas catastróficas” (LÖWY, 2005, p. 66).

São, portanto, inseparáveis, no horizonte do pensamento de Benjamin, “história e política, rememoração e redenção” (LÖWY, 2005, p. 62). Escovar a História a contrapelo é, antes e sobretudo, restaurar o passado instaurando um dissenso: é negar-se a assentir com a versão dos vencedores; é exumar os mortos de seus túmulos para expor aquilo que se esconde por debaixo do consenso que organiza a “versão oficial”. A rememoração, nos dirá Benjamin, só é efetiva quando trabalha a favor da redenção; quando se empenha em reconfigurar o *tempo-do-agora* expondo sua essência de barbárie. Rememoração do passado, redenção do presente. Jamais a separação. Jamais a inevitável progressão: tudo o que foi, poderia não ter sido; mas tudo o que agora é, resulta dessa contingência. Jamais a negação dessa contingência.¹⁵ “[...] Se trata de uma ação política, de uma reformulação produtiva, de gerar, eu lhe disse,

¹⁵ A esse respeito, escreve Jeanne Marie Gagnebin: “[...] a verdade do passado reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não. A tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta”. (GAGNEBIN, 2018, p. 60).

um cenário atualizado, de voltar a ler, de pensar, se trata, eu disse, de tomar uma decisão, de intervir nos tempos” (ELTIT, 2017, p. 105). No prefácio do primeiro volume da edição brasileira das *Obras escolhidas*, Jeanne Marie Gagnebin (2012) sintetiza de maneira muito clara essa reconfiguração mútua na qual funda-se a leitura benjaminiana da História. Neste seu “Walter Benjamin ou a história aberta”, a autora comenta que a preocupação do filósofo em salvar o passado no presente deve-se

[...] à percepção de uma semelhança que os transforma a ambos: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 2012, p.16).

Não seria justamente isso o que a *memoria pantalla* se nega a realizar? Embora não hesite em “acusar” o general Pinochet e ainda que não deixe de “criticar” a ditadura, esse suposto trabalho de memória, por mais que se esforce em esconder, acaba por expor a relação empática que estabelece com o vencedor quando *opta* por uma dupla negligência. A primeira refere-se à sua recusa em iluminar as engrenagens do mecanismo econômico que não só motivou o absurdo, como permanece, ainda, funcionando a todo vapor.¹⁶ A segunda tem a ver com o modo como esse trabalho de memória não hesita em selecionar os episódios dignos de rememoração, relegando ao esquecimento aqueles que, em alguma instância, poderiam criar um choque de interesses. É esse *modus operandi* – fundamentado por uma “identificação afetiva” com o vencedor – que nos leva a considerar o excesso de memória mercantilizada como o “nosso” possível instante de perigo. É esse *modus operandi* que, como escreve Eltit, segmenta as vítimas – em função dos imaginários sociais e seus componentes de gênero, raça e classe – “em mortos de primeira e de segunda. Torturados de primeira e de segunda. Memória social

¹⁶ A ditadura chilena é inseparável da implementação de uma agenda neoliberal absolutamente austera. Uma política econômica que, embora tenha sido iniciada por Pinochet e seus *Chicago boys*, não fora suspensa no período da redemocratização e permanece, ainda hoje, em voga.

de primeira e de segunda” (ELTIT, 2008, p. 107, tradução nossa).¹⁷ Uma seleção perversa que permite a Pinochet continuar vencendo. Incessantemente.

Mas como recuperar vidas cuja ausência não se deve, exatamente, à morte? Como fazê-las existir em sua crucial inexistência? Para fazer desaparecer uma vida, para relegá-la a essa impressionante suspensão, é preciso fazer desaparecer um corpo. O corpo é o veículo recordatório da morte, a “superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2017, p. 65). O desaparecimento de um corpo é a tentativa mais torpe de negar os fatos. Como, então, elaborar a irrupção *destes* corpos sem perder de vista o extravio que sofreram? Como torná-los presentes sem negligenciar essa ausência fundamental que os constitui? Estruturado por dois personagens situados e sitiados *entre* a vida e a morte, *Jamais o fogo nunca* é uma alegoria do desaparecimento.

Me viro e sou eu agora a que prefere estar de lado, o trabalho magno dos ossos. Então, você se mexe com sutileza me seguindo, como se fôssemos os *protagonistas de uma longa dança horizontal, os escolhidos para a realização de um baile extraviado*. (ELTIT, 2017, p. 95, grifo nosso).

A partir desse rastro, Eltit escava o passado para dele exumar corpos em ruína. Corpos-memória. Duplamente. Corpos-memória porque guardam em si as inscrições, mas também porque só existem nesse espaço imaterial. Corpos desaparecidos que se convertem, no ambiente da ficção, em palavra, ação e resistência: “[...] porque agora somos corpos palavras, corpos, sim, palavras” (ELTIT, 2017, p. 30-31). Um corpo de homem degradado. Um corpo de mulher dotado de uma lucidez ambígua. Um corpo-palavra feminino que reconhece ser essa paradoxal existência – a dela e a do companheiro – dependente de um trabalho arqueológico. Um trabalho que escava o passado para reescrever a História a partir de seus restos, de seus ossos que são rastros:

[...] me alegra que você ainda sinta dor nos ossos, que você os sinta e eles se façam presentes a cada dia ou a cada noite, a cada hora, em todos os minutos, porque você praticamente não levanta da cama, da minha cama, e entende, tem que entender, *que você*

¹⁷ No original: “muertos de primera y de segunda. Torturados de primera y de segunda. Memoria social de primera y de segunda”.

só está vivo pelo poder dos seus ossos que alardeiam a dor, essa engrenagem tão consistente que temos e somos ossos, esqueleto puro, você não acha? (ELTIT, 2017, p.115, grifo nosso).

Confinados em um espaço asfixiante, que só parece ser possível fora do tempo e da História – um quarto pequeno, hermético, cujas janelas estão sempre fechadas, mais próximo de um túmulo que de uma habitação –, esses corpos em ruína, em fase de putrefação e primordialmente ósseo – como nos diz constantemente a narradora –, transitam entre a vida e a morte, suspensos no tempo. Em certos momentos, parecem já estar mortos; em outros, assemelham-se mais a ex-militantes que, a despeito do fato de a idade avançada os aproximar da morte, ainda estão vivos. Uma questão indecível que nos leva a propor uma alternativa de leitura tão distante das interpretações que tomam esses personagens por “fantasmas”, considerando-os, portanto, ex-militantes já mortos,¹⁸ quanto daquelas que, ao contrário, fixam-nos no campo da vida, tomando-os como idosos cujos delírios são entendidos como sonhos ou sintomas de esclerose e/ou loucura.¹⁹ Ainda que sejam leituras possíveis – e essa é uma das potências do romance – essas interpretações ofuscam o movimento fundamental que somente o *trânsito* entre a vida e a morte possibilitaria. Justamente por situar-se numa zona de indiscernibilidade; precisamente por não se decidir por uma ou outra alternativa, *Jamais o fogo nunca* nos parece mais próximo de uma alegoria do desaparecimento. O movimento é político: recusando-se a compartilhar do silêncio daqueles que simplesmente ignoram esse gesto nefasto e, ao mesmo tempo, a afiliar-se aos que, com certa dose de resignação, colocam como equivalentes o desaparecimento e a morte, Eltit evoca a memória do passado por meio da instauração de um litígio: vivos e mortos ou, ainda, *nem vivos, nem mortos*.

[...] quando eu retornar ao quarto, quando vir você na cama vai parecer, eu sei, uma cena imutável e já não será possível para mim entender onde está exatamente a linha que rege o tempo. Habitei,

¹⁸ Essa é a interpretação de Sergio Rojas (2012); de Francine Masiello (2012); e de Agustín Pastén (2012), para citar alguns exemplos. As referências completas desses textos encontram-se na seção “Referências” deste artigo.

¹⁹ Essa é a interpretação de José Antonio Riviera Soto (2009) e de Eugenia Brito Astrosa (2015), para citar alguns exemplos. As referências completas desses textos encontram-se na seção “Referências” deste artigo.

sim, no meio de um finíssimo transtorno perceptivo. *De forma incrível, muito pouco exprimível, sofri essa anulação do tempo.* Num dia de outro século, de outros séculos, um tempo em que caminhava e caminhava, mas não era capaz de avançar. (ELTIT, 2017, p. 35, grifo nosso).

O pensamento estético de Diamela Eltit parte dessa suspensão para, por meio dela, redesenhar os “possíveis” subvertendo a lógica desse gesto perverso. A estratégia é primorosa porque incorpora e afronta os objetivos dessa forma paradoxal de detenção, esse encarceramento para fora da História. Quando relegou ao desaparecimento grande parte de seus opositores, Pinochet visava repousar cada um desses corpos num silêncio infinito. Ao recuperá-los, sem perder de vista seu extravio, Eltit converte esse aprisionamento em plena liberdade. A voz que fala no romance fora arrancada brutalmente do todo social e, por isso mesmo, torna-se suficientemente distante para avaliá-lo; justamente por ter sido relegada a esta absurda suspensão, torna-se capaz de transitar pelo tempo:

Acompanhamos com distância, e até com uma frieza ostensiva, o acontecer em que se organiza o sempre colapsado presente. Cada vez que lemos o jornal, nos poupamos dos comentários, deliberadamente não manifestamos estranhamentos nem menos estupor diante da desmesura dos títulos. Só intercambiamos sorrisos fugazes quando algum excesso beira o patético. Sorrimos e possivelmente até mexemos a cabeça para confirmar o grau que alcançou o escândalo. Conhecemos com perfeição a alienação grotesca dos títulos, como também o exercício de síntese que requer uma leitura profissionalizada, a sondagem aguda que precisa da notícia. Depois de tudo fomos analistas talvez por um tempo prolongado demais. Aprendemos a administrar cada uma das variáveis, *não apenas sopesá-las, e sim estabelecer suas intrincadas relações.* Analistas. Nos desvelamos, permanecemos absortos, decifrando. Atuamos cumprindo nosso labor de militantes. Os erros que podemos ter cometido no começo das nossas funções conseguimos corrigir graças à nossa paixão exaustiva. *Analistas de títulos, de parágrafos, de seções cruzadas, de sincronismos e diferenças, de matizes, de suspenses, a insaciável repetição de uma notícia, a manipulação grosseira.* À maneira de um quebra-cabeças ou de um mapa desarticulado, restabelecíamos o território. (ELTIT, 2017, p. 47-48, grifos nossos).

É, portanto, a indeterminação constitutiva desse corpo feminino o artifício estético-político que abre espaço para uma leitura histórica efetiva, para um trabalho de memória consistente. É essa indeterminação que oportuniza tanto o desenho de um tempo aberto, completamente alheio à cronologia e à linearidade, quanto o movimento dialético que a narradora elabora. Um eco benjaminiano. Em suas Teses, o filósofo nos dirá, de diversas formas, que o passado é um amontoado único de derrotas; uma única catástrofe acumulada. No romance, a temporalidade – que transita entre cinquenta, quinhentos ou mil anos – parece corroborar com essa leitura. Ao reconhecer que sua derrota remonta há décadas, séculos e milênios, o que essa mulher nos diz é que os vencidos do passado – de muitos passados – se imiscuem. Seu amontoar ininterrupto os torna indiscerníveis. A derrota dessa ex-militante é, portanto, anterior a si mesma. Não pertence unicamente ao seu tempo. Reporta-se, antes, a décadas, séculos e milênios de exploração e barbárie. Por meio dessa suspensão temporal, de modo cifrado, a mulher evoca as derrotas históricas que antecederam e se amalgamaram à sua:

Cem anos já e, apesar de saber que tudo foi consumado num passado remoto, em outro século e, ainda mais, em outro milênio, mil anos na verdade, ali está o século recente inteiro ou os mil anos decrepitos, insidiosos, *que riem com um gesto horrível ostentando sua esteira de desgraças*. (ELTIT, 2007, p.122, grifo nosso).

A indeterminação constitutiva do desaparecimento é, portanto, a chave poética que permite ao romance elaborar uma leitura histórica capaz de circunscrever-se ao seu contexto e tema imediatos e, ao mesmo tempo, de extrapolá-los. Para recuperar as palavras de Benjamin, o passado que essa rememoração visita não é uma “cadeia de eventos”, mas “uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 87).

Aberturas e contradições acompanharão o leitor durante toda a narrativa. Para além do tempo e do espaço, o caráter ambíguo desse corpo ofusca, também, a nitidez de seu relato. Muito mais que referir-se à imprecisão inerente a todo trabalho de memória, o que o estado “plenamente caótico” das reflexões da narradora evoca é esse limiar em que ela se encontra: feito fumaça, fogo em suspensão, seu relato é algo que se situa *entre* a rememoração e o delírio:

Ali estavam os líderes históricos, eu podia vê-los alinhados por todo o cenário não sugestivo demais. Me incomodou a feitura do cenário. Eu disse a eles depois, mencionei que era necessário gerar uma cenografia que estivesse de acordo com o prestígio da Internacional. Apontei isso de uma maneira que poderia ser considerada irresponsável. Foi simplesmente uma opinião ou um comentário tangencial. Mas você e parte do grupo dos que depois formaria a segunda célula responderam de um jeito enfático demais. *Aristocratizante, me chamaram, ou burguesa, não sei, não tenho certeza, não consigo definir agora a palavra.* Mas havia uma plataforma árida, os corpos dirigentes, a melodia, as mãos, o canto. A diretoria do partido formando uma fila deprimente em cima daquele cenário impossível, aglutinados, indiferenciados, parecendo simples militantes, nunca dirigentes, isso não, você em compensação brilhava no canto assim como brilhavam o gordo López e Ximena e talvez até eu brilhasse (*o gordo López, do canto do quarto, agora nega com a cabeça toda essa cena, pálido, furioso, mas já não me importa, tão pálido está o gordo enquanto Ximena fala comigo, insiste no meu assassinato, deitada do meu lado, me sussurra isso ao ouvido, em segredo*). (ELTIT, 2017, p.110, grifos nossos).

A nebulosidade que configura o desaparecimento é uma constante em *Jamais o fogo nunca*. Por meio dessa apropriação, Eltit coloca em cena – para recuperar o termo de Jacques Rancière – uma nova *partilha do sensível* (cf. RANCIÈRE, 2009): aquela na qual o corpo mais barbaramente silenciado é o mais apto para falar. Uma *partilha do sensível* na qual a verdade histórica não repousa na verificação de um acontecimento tal como ele foi, mas na legitimidade da voz que o narra. Uma *partilha do sensível* para a qual a nitidez do relato importa menos que sua necessária irrupção.

Nesse sentido, não é casual o fato de ser o sujeito histórico que elabora essa revisão, uma mulher. Muito além de retirar do silenciamento uma voz marginalizada, fazer do *quem* um substantivo feminino é incluir no debate questões que são, não raro, desprezadas. Em que pese o fato de as contradições internas da militância lhe serem tão constitutivas quanto a brava resistência, nas narrativas que abordam o tema da ditadura, a opção por deixar de mencioná-las não é pouco frequente. A hesitação, no entanto, é mais que compreensível. Quando se trata do embate entre duas forças absolutamente desproporcionais, a crítica pode, de fato,

parecer condescendente com o escandaloso assédio institucional ou acabar sugerindo – ainda que não intencionalmente –, uma relação de falsa semelhança que é, no mínimo, arriscada. Mas, ser mulher é correr o risco. Desenhar também. E, nesse sentido, o desenho de uma feminina releitura histórica não pode se esquivar de certas “inconveniências”. Aproximar-se da ditadura militar por meio do escrutínio da masculina militância é enxergar nos escombros do passado aquilo que está mais profundamente submerso. Uma acuidade que somente o olhar de um ser-mulher é capaz de abrigar. A escolha da voz narrativa é, portanto, política porque possibilita a instauração de um duplo litígio: *Jamais o fogo nunca*, além constituir-se como espaço de fala para a voz mais barbaramente silenciada, não se exime de perscrutar as diversas camadas que perfilam esse silenciamento.

É precisamente essa escolha que oportuniza o questionamento de cada uma de nossas equívocas naturalizações. Quando o relato vem de uma mulher, o opressor não é o mesmo. Ou, pelo menos, não é somente o mesmo. No relato de uma mulher ex-militante não há espaço para maniqueísmos simplistas. A opressão que nos assola – ontem e hoje – não escolhe espectro político. Aconteceu, como nos diz a narradora, *a torto e a direito*. Articulada sim, de modo institucional, pelo Estado. Mas, elaborada também no seio da militância:

Frentista,²⁰ estalinista, assassina louca. Uma palavra atrás da outra, um conjunto de palavras elaboradas em uma equação implacável. Sílabas sonoras, perfeitas, que iam organizando uma cadeia harmônica a ressoar como uma recorrente ladainha. Mas algo nessa engrenagem singular me cativou ou me distraiu, e é possível que meu rosto tenha permanecido inclinado ou atento a essas palavras, pode ser, sim, que nada no meu rosto tenha acusado a ofensa. E não parece estranho que essa expressão precisa, a minha, tenha me outorgado uma distância impressionante. Penso agora, incerta, insegura, e queria lhe perguntar se por acaso, no meio do caos, minha expressão chegou a alcançar a mais insólita exoneração. Pode ser que eu tenha imaginado, pensado naquelas tardes, horas, dias incertos em que o temor diante de uma voz

²⁰ Julián Fuks, tradutor do romance para o português, esclarece em nota – a qual reproduzimos – o significado do termo: “Nome utilizado para referir membros e apoiadores do grupo armado chileno ‘Frente Patriótica Manuel Rodríguez (FPMR)’, que lutava contra a ditadura de Pinochet. (N. do T.)” (ELTIT, 2017, p. 27).

rotunda, sim, rotunda, pudesse me interceptar para cravar em mim uma soma de palavras que podiam significar ou não e que, no entanto, eram capazes de destruir. Ou era eu que me preparava para aquele instante, eu mesma que repetia aquilo que iam dizer, que se adivinha a torto e a direito. (ELTIT, 2017, p. 27).

Ao longo de todo o romance, a narradora revisita a hierarquia de gênero que estruturou as células de resistência. No entanto, nessa cena que abre o terceiro capítulo, ela o faz de modo peculiar. Num primeiro momento, demonstra reconhecer a frequência dos abusos e das acusações que sofria quando diz que, naquela reunião, as palavras duras que lhe foram dispensadas ressoaram como uma *recorrente ladainha*. Não bastava discordar de sua inclinação para a ação direta. Aos seus companheiros não parecia possível estabelecer um debate respeitoso com uma mulher. Não podiam, portanto, prescindir de certos adjetivos. Assassina. Assassina louca. Em seguida, o reconhecimento da *engrenagem singular* – isto é, a maneira ardil como a opressão se desenhava dentro da célula –, que a distraiu do impacto que aquela coerção lhe causara, oportuniza, então, o desvelamento; a identificação ou o questionamento acerca de *seu* próprio erro: também ela naturalizou o assédio; também ela aceitava e, de certo modo, reproduzia – porque temia e silenciava-se diante das acusações – a opressão que se repetia a *torto e a direito*. É, portanto, a hierarquia de gênero aquilo que denuncia o cruzamento constrangedor entre ditadura e resistência. E, não por acaso, é uma cama – porque insólita e destituída de desejo – o espaço-gatilho para um trabalho de memória que confronta, obstinadamente, a persistente dominação masculina:

Algumas vezes me acontece: olhar para você como se não o tivesse visto nunca. E me parece surpreendente porque seu rosto perde a monotonia e ressurgue diante de mim com uma força imprevista. Um rosto que carece de antecedentes. Eu o olho e sei que você nota meu assombro. Me aterroriza que exista em você um rosto que lhe pertence. Me assusta seu nariz, a boca e a fenda imperturbável que sua mandíbula conserva. Me impressiona esse rosto, o seu, contra a parede. Noto que é sua mandíbula, seu nariz e o contorno inalienável da sua cabeça recortada contra a parede. Abre passagem na minha mente uma sensação de chacota ou de engano que me esgota ainda mais. Você sabe como eu chego cansada. Sempre. Tento distanciar a impaciência que me invade porque temo, sim, as minhas próprias reações. *A ferocidade com*

a qual eu poderia tentar destruir a autonomia da sua cabeça.
(ELTIT, 2017, p. 79, grifo nosso).

Seu tom está carregado de dor e de indolência, escreve Julián Fuks no prefácio do romance. Sua leitura coloca sempre lado a lado a contraditória lógica militante, a derrota política da resistência e a imagem desse homem alquebrado e decadente. É essa a História que ela *reconta*: as diversas formas de violência que os levaram ao fracasso, sintetizam-se, no presente, na imagem desse corpo de homem completamente fragilizado.

Recuperando a memória da ditadura a partir daquele que talvez seja seu traço mais nefasto, *Jamais o fogo nunca* elabora um tipo de aproximação ao passado possível apenas ao universo da fabulação. Somente o espaço da ficção é capaz de abrigar um corpo que já não está. Somente no espaço da ficção, *um* corpo pode, em sua máxima deformidade, tomar a forma de *vários* corpos. Nesse lugar, a temporalidade pode ser violentamente oblíqua e o trânsito entre vida e morte, incontestavelmente legítimo. Explorando diversas possibilidades estéticas, Eltit se aproxima da realidade histórica, torna visível a absurda suspensão que configura o desaparecimento e insere na discussão uma perspectiva irrealizável fora do horizonte da arte. Nesse sentido, arriscamos, a derrota política é inseparável, em *Jamais o fogo nunca*, de uma crise da masculinidade. Uma crise que o romance edifica; uma crise à qual a ficção dá forma. Ao se beneficiar das potencialidades do espaço do qual emerge, a releitura que o romance elabora é *literariamente* política: negando-se a compactuar com a configuração vigente, desenha, em oposição, uma outra “topografia possível” que se baseia, fundamentalmente, na exposição das contradições internas da estrutura militante. Descentralização de uma lógica falocêntrica, em todos os sentidos, em cada um de seus níveis simbólicos: é isso o que o romance não cessa de edificar.

Por meio desse corpo duplamente marginal – porque feminino e desaparecido – e de sua indeterminação – porque vivo e morto – que inquieta e desconcerta, o romance desorganiza o fluxo da rememoração mecânica e irreflexiva à qual a *memoria pantalla* tanto se empenha em nos acostumar. Uma *partilha do sensível* que perturba, desordena e opera pelo dissenso. Uma *partilha do sensível* que só é possível no ambiente da ficção. Uma *partilha do sensível*, enfim, que ao expor a potência discursiva da letra, parece ressoar, ininterruptamente: em tempos de repetições seriadas do mesmo, a literatura só é capaz de fazer política quando não deixa de ser literatura.

Referências

ASTROSA, Eugenia Brito. La ciudad como laberinto psicótico en El padre mío y Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 89, p. 77-91, abr. 2015. DOI: <http://doi.org/10.4067/S0718-22952015000100005>.

ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Tradução de Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

ELTIT, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 2007.

ELTIT, Diamela. La memoria pantalla. In: ELTIT, Diamela. *Signos vitales: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. p. 101-107.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: _____. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 285-315.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder: Organização e tradução de Roberto Machado*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. p. 55-86.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.7-19. (Obras Escolhidas, 1).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre*. Tradução de Vania Cury. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KLINGER, Diana. A resistência: uma vida. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 184-195, maio/ago. 2018. DOI: <http://doi.org/10.1590/1517-106x/2018202184195>.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MASIELLO, Francine. Cuerpo y catástrofe. *In*: CORTEZ, Enrique E.; KIRKPATRICK, Gwen (ed.). *Estar en el presente: literatura y nación desde el Bicentenario*. Lima: Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2012. p. 493-513.

NOSTALGIA de la luz. Direção e roteiro: Patricio Guzmán. Fotografia: Katell Djian. Música: Miranda & Tobar. Locução: Patricio Guzmán. Coprodução: Atacama Productions (França), Blinker Filmproduktion e WDR (Alemanha), Cronomedia (Chile) e Televisão Espanhola TVE (Espanha), 2010, 1 DVD (89 minutos).

OLIVEIRA-WILLIAMS, María Rosa. La década de 70 en el cono sur: discursos nostálgicos que recuerdan la revolución y escriben la historia. *Romance Quarterly*, [S.l.], v. 57, n. 1, p. 43-62, 2009. DOI: <http://doi.org/10.1080/08831150903334093>. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08831150903334093>. Acesso em: 1 abr. 2020.

PASTÉN, Agustín. Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit. *Contracorriente*, Raleigh, NC, v. 10, n. 1, p. 88-123, fall 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental (org.): Editora 34, 2009.

ROJAS, Sergio. Cuerpos sin mañana: cuando la historia es sólo memoria. *In*: ROJAS, Sergio. *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2012. p. 185-205.

SOTO, José Antonio Riviera. La muerte del tempo utópico en Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit. *Acta Literaria*, Concepción, Chile, n. 39, p. 125-130. II sem. 2009.

VALLEJO, César. *Poemas humanos*. Lima: Editora Perú Nuevo, 1959.

Recebido em: 6 de maio de 2020.

Aprovado em: 22 de outubro de 2020.



Un intervalo hechizado: Calveyra lee a Hudson fuera del tiempo

A Spellbound Interval: Calveyra Reads Hudson Out of Time

Carolina Maranguello

Universidad Nacional de La Plata (UNLP), La Plata, Buenos Aires / Argentina

caromaranguello@yahoo.com.ar

<http://orcid.org/0000-0002-1365-1609>

Resumen: A fines de 1989 y desde su residencia francesa, Arnaldo Calveyra escribe *Allá en lo verde Hudson*, recuperando extensos fragmentos de *Allá lejos y hace tiempo* (1918) y volviéndose alternativamente un copista, un coleccionista, un excavador y un huésped de la escritura de W. H. Hudson. Como se verá, el vínculo entre ambos escenifica las tensiones entre extranjería, (in)migración y *hospitalidad*. A partir de la posición “excéntrica” que comparten (escriben desde metrópolis culturales sin asimilarse por completo a ellas) Hudson le permite a Calveyra “regresar” y recalibrar la memoria del lugar natal a partir de una dislocación temporal (desde 1989 al siglo XIX) y espacial (entre París y el campo argentino), que deviene fragmentaria escritura autobiográfica de su propia infancia, y reactualizar además la memoria del paisaje nacional ensayada por el escritor inglés como una forma de resistir el devaluado presente político de Argentina.

Palabras clave: Arnaldo Calveyra; William H. Hudson; autobiografía, naturaleza, hospitalidad; lectura.

Abstract: At the end of 1989 and from his French residence, Arnaldo Calveyra writes *Allá en lo verde Hudson*, recovering extensive fragments of *Far Away and Long Ago* (1918) and becoming alternately a copyist, a collector, an excavator and a guest of W. H. Hudson’s writing. As will be seen, the link between both books stages the tensions between foreigner, (in)migration and *hospitality*. Considering the “eccentric” position they share (they both write from cultural metropolises without fully assimilating to them) Hudson allows Calveyra to “return” and recalibrate the memory of his birthplace from a temporal (from 1989 to the 19th century) and spatial dislocation (between Paris

and the Argentine countryside), which becomes fragmentary autobiographical writing of his own childhood. That also enables him to update the memory of the national landscape practiced by the English writer as a way of resisting the devalued political present in Argentina.

Keywords: Arnaldo Calveyra; William H. Hudson; autobiography, nature, hospitality; reading.

El escritor William Henry Hudson, que nació y vivió en Argentina hasta que en 1874 se trasladó voluntariamente a Inglaterra, su patria por elección, escribió su obra enteramente en inglés y constituyó, por su modo inédito de contemplar la naturaleza y el paisaje nacional, una figura central en la literatura argentina, recuperada de forma discontinua desde disímiles posiciones ensayísticas, críticas y ficcionales. La historia de esa lectura permite hilvanar los nombres de naturalistas como Doello-Jurado, escritores como Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia y Juan José Saer, y ensayistas como Ezequiel Martínez Estrada. Pero además, su escritura, *entre* naturalismo, autobiografía y poesía, permite invocar también la figura de Arnaldo Calveyra, quien se refiere en más de una oportunidad al escritor, no sólo en *Si la argentina fuera una novela*, sino sobre todo en *Allá en lo verde Hudson*.¹ En estos y otros textos, Calveyra recuperará a Hudson en la línea abierta por la revista *Sur*,² desde donde también escriben Borges y Martínez Estrada.

¹ Calveyra publica *Si l'Argentine est un roman* en 1999 y un año después *Si la Argentina fuera una novela* en la editorial Simurg. Sin embargo, como ha señalado la crítica, el desfase temporal caracteriza la distancia entre las escrituras, traducciones y publicaciones de varias de sus obras. Efectivamente, *Allá en lo verde Hudson*, publicado en 2012, fue escrito hacia finales de 1989, y allí figuran alusiones a *Si la Argentina fuera una novela*, cuya escritura se supone entonces, anterior, o al menos contemporánea. Este trabajo se centrará sobre todo en los vínculos que se establecen entre los dos libros de memorias, *Allá lejos y hace tiempo* y *Allá en lo verde Hudson*, sin embargo, intentará contextualizar esa reescritura haciendo mención a otras zonas de la obra de ambos escritores. En *Si la Argentina fuera una novela*, en la misma línea que los ensayos de Martínez Estrada, Calveyra destaca la singular mirada de los viajeros ingleses y le dedica un capítulo a Hudson, cuya contemplación y escritura contribuyó, asegura, a “fundarnos”.

² Además de publicar poemas en *Sur* y reivindicar la gestión cultural de Victoria Ocampo, su filiación con *Sur* también puede leerse en la recepción crítica que la revista hizo de su primer poemario, *Cartas para que la alegría*, reseñado elogiosamente por Carlos Mastronardi, su maestro, en noviembre de 1959.

Entre las principales correspondencias entre ambos escritores podría figurar, en primer lugar, el carácter excéntrico y exiliar de sus escrituras, desplazamiento que llevó a Hudson a Inglaterra y a Calveyra a Francia,³ y una vez instalados allí, se replicó en nuevas derivas hacia zonas de “retiro” al interior de esas mismas ciudades, o en sus márgenes: los restos de vida silvestre que Hudson pudo hallar en Hyde Park, Richmond Park y las afueras de Londres; la abadía benedictina de Solesmes, el Jardín des Plantes y el Jardín del Luxemburgo que le sirvieron a Calveyra como refugios, dirá Dobry (2009, p. 66), “fuera del tiempo”. La escritura autobiográfica se sostiene, en ambos casos, sobre el paisaje y la naturaleza y pone a prueba las posibilidades y límites de reversibilidad entre el *acá* (las pampas argentinas; el campo entrerriano) y el *allá* (París; Inglaterra), entre el español y la lengua extranjera (GIANERA; SAMOILOVICH, 2012, p. 5). En ambos, por último, recordar el pasado y la infancia se asume como un gesto nostálgico consciente de la ruina, la extinción y la pérdida, no sólo de la propia infancia, sino de ciertas articulaciones históricas, políticas y naturales del paisaje nacional.

Arnaldo Calveyra autor de *Allá lejos y hace tiempo*

Durante los atardeceres parisinos de 1989, Calveyra escribe una relectura. Escribe, como si pasara el dedo sobre las letras del otro, *Allá lejos y hace tiempo*. En 1918, Hudson comienza *Far Away And Long Ago* mientras se repone lentamente de una enfermedad, y lo completa en dos meses. Calveyra tiene 60 años y Hudson 77, ambos, alejados de su paisaje natal, escriben dos libros anómalos para evocarlos. Poco antes de su suicidio, Walter Benjamin escribe *Infancia en Berlín*. A propósito

³ El primer viaje a Francia de Calveyra coincide con la publicación de *Cartas para que la alegría* en 1959. Un año después volverá a París con una beca para escribir su tesis sobre los trovadores provenzales, y se quedará a vivir en el extranjero. Tanto el *Diario francés*, que recoge sus primeras impresiones francesas, como *Cartas para que la alegría* instalan y problematizan aspectos que aparecerán después en *Allá en lo verde Hudson*: la traducción, la imposibilidad de escribir en otro idioma, la hospitalidad y la indeterminación espacial que lo hace constantemente oscilar entre Francia y Argentina (más concretamente, entre los pueblos del interior de Francia, donde se hospedará mientras se reponga de una enfermedad) y las lomas entrerrianas: “Lamoura-Mansilla: ahora son el mismo pueblo. Ahora para siempre y para mí ya no tendrán otro espacio que el afectivo” (CALVEYRA, 2017, p. 98).

de esa conjunción de tiempos, Monteleone (2016, p. 29) se pregunta: “¿No es acaso la constelación de los recuerdos de la infancia un modo de salvar el pasado en el relámpago de visiones dadas en un momento de peligro?”. En los tres casos, la memoria de la infancia se hace desde una relativa madurez que, al menos para Benjamin y Hudson, está próxima a la muerte.

En *Allá lejos y hace tiempo* Hudson evoca su infancia en las pampas sudamericanas. La *visión* del pasado le permite estar a la vez tendido en la cama y a resguardo de las tormentas en su casa de Londres, pero también “a miles de leguas de distancia, al aire libre, al sol y al viento” (HUDSON, 1980, p. 197). La extensa escritura de sus memorias comienza rescatando la mítica casa de los veinticinco ombúes en la que nació, recrea los intercambios con la comunidad de colonos ingleses, irlandeses, viejos españoles y gauchos errantes, y relata sus aventuras y vagabundeos por la extensa llanura todavía sin alambrear. La condición material y enigmática del mundo, y particularmente de la naturaleza, lo fascina y excede las difusas ocasiones de formación intelectual y religiosa a las que se vio expuesto, para alimentar en él una *intensidad* de la contemplación que no se agotará tampoco en su posterior formación autodidacta como naturalista, afianzada después de que su hermano mayor, el “científico” de la familia, lo iniciara en la lectura de *El origen de las especies* de Darwin.

A pesar de la placentera sensación de descubrimiento *absoluto* de la infancia que Hudson evoca al comienzo de su libro, pronto leemos que estuvo tres años corrigiendo el extenso e “informe” borrador inicial. En efecto, a medida que se leen los capítulos de sus aventuras, esa condición “informe” (la deriva digresiva, el apaciguamiento de ciertos recuerdos en detrimento de la obsesión con la que otros regresan, la violencia fúnebre de algunas escenas que irrumpen la infancia) insiste, contradiciendo relativamente la confianza en esa “mágica visión”. Pero sobre todo interesa señalar que lo que se muestra como “informe”, contradiciendo la “estabilidad” de la firma autobiográfica, es precisamente la *vida*, allí donde Hudson expresa una intemperie hipersensible al mundo y a la violencia, tanto de la ciudad como del campo, que lo lleva a imaginar posibilidades de fuga (desubicarse desde la perspectiva aérea del árbol o del pájaro; viajar al *home* deseado), en medio de un extrañamiento que se patentiza cuando su hermano menor le confiesa, al despedirlo en el

Puerto de Buenos Aires: “De todas las personas que he conocido, tú eres la única que no conozco” (HUDSON, 1980, p. 248).

Esa vida porosa, intensamente experimentada y evocada al margen, como se verá, de las demandas históricas y documentales que signaron la escritura autobiográfica hispanoamericana, se vuelve particularmente *disponible* para Calveyra. La *disponibilidad* es uno de los rasgos que Fontana (2013) identifica como característico del género autobiográfico (junto al de su hibridez e impureza genérica). En *Vidas americanas*, el crítico puntualiza que además de los usos más frecuentes del género: escribir historia o proponer modelos edificantes, hay usos específicos de las *biografías de escritores*, como umbral entre su vida y su obra. Advierte, además, el uso específico que hicieron Sarmiento, Alberdi y Gutiérrez, porque frente al desierto simbólico de la cultura de la época que Echeverría había tempranamente diagnosticado, recurrieron a una serie de vidas escritas que le ofrecieran a la nación los nombres propios a partir de los cuales pudiera ser identificada. Esa operación a partir de la cual una vida escrita aporta un sentido “ejemplar”, “fundacional” y de alguna manera, “medicinal” con respecto a un diagnóstico negativo, será, con todas las mediaciones del caso, la que también produzca Calveyra al releer a Hudson en el extranjero, en medio del desasosiego histórico que le produce el devaluado presente político de su país.⁴ Pero además Calveyra ensaya otros *usos*: instalado en su casa francesa en vísperas del año nuevo, lee a Hudson en una pausa, un “recogimiento conventual” que parece repetir la larga convalecencia del escritor inglés, y produce a través de su lectura una dislocación temporal (desde 1989 al siglo XIX) y espacial (entre París y el campo entrerriano) que deviene, como veremos, fragmentaria escritura autobiográfica de su propio pasado en Mansilla y ocasión para reflexionar *sobre* y *entre* las traducciones del escritor inglés.

⁴ En este sentido, la lectura de Calveyra establece profundas filiaciones con la de Martínez Estrada, a quien menciona en reiteradas ocasiones. Según Montaldo (2004), el ensayista recupera a Hudson en medio de los debates sobre la cultura nacional que el peronismo había puesto en escena desde la década del cuarenta. Calveyra también cuestionará la “moral nacional” que su gobierno terminó de condensar, explicable, según su formulación, por las perturbadoras semejanzas entre Perón y el “patrón de estancias” del siglo XIX. Calveyra insiste además en otras continuidades entre siglos, sobre todo en relación a las causas que obligaron a muchos a expatriarse en el pasado y perviven en su contemporaneidad. Nuevamente, Hudson constituye aquí una vía alternativa, liberal, para pensar la cultura del país y las formas de reapropiarse del paisaje nacional.

Teniendo en cuenta estas coordenadas, se indagarán en el siguiente trabajo tres aspectos fundamentales: por un lado, las diferentes posiciones de lectura y escritura que Calveyra adopta al retomar *Allá lejos y hace tiempo* (HUDSON, 1980), hasta convertirse por momentos en un “simulador” contagiado por la potencia de la mirada de Hudson; en segundo lugar se observará precisamente que esa posibilidad de *devenir* en la escritura ya estaba inscrita en la insólita forma autobiográfica ensayada por el escritor inglés; por último se analizarán las tensiones entre (in)migración, extranjería y *hospitalidad*, centrales en sus poéticas. Este aspecto será fundamental para puntualizar no sólo las correspondencias entre ambos sino también sus disparidades, porque si bien Calveyra recupera a Hudson como cifra del paisaje nacional, sus formas de entender la inmigración varían sustancialmente. Como extranjero él mismo en Francia, Calveyra buscará alojarse en la “casa” de Hudson: nueva pliegue que tensionará sus operaciones de lectura a partir de las posiciones intercambiables del anfitrión, el huésped y el rehén.

Coleccionar en las tierras de la memoria

Allá en lo verde Hudson (2012) resulta del montaje de más de treinta extensas citas de *Allá lejos y hace tiempo* que Calveyra introduce y glosa, y a partir de las cuales desprende su propia escritura, conversa con Hudson pidiéndole que “regrese” y reflexiona sobre la dificultad de la memoria, siempre acuciada por la posibilidad de la pérdida de las imágenes del pasado, para comenzar a extraer, de las escenas convocadas por la prosa de Hudson, sus propios recuerdos de infancia en el campo entrerriano. A lo largo del libro, reescribir y recordar se presentarán como las tareas de un copista y un excavador: entre el que pasa el lápiz por encima de las letras del otro y el que ahueca buscando la profundidad de una imagen existe una diferencia de intensidad que se resuelve, sin embargo, en el mismo gesto de *repetición*.⁵

⁵ En *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*, Alberto Giordano (2006, p. 48) distingue las *retóricas de la memoria* de la *escritura de los recuerdos*, porque allí cuando la primera sirve como estrategia de autfiguración plena que opera teleológicamente, la segunda explora la convivencia de un pasado que no termina de ocurrir y un presente abierto a su propia indeterminación: “por eso la exploración del pasado [...] solo puede quedar en manos de la escritura de los recuerdos, que es un arte de la repetición, es decir, de las suspensiones y los recomienzos, de los cruces imprevisibles entre realidades heterogéneas”.

Me dedicaría a copiar a mano, imagen a imagen, cada línea, cada párrafo de su libro, con la lentitud requerida por esas horas de tregua [...] A la vez que irlas copiando de lo más adentro que pueda, de lo más adentro posible con su contexto y cada coma, [...] para mi solaz quedarme estas horas de fin de año pasando el lápiz por encima de cada una de ellas, tratando de leer en cada una de ellas, yendo más y más al interior de su libro, irlas sintiendo en su intimidad exacta de acontecimientos a prueba del tiempo, imágenes y palabras, [...] repetir uno a uno los objetos que Hudson, el inspirado, miró como si se tratara de latidos: cepo, granero, altillo, patos salvajes, ombúes, oficial despedazado a balazos por sus subalternos. (CALVEYRA, 2012b, p. 152-153)

Así por ejemplo, después de haber recuperado la imagen en la que Hudson describe el palomar que se levantaba junto a la casa familiar, siempre cerrado con llave, Calveyra (2012b, p. 19) indaga: “de qué estaría hecha esa llave en el momento en que, triunfante de la larga clausura, surgía brillante al sol con su peso específico y su utilidad de llave” y vuelve reiteradamente sobre esa imagen a lo largo del libro como si fuera un excavador, operación que Benjamin (2016, p. 79) exploró en *Crónica de Berlín*: “quien aspira a aproximarse a su propio pasado debe comportarse como un hombre que cava”. La rememoración como excavación en Benjamin se ofrece además como una apuesta formal, porque excavar en la tierra de la memoria, removiendo el depósito sedimentario de las capas terrestres, implica una “palada cuidadosa” que tantea la tierra oscura, y que una vez que ha hallado los tesoros del pasado, no se olvida de evocar “la felicidad oscura del propio sitio donde se produjo el hallazgo” (BENJAMIN, 2016, p. 79), operación que no se logra narrando ni informando el recuerdo sino rapsódicamente “investigando en capas cada vez más profundas en los viejos sitios” (p. 79). Doble operación de señalamiento que Calveyra cumple cada vez que *Allá lejos y hace tiempo* se convierte en el sitio arqueológico privilegiado del pasado, no sólo de Hudson, sino de su propia infancia y de la historia nacional, porque efectivamente, para Calveyra (2012b, p. 39) la rememoración en Hudson adquiere la forma de una “semilla” que conserva en potencia las imágenes del pasado: “¿Cuál es la tierra de la memoria lo suficientemente dispuesta para que un grano, esa nada, la atravesase sin que se dé cuenta y allí arraigue?”

A medida que la lectura desata el tiempo comprimido del recuerdo –“semilla, reloj de arena de la memoria” (2012b, p. 39)– Calveyra enumera las imágenes halladas como si se tratara de coleccionar los recuerdos de otro, de apropiarse y reseleccionar la recolección ajena, intercalando los recuerdos propios, que así, mezclados, pierden las prerrogativas de la propiedad y la estabilidad a través de una contigüidad contagiosa.⁶ La figura benjaminiana del coleccionista permite pensar el contacto entre infancia y madurez que tanto Calveyra como Hudson ensayan en sus textos. Se trata, como señala Monteleone, del gesto de resucitar un objeto antiguo de la colección, pero habría que señalar algo más, porque coleccionar implica, en algunos casos, salir de cacería.

Así lo atestigua Benjamin en “Caza de mariposas”, una de las prosas de *Infancia en Berlín*, en la que además de destacar el carácter evanescente y fugaz del recuerdo –que palpita como una mariposa antes de ser finalmente reducida con los instrumentos del herborista– advierte que cazar significa rendirse a la “ley del cazador”:

cuanto más me arrimaba con todas mis fibras al animal, tanto más mariposa me hacía en mi interior. [...] Había aprendido algunas reglas del idioma extranjero en el que se habían comunicado ante sus ojos la mariposa y las flores (BENJAMIN, 2016, p.146).

Porque efectivamente, de tanto salir a cazar sus escenas, Calveyra deviene por momentos el niño Hudson y aprende el idioma extranjero de su contemplación. De las primeras anotaciones que destacaban la pérdida, se pasa, en las últimas páginas del libro, a la posibilidad de *ver*:

⁶ En la cuidada edición de *Allá en lo verde Hudson*, que incorpora además las ilustraciones de Antonio Seguí y respeta los espacios en blanco, los fragmentos de Calveyra y Hudson se distinguen por el empleo de la cursiva que caracteriza a estos últimos. Sin embargo, esa diferencia caligráfica no es suficiente para disminuir el *aire de familia* que caracteriza en algunos momentos la prosa poética de ambos escritores. Así empieza, por ejemplo, un fragmento de Hudson: “Nos complacía arrimarnos a [los venados] y contemplar sus amarillas siluetas destacándose entre el cardal verde-grisáceo, mirándonos inmóviles, para súbitamente girar y huir a escape” (CALVEYRA, 2012b, p. 139) y a continuación el de Calveyra: “Todos creíamos que con el atardecer vuelven las cosas que miramos (creímos poseer) durante el día, nos equivocábamos, vuelven, sí, pero a manos desconocidas” (p. 139).

Rama subidísima, tareas del árbol, veo los patios, veo el jardín, la puerta, los perales cargados de peras, veo el campo y la cifra de este cuento, pero no están los dormitorios, y solo si me concentro, unas sábanas apresuradas que juegan a corretear con el viento (CALVEYRA, 2012b, p. 134).

Simulando ser Hudson,⁷ Calveyra podrá finalmente pasar de la lectura a la escritura, de la rememoración ajena a la rapsódica emergencia de los recuerdos, nunca completos, del pasado.

Restos de vida intensa

El apartado anterior anticipa una conjetura sobre el efecto de contagio que la prosa de Hudson opera sobre la de Calveyra, como si leer, copiar citas y escribir produjeran un intervalo hechizado en el que uno deviene el otro. Efectivamente, Deleuze y Guattari (1988) sostendrán que cantar, pintar o escribir tienen como finalidad desencadenar los devenires. Esa posibilidad se intensifica en *Allá lejos y hace tiempo*, sobre todo si se lo compara con la escritura autobiográfica hispanoamericana, legitimada, según analiza Molloy (1996), como historia y documento, y apoyada en general en escritos públicos y oficiales que reprimen la nostalgia y la recuperación de la infancia y confían en el poder de la memoria. Al contrario, la autobiografía de Hudson se sostiene en un difuso discurso naturalista y legitima su transcurrir en la ociosa observación de pájaros hasta el punto de volver intercambiables ambos géneros: “siento la tentación de hacer de este esbozo sobre mis primeros años casi nada más que un libro sobre pájaros” (HUDSON, 1980, p. 228).⁸ La infancia

⁷ En *La preparación de la novela*, Barthes (2005, p.197) explica que una de los modos de la “influencia creadora” que permite pasar de la lectura amorosa a la escritura productora de obra es la “simulación”: “despegar de la Identificación imaginaria con el texto, con el autor amado (que ha seducido), no lo que es diferente de él (=callejón sin salida del esfuerzo de *originalidad*), sino lo que en mí es diferente de mí: lo ajeno que está en mí, el otro que soy para mí”. Así, *simulando* ser Hudson, Calveyra se aproxima a la otredad de su recuerdo.

⁸ Ese umbral *entre* géneros que Hudson sugiere para privilegiar, por sobre la forma autobiográfica, la indagación sobre la vida animal, abre la escritura a formas impensadas que exceden las retóricas de la observación naturalista para comprometer las potencias corporales, afectivas, perceptuales y cartográficas con las fuerzas huidizas de los pájaros, un gesto escritural capaz de apostar a una contigüidad contagiosa y desfigurante que hoy

y la juventud se vuelven aquí los momentos privilegiados de acceso a la naturaleza, y como se verá, ocasión para probar “involuciones creadoras”.⁹

Pero además, si en los autobiógrafos hispanoamericanos la escritura de la historia se da como línea tensa que fundamenta su genealogía familiar y su propia autofiguración en relación a las contingencias políticas del presente, Hudson somete la historia a una serie de derivas, y cada vez que la violencia irrumpe la continuidad de sus observaciones naturalistas, ablanda y pliega el tiempo histórico en ciclos naturales o antropológicos de larga duración; y soslayando la construcción de fuertes y autorizadas genealogías familiares y nacionales, participa de devenires que desafían las líneas de filiación y descendencia para establecer efímeras alianzas y probar las potencias y afectos de pájaros, árboles, caballos y reptiles.¹⁰

Uno de los fragmentos más citados de *Allá lejos y hace tiempo*, recuperado especialmente por Calveyra, es aquel en el que el cuerpo de Hudson *puede* lo que un árbol y desea lo que un pájaro:

podría no sorprender, pero que resulta al menos inusual en el horizonte de expectativas de su contemporaneidad. En *Formas comunes*, Gabriel Giorgi (2014, p. 37) interroga precisamente los contrastes y complementariedades entre las “escrituras del *yo*” y las escrituras del *bios* para constatar que “la vida es irreductible a un yo, que ese *bios* que el impulso autobiográfico quiere siempre reapropiar bajo el signo de una subjetividad [...] se revela insumiso”. La intimidad, prosigue, retomando a Giordano “es menos el espacio de reapropiación de la vida por parte del sujeto que un pliegue desde el cual esa interioridad se abre a intensidades y afectos impersonales. Toda vida es íntima y ajena al mismo tiempo” (GIORGI, 2014, p. 37), y el “yo” se convierte en una zona de pasajes y flujos.

⁹ En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari advierten que la posibilidad del devenir se acentúa en los niños porque más allá de la evolución que los empuja a la adultez, están abiertos a otras “involuciones creadoras”. Jens Anderman (2012), retomando estas hipótesis, distinguirá entre el “niño molar”, que tiene como horizonte al adulto, y el “niño molecular” que experimenta los devenires-pájaro; y sostiene que lo animal, en su literatura de duelo y pérdida, es el núcleo que condensa varias líneas en tensión: entre niñez y vida adulta; experiencia y memoria; periferias y centros imperiales; sociedad pastoril y modernidad industrial.

¹⁰ Cfr. sobre las potencias del devenir animal, niño o salvaje experimentadas por Hudson el capítulo “Perder el tiempo: William H. Hudson” de Fermín Rodríguez.

[El gran sauce rojo] fue mi árbol favorito desde que dominé el difícil y peligroso arte de trepar [...] y cada vez que me sentía de talante salvaje y arbóreo me trepaba al sauce para pasar allí una hora, con una buena vista de la ancha y verde llanura que se extendía ante mí. [...] Aquí, también, en este árbol, sentí por primera vez el deseo de tener alas, soñé con la delicia que sería ir en círculos hasta una gran altura y flotar en el aire sin ningún esfuerzo como las gaviotas, los milanos y otras aves. (HUDSON, 1980, p. 298)

En más de una oportunidad la contemplación de Hudson discurrirá por umbrales de percepción no humanos y atenderá a la distribución y al desplazamiento de especies animales que desconocen o entorpecen la racionalidad económica de las estancias: las “asperezas y desniveles” producidos por las vizcacheras, el reposo perturbador de las serpientes en las habitaciones y cimientos de la casa familiar o la migración. Ese cruce entre cuerpo y cartografía que se desprende de la famosa pregunta spinoziana “¿qué puede un cuerpo?”¹¹ adquiere en Hudson la forma de una *intensidad anacrónica*: por un lado, porque los pájaros exhiben, sobre otros seres, una “intensidad de vida [...] —una vida tan vívida, tan brillante” (HUDSON, 1980, p. 306) cada vez más amenazada por el progreso y la inmigración, y también porque los árboles son índice de un pasado irrecuperable: “los grupos de árboles de la pampa eran por sobre todo restos de un pasado desvanecido” (HUDSON, 1980, p. 230). Estos intervalos en los que la prosa naturalista, moderna y clasificatoria *falla* o se suspende, pueden mejor comprenderse a partir del sentimiento

¹¹ Ante la insuficiencia que supondría definir a un cuerpo por sus funciones y órganos así como por su Especie o género, la pregunta de Spinoza, retomada en *Mil mesetas*, permite indagar el cuerpo a partir de categorías espaciales: su *latitud* lo definiría *intensivamente* de acuerdo a los afectos de que es capaz según el grado de potencia, y su *longitud* lo circunscribiría extensivamente según las relaciones que podría establecer, porque “nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, [...] cómo puede o no componerse con otros afectos, [...] ya sea para destruirlo, para ser destruido por él, para intercambiar pasiones o para componer con él un cuerpo más potente” (DELEUZE; GUATTARI, 1988, p. 261). La potenciación inaudita que prueba Hudson cuando su cuerpo deviene árbol o pájaro desarticula y muestra los límites del discurso científico y clasificatorio que él mismo ensaya en muchas zonas de su obra naturalista y autobiográfica, en el mismo momento en que se transforma el territorio inestable sobre el que vuelca sus percepciones.

animista –que Calveyra ponderará–: “la proyección de nosotros mismos en la naturaleza, el sentimiento y la aprehensión de una inteligencia como la nuestra, pero más poderosa, en todas las cosas visibles” (HUDSON, 1980, p. 317).

Será precisamente ese rasgo de anacronismo el que recupere Calveyra (2012b, p. 106) cuando, después de citar el episodio de la conversación nocturna entre Hudson y las serpientes, se pregunte: “¿sabría usted conversar con serpientes [...] a partir de sus propios pies que oían, pies de hombre convirtiéndose en reptil, dos brazos, expectativa de alas a partir de palabras?” porque encuentra allí la posibilidad de anular el tiempo para remontarse hasta los primeros días de la creación. *Devenir*, es, para ambos,¹² una forma de resistir el tiempo del progreso y enriquecer la experiencia de un presente devaluado, que en Calveyra adquiere las notas amargas de “la patria que disminuye”.

Huésped de esta página

Pero emigrar siempre será dismantelar el centro del mundo y, consecuentemente, trasladarse a otro perdido, desorientado, formado de fragmentos.

(BERGER, 2017, p. 82)

Desmantelar el centro del mundo: Hudson y Calveyra escriben alrededor de esta certidumbre que John Berger (2017) despliega sobre la inmigración y el desplazamiento como uno de los fenómenos decisivos

¹² Esa contigüidad con el mundo animal y vegetal que Calveyra celebra en Hudson está también en la fábula de origen de su propio proyecto poético, cuando en “Trío”, uno de los textos de *Iguana, iguana* (Calveyra, 2012a), conjura la tensión entre el interior de la casa y el exterior del campo, y entre el piano que acababan de regalarle (cuyo “don” era el sonido: “lugar por donde comienza el mundo”) y su caballo (cifra de los caminos y los vientos) confrontándolos en el interior doméstico: “cuando llegó al vestíbulo caí en la cuenta de que no era un caballo, ni un león, ni un ave; le brillaban los ojos y ese estarse en descanso lo mostraba en la más humana de las potestades, en el más directo de los vínculos [...] él esperaba con descanso de campesino [...] se miró en la tapa del piano como en un negro pozo. Dejé la luz allí mismo y comencé a improvisar. (CALVEYRA, 2012a, p. 73). Un “trío” compuesto por las figuras *aquí-yo-allá*, dirá Delgado (2012, p. 14), que no deja de resonar en toda su obra.

del siglo XX. En *El naturalista en el Plata* (2010), cuya primera edición es de 1892, Hudson comienza recuperando el sabor primitivo y la belleza de las “pampas desiertas” anteriores a la colonización europea y se lamenta por la desaparición de muchísimas especies vegetales y animales y su reemplazo por especies nuevas, domesticadas y útiles a la producción. La pregunta sobre la migración está en el centro de sus textos, no sólo porque provee a la imaginación nacional el reservorio de una pampa libre de alambrados previa a la llegada de los inmigrantes, sino también porque observa desde una época muy temprana los hábitos de migración de muchísimas especies animales, para ofrecer entonces la imagen inaudita de un *pampa migrante* capaz de desarticular la fijeza de la estampa de color local. En el paisaje de Hudson casi todos los animales responden al instinto de migración que estudia con profundidad en *Una cierva en el Richmond Park*: no solo las aves migran, sino también muchos mamíferos e insectos: los alguaciles se precipitan adelante del pampero; las plagas de langostas avanzan “flotando”, las mariposas “nievan”, las arañas se convierten en “aeronautas”... migran los murciélagos, las musarañas, las ardillas y las ratas, convirtiendo a la pampa en un flujo de centelleos, velocidades y enjambres flotantes, reptantes y voladores. Serán precisamente estas observaciones pampeanas las que conformen el valioso archivo que Hudson retoma en su libro póstumo para estudiar la migración como un “sentido” o facultad inconsciente, similar al olfato, que a diferencia del sentido de la orientación, no provee ninguna seguridad: “Pero en la migración –para proyectarnos en la mente del pájaro–, nosotros no tenemos seguridad de nada [...]. Una pasión, un pánico como el que a veces se presenta en una tropa de caballos salvajes y los hace huir ante algún peligro real o imaginario” (HUDSON, 2011, p. 168). De este modo Hudson complejiza las sencillas explicaciones dadas por otros naturalistas (en relación a los rigores del clima o la necesidad de alimentación) para detenerse en ese momento previo a la migración, un espíritu de inquietud, un estado de nervios y de desvarío que perturba a los pájaros cuando están prontos a abandonar el espacio conocido, y se pregunta si no existirá esa misma fuerza en la especie humana, para recolectar luego algunas observaciones indiferentes a las fuerzas históricas y políticas causantes de la inmigración y el exilio.

Aquí la literatura de Calveyra difiere parcialmente de la de Hudson porque el primero instala históricamente el fenómeno de la inmigración y del exilio desde el siglo XIX en adelante. En más de una oportunidad, recupera escenas de la inmigración italiana impregnadas

de cierto patetismo y a la vez advierte en *Allá en lo verde Hudson* que “tres millones de nacionales [están] sometidos a extranjería según las estadísticas de los años 90” (CALVEYRA, 2012b, p. 94), amarga certeza que ya había empezado a sentir durante su primer viaje a Francia, cuando entre las diferentes tradiciones del mítico viaje a París, advierte sobre el “apresurado montón oliendo a leguas” (CALVEYRA, 2017, p. 23) que ahora llega, tan diferente de los viajeros patricios que arribaron a fines de siglo XIX. En *Si la Argentina fuera una novela* lee la llegada de los inmigrantes a través de la escena de Esquilo en la que las profecías de Casandra, secuestrada por Agamenón, son desestimadas, porque advierte el mismo *don de profecía* entre los recién llegados, y la misma indiferencia local ante lo que venían a contarnos:

Nadie deseaba escuchar más allá de lo razonable, de lo que las reglas de cortesía admiten, esas voces extrañas y monocordes que nos contaban la abominación de toda Historia terminaban por fatigarnos. ¿A quién le importaba pensar que acaso nuestros *huéspedes* podían estar contando cosas ciertas? [...] ¿Acaso no vivimos en un país de potencialidades infinitas? (CALVEYRA, 2000, p. 57, el subrayado es mío).

La pregunta por la hospitalidad de una casa que asumirá por momentos dimensiones mayores: la tierra de la infancia, la comunidad afectiva o la nación, estará siempre presente en las poéticas de Calveyra y Hudson, quienes migrarán, a su vez, hacia Europa, siguiendo difusas líneas de filiación cultural, pero que nunca terminarán de asimilarse completamente ni al *home* inglés ni a la *indiferencia* del verdadero francés. En *Allá lejos y hace tiempo* el hogar de los Hudson está a la vez expuesto y retirado: abierto a la naturaleza “primitiva” de las llanuras y a su violencia (a pocos metros se libran las batallas entre Rosas y Urquiza), resiste sin embargo el presente. Esta remisión a los viejos tiempos se observa en la reconstrucción de una difusa comunidad de vecinos –colonos ingleses y antiguos patriarcas, descendientes de familias españolas– cuyas historias y excentricidades Hudson evoca a partir de imágenes de decadencia y pérdida. Sin embargo, y aunque proyectada hacia el pasado, la casa se abre a partir de prácticas de hospitalidad que Hudson evoca con intensidad:

La simpatía y el amor de mi madre por todos se revelaba, también, en la hospitalidad que le encantaba brindar. Esa era, indudablemente, la virtud común del país, especialmente entre la población nativa; pero en toda mi experiencia durante mis vagabundeos por aquellas vastas llanuras en los años subsiguientes, cuando cada noche veía en mí al huésped de un establecimiento diferente, nunca vi nada que pudiese compararse a la hospitalidad de mis padres. [...]. Recuerdo muchos de esos huéspedes casuales, e informaré particularmente sobre uno [...] porque perdura con una peculiar frescura en mi memoria y porque era también un recuerdo que mi madre atesoraba (HUDSON, 1980, p. 368-369).

Y lo que Hudson recuerda es una historia que revela en abismo las tensiones entre extranjería y hospitalidad y permite pensar, por contraposición, la orfandad experimentada en Londres. Se trata en este caso de la visita de un joven español que entretuvo a la familia con canciones de su tierra natal hasta que, invadido por la nostalgia de su hogar, debió detener su interpretación para confesar que la reunión en casa de sus huéspedes le había evocado, como nunca antes, las noches compartidas junto a su propia familia: “pensaba que era sumamente extraño que tal experiencia le hubiera sobrevenido por primera vez en aquel lugar lejano de la gran pampa desnuda, escasamente habitada, donde la vida era tan ruda, tan primitiva” (HUDSON, 1980, p. 370).

¿No quisiera ser Calveyra otro huésped, como el joven español, que busca la sensación de hogar en la casa de la escritura hudsoniana? La casa ocupa un lugar central en la escritura de Calveyra, no como asentamiento firme del origen sino, por el contrario, como el principio de las mutaciones, la soledad y los viajes. En más de una ocasión el poeta no sólo recuerda la casa familiar sino sobre todo el momento de su decadencia:

momento que siempre llega en nuestras tierras: la huerta, el jardín, los árboles de entrada, los árboles en su conjunto [...], poco a poco se van quedando con la fuerza de la casa, poco a poco [...] terminarán por quedarse con la casa toda, harán de ella una tapera (CALVEYRA, 2012b, p. 101).

La rememoración actúa rapsódicamente sobre los momentos de declinación material, cromática y lumínica del hogar, cuando bajo

el título: “Explicación de lo que el tiempo hace con los niños y los adolescentes de una casa en el campo entrerriano junto a unas lomas para siempre verdes”, Calveyra (2012, p. 65) enumera:

pared a medio de derrumbarse? [...] luz a medio acercarse, nosotros y los perros, luz de medio acercarnos. ...casa cuchicheada de mucho antes por los árboles de la entrada, allí se estaban, hablándose hasta tarde de la noche los paraísos de la entrada.

Frente a la solidez que por momentos adquiere la casa de Hudson, la de Calveyra emerge como una sobrevivencia fantasmal que muestra el proceso de su disolución en la memoria:

todavía sobreviven las puertas, hilachas ahora desteñidas y como en el envés de esos yuyales que sin querer las rodean, suelo divisar sombras de niños recostados en camastros miserables y como si por haberlos entrevisto, ¡oh, entrevisto tan sólo!, una, dos veces en el pasado, y no lo suficiente en la memoria, tuviera ahora el sueño (yo mismo, que estaba a su cuidado) que repetir la operación de pasar una vez más por esa misma vereda y echar un vistazo a través del vidrio sano del sueño adosado al vidrio roto del vidrio, siempre sin reponer, siempre sin responder (CALVEYRA, 2012b, p. 78).

Por eso, ausente desde el origen y ausentándose en la rememoración, la casa de la infancia no puede alojar a Calveyra como al parecer puede hacerlo el libro de Hudson, al que copiaría en su totalidad, “en primer lugar por simple gratitud para con la página que me alberga (*página mi huésped*)” (CALVEYRA, 2012b, p. 152 el subrayado me pertenece).

Calveyra lee a Hudson *entre lenguas*: la versión original en inglés *Far away and long ago* (Dent & Sons, 1972), la traducción argentina de Fernando Pozzo y Celia Rodríguez de Pozzo (Peuser, 1945) y la traducción francesa *Au loin...jadis...* (Librairie Stock, 1933) porque el extranjero debe, como advierte Derrida (2017), solicitar la hospitalidad al dueño de casa en una lengua que no es la suya. Sin embargo, en qué lengua hacerlo cuando esa “casa” del campo argentino se levanta entre el inglés de Hudson y el español de sus traducciones,¹³ leída desde el presente

¹³ Hudson escribió toda su obra en inglés aunque incorporó esporádicamente algunos términos en español. Molloy (2015, p. 54) advierte que en la tradición escolar argentina

francés de Calveyra.¹⁴ Según advierte Derrida, el funcionamiento de la hospitalidad se define por su antinomia, entre *la ley* (aquella que ordenaría ofrecer al recién llegado un recibimiento sin condiciones ni preguntas) y *las leyes* (que regulan los derechos y deberes de los huéspedes). La hospitalidad, de por sí, imposible, se complejiza en este caso, allí donde ni el *home* inglés se convierte en la patria que Hudson había deseado adoptar, ni el francés parisino termina de alojar a Calveyra, que siempre escribió en español y se dedicó a detectar, en la prosa de Hudson, los puntos de *intensidad* poética capaces de sobrevivir *entre* traducciones: en más de una oportunidad Calveyra (2012b, p. 9) indagará la distancia entre el inglés de Hudson, “cuya prosa muchas veces va hacia el canto” y la traducción al castellano, para advertir en su dicción inglesa un parentesco con el español rioplatense y sobre todo afirmar que “no hay discontinuidad entre esa nostalgia y la que rezuma el castellano de los esposos Pozzo” (CALVEYRA, 2012b, p. 75).

Hudson se vuelve escritor monolingüe porque “las traducciones al español se empeñan en reforzar la autoctonía. El traductor recurre a un español agresivamente local, agauchado, que supera de lejos los textos nativistas que le son contemporáneos” e incorpora el “vaivén lingüístico” como práctica del escritor bilingüe que, cuando no encontraba la palabra inglesa deseada, y “para no perder el hilo” de su discurso, utilizaba un término en español. Como sostiene Montaldo en *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Hudson es un excéntrico en Londres, pobre y ajeno a una cultura que no termina de asimilarlo y debe aprender a dominar el inglés como lengua extranjera, pero habla un “mal inglés” y “cuando se tiene que enfrentar a la identidad deseada (la inglesa) surgen las diferencias y debe establecer su lugar subordinado en una sociedad en la que no hay sitio claro para él” (MONTALDO, 2004, p. 129).

¹⁴ Calveyra escribe su obra en español aunque en varias oportunidades sus textos aparecen publicados primero en su traducción al francés (en general realizada por Laure Bataillon) y muchos años más tarde en castellano. En *Iguana iguana* reflexionará sobre el aprendizaje tardío del francés, idioma que maneja con fluidez pero cuya “temperatura” desconoce: “con lo que el viaje mismo deviene infinito, un siempre ir llegando, una incapacidad para perder, en el matiz más leve, en el gesto lingüístico más efímero, la condición de extranjero” (CALVEYRA, 2012a, p. 34).

Conclusiones

De todas las mariposas de alfalfa que nos siguieron desde Mansilla, la última se rezagó en Desvío Cle. Nos acompañamos ese trecho, ella con el volar y yo con la mirada.

(CALVEYRA, 2012a, p. 47)

Así empieza *Cartas para que la alegría* (CALVEYRA, 2012a): en el momento en que el poeta abandona el espacio natal y su cuerpo es lanzado hacia adelante –el pueblo, Buenos Aires, Francia–, su mirada queda prendida de la mariposa que lo sigue desde Mansilla, una cifra, la mariposa, que atraviesa su obra y encierra la potencia del recuerdo como imagen. En el *Diario francés* (2017), Calveyra confiesa que le gustaría hallar otro mito para la Argentina que fuera capaz de suplantar al del caudillismo (peronismo). Desde el comienzo de su proyecto poético, alrededor de 1959, la figura fantasmal de Hudson se proyecta sobre Calveyra, en esa doble vertiente íntima y política, porque ese mito fundacional buscado es Hudson, pero además, porque su forma de recuperar el tiempo perdido le ofrece la posibilidad de suspender el presente francés hacia el destiempo paradójico de su infancia en el campo entrerriano.

De este modo la escritura exiliar de Hudson, capaz de interpelar anacrónicamente los sucesivos presentes de la historia literaria y de la historia política del país, insiste todavía hacia fines del siglo XX, no como reaseguro del pasado telúrico y emblema nacional de una patria no contaminada por la inmigración, sino a partir de las fuerzas desestabilizantes que se desprenden de su singular relato autobiográfico, capaz de abrir líneas alternativas a las dicotomías entre campo y ciudad, civilización y barbarie, español y lengua extranjera. Calveyra buscará, desde la distancia parisina, alojarse en las páginas de *Allá lejos y hace tiempo* (HUDSON, 1980), y para ello acabará volviéndose un copista, un excavador y un coleccionista de recuerdos ajenos. Una impropiedad del recuerdo en el que se pierden las prerrogativas referenciales del yo para abrir paso a una contigüidad contagiosa entre las prosas de ambos escritores. Precisamente, como vimos, las líneas de fuga que el niño Hudson abre en su infancia –hacia devenires animales o arbóreos– le proveen a Calveyra una forma de intensidad anacrónica a partir de la que él mismo puede fugarse hacia otras temporalidades que exceden las

de su contemporaneidad y calibrar además la temperatura poética de las imágenes de Hudson, caracterizadas por la precisión del “matiz” a partir del cual, como sostendrá Barthes (2005, p. 88), la poesía se vuelve “práctica de la sutileza en un mundo bárbaro”. Una intensidad de vida, que en Hudson abre melancólicamente el paisaje nacional a un tiempo perdido y no acuciado todavía por la lógica del progreso, en cuyas ruinas todavía intentará hospedarse Calveyra.

Si efectivamente, como advierte Derrida (2017, p. 125), las aporías de la hospitalidad vuelven reversibles las ocasiones del anfitrión, el huésped y el rehén a través de un juego de “sustituciones que hacen de todos y cada uno el rehén del otro”, la operación de lectura y escritura ensayada por Calveyra guarda un nuevo pliegue: *Allá en lo verde Hudson* indaga la posibilidad inaudita de alojarse en una casa deshabitada donde actúa con más fuerza la presencia evanescente del “dueño de casa”, desplazado tanto de su hogar argentino como del *home* inglés. El libro de Calveyra *a la vez* hospeda la prosa de Hudson y se vuelve su rehén: páginas enteras de Hudson (y el deseo de copiarlas en su totalidad) alojan y al mismo tiempo desalojan la voz fragmentaria de Calveyra, que reconoce y celebra la intensidad contagiosa de su “luz”, para pedirle, finalmente, que regrese:

Vuelve, por segunda vez vuelve, atraviesa el mar en el sentido ahora del home, ¿qué importa la muerte si lo que nos dejaste escrito atesora tu luz, tu luz viva, que con palabras inglesas [...] nos señaló qué árboles, nos mostró cuáles pájaros? (CALVEYRA, 2012b, p. 115).

Referencias

ANDERMAN, Jens. Pulsión animal: zooliteratura y transculturación. In: CASTRO-KLAREN, Sara; GOMEZ, L. (ed.). *Entre Borges y Conrad: Estética y territorio en W. H. Hudson*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012. p. 107-128.

BARTHES, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el College de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Traducción de Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Traducción de Ariel Magnus y Griselda Mársico. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2016.

BERGER, John. *Nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Traducción de Pilar Vázquez. Madrid: Nórdica Libros, 2017.

CALVEYRA, Arnaldo. *Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012a.

CALVEYRA, Arnaldo. *Allá en lo verde Hudson*. Una relectura de *Allá lejos y hace tiempo* de Guillermo Enrique Hudson. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012b.

CALVEYRA, Arnaldo. *Si la Argentina fuera una novela (La novela nacional)*. Buenos Aires: Simurg, 2000.

CALVEYRA, Arnaldo. *Diario francés*. Vivir a través del cristal. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1988.

DELGADO, Sergio. Prefacio. El arte de lucir corbata roja. In: CALVEYRA, Arnaldo. *Teatro reunido*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER, 2012. p. 9-48.

DERRIDA, Jacques. *La hospitalidad*. Traducción de Mirta Segoviano. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: De la Flor, 2017.

DOBRY, Edgardo. Viaje circular del poema. *Letras Libres*, Madrid, n. 88, p. 66-67, 2009.

FONTANA, Patricio Miguel. *Vidas americanas*. Usos de la biografía en Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez. Directora: Cristina Iglesia. 2013. 449 f. Tesis (Doctorado) – Universidad Nacional de Buenos Aires, FILO, Buenos Aires, 2013.

GIANERA, Pablo; SAMOILOVICH, Daniel. Prólogo a la primera edición. Arnaldo Calveyra: el mundo como biografía. In: CALVEYRA, Arnaldo. *Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. p. 5-7.

GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*. Animalidad, cultura, biopolítica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- HUDSON, William Henry. *Una cierva en el Richmond Park*. Traducción de Fernando Pozzo. Buenos Aires: Buenos Aires Book, 2011.
- HUDSON, William Henry. *La tierra purpúrea*. Allá lejos y hace tiempo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- HUDSON, William Henry. *El naturalista en el Plata*. Traducción de María Magdalena Briano. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2010.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia*. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: FCE, 1996.
- MOLLOY, Sylvia. *Vivir entre lenguas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2015.
- MONTALDO, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- MONTELEONE, Jorge. La infancia en la ciudad de la memoria. In: BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Traducción de Ariel Magnus y Griselda Mársico. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2016. p. 5-32.
- RODRIGUEZ, Fermín. Perder el tiempo. La literatura de William H. Hudson. In: LAERA, Alejandra (dir.). *El brote de los géneros*. Buenos Aires: Emecé, 2010. v. 3, p. 325-350, 2010. (Historia Crítica de la Literatura Argentina, dir. Noé Jirík).

Recebido em: 22 de maio de 2020.

Aprovado em: 19 de novembro de 2020.

Entrevista





**Entrevista com os netos de Júlia Lopes de Almeida:
Claudio e Fernanda Lopes de Almeida**

***An Interview with Júlia Lopes de Almeida's Grandchildren:
Claudio and Fernanda Lopes de Almeida***

Anna Faedrich

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

anna.faedrich@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3734-2595>

Michele Asmar Fanini

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

michele.fanini@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3211-3950>

Testemunha ocular e intérprete eloquente de um dos períodos históricos brasileiros de maior efervescência cultural, Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) se notabilizou em vida como uma das escritoras mais publicadas da virada do século XIX para o XX. Contrastivamente, sua obra atravessou as décadas subsequentes ao seu falecimento desfrutando de pouca visibilidade, quadro que apenas se alteraria a partir da década de 1980, quando de sua “redescoberta” pela academia. Recentemente, publicações de sua lavra, como é o caso de *A falência* (1901) e *Ânsia eterna* (1903), foram incluídas na lista de leituras obrigatórias para os vestibulares de instituições como UNICAMP, UFRGS e UFSC.

Na entrevista a seguir, estruturada em duas partes, os netos da escritora, os irmãos Claudio e Fernanda Lopes de Almeida, rememoram passagens biográficas pouco conhecidas a respeito não apenas da avó, mas da família Almeida, conduzindo-nos por lugares da memória carregados de afeto. Reconstroem, por exemplo, os percursos do arquivo pessoal da escritora, destacam seu gosto pelos “jardins floridos”, atentam para

a intensidade de seu vínculo com o casarão de Santa Teresa, local que ainda hoje guarda em seus alicerces um tesouro familiar, ressaltam o pioneirismo e arrojo da avó, opinam sobre seu não ingresso na Academia Brasileira de Letras e partilham do desejo de verem criada uma Casa de Cultura Júlia Lopes de Almeida, quiçá no antigo casarão de Santa Teresa, por meio da qual seria possível dar “nova visibilidade”, nas palavras de Fernanda, ao seu vasto e inesgotável legado.

Parte 1

Claudio Lopes de Almeida

Anna Faedrich e Michele Asmar Fanini: *Quando e como o senhor se tornou responsável pelo arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida?*

O arquivo da “Família Lopes de Almeida”, ao que tudo indica, foi obra da Margarida, que tinha inegavelmente um dom de arquivista. Segundo Fernanda, Julinto¹ (como o próprio Filinto costumava intitular) teriam guardado muita coisa deles, mas somente guardado. Eu imagino que é o caso, por exemplo, das crônicas da *Gazeta de Campinas* que se iniciaram com “Gemma Cuniberti” em 7 de dezembro de 1881 e continuaram até Júlia deixar Campinas, com a família, para ir para Lisboa, onde Filinto foi encontrá-la para lá se casarem. Essas crônicas estão encadernadas e coladas de recortes do jornal original (1881... Margarida nasceu em 1896). Não há indícios que Júlia tivesse o dom do “arquivar”... mesmo que tentasse, Júlia era ocupadíssima; mãe seis vezes; dois filhos morreram na primeira infância e quatro fizeram-lhe a felicidade. Além de amamentar cada filho por mais de um ano e ser mãe muito zelosa, ela era dona de casa excelente, cuidava pessoalmente do jardim, mantinha, com o marido, intensa vida social e cultural e, com incrível energia e firmeza de propósito, conseguia, em meio a isso tudo, estar sempre escrevendo crônicas, romances, teatro, conferências. Quem, com uma vida assim, teria tempo para organizar um grande arquivo? A grande criadora do arquivo foi a Margarida, que cuidava também do seu arquivo pessoal, como declamadora de grande sucesso. Nesse sentido, há muitos cadernos

¹ Junção de Júlia e Filinto.

(em meu poder), confeccionados por Margarida, com notícias de revistas e jornais coladas.

Quando a Júlia morreu (precocemente de malária, um mês depois de retornar da África), eu tinha 4 anos e a Fernanda, 6 anos. Éramos muito pequenos, minhas lembranças “ao vivo” da vovó Júlia são mínimas, mas doces. Fernanda tem muito mais lembranças. Já com Margarida, minha convivência foi total. Convivi com ela e com o vovô Filinto, em Copacabana, até quando ele faleceu, em janeiro de 1945 (aos meus quase 15 anos). Margarida se mudou para Santa Teresa em 1945 e lá permaneceu até morrer em 1983. Eu fui morar no mesmo casarão, em outro andar, em 1954 (aos 24 anos) e fui vizinho, sobrinho, amigo, e como ela dizia, filho que não tivera. Acompanhei-a diariamente até sua morte, em 1983 (eu então com 53 anos). Com ela e com meu pai, que era vizinho próximo, também em Santa Teresa, tomei conhecimento de muitos fatos familiares. Com Fernanda até hoje, nem se fala!!! Poucos anos antes de morrer, Margarida me pediu para doar o acervo para a Casa de Ruy Barbosa e o retrato a óleo do pai de Júlia, então Visconde de São Valentim, para a Beneficência Portuguesa de Campinas, da qual fora fundador. Disse-lhe que, quanto ao acervo, eu é que iria cuidar dele. Ela respondeu “faze como quiseres” (Todos os Lopes de Almeida usavam o tratamento na segunda pessoa, à moda portuguesa, com gramática correta. Influência do meio familiar: Filinto e os pais de Júlia eram portugueses natos, sendo que os pais vieram para o Brasil já adultos). E comecei a cuidar desse acervo ainda em vida da Margarida. O acervo (duas malas grandes e cheias), era geral, incluía todos – além de muito de Júlia, muito da Margarida, Filinto, Afonso, Albano, Lucia e terceiros. A biblioteca teria talvez uns 2.000 livros. Quanto ao quadro do Visconde (enorme), eu prometi que levaria para Campinas. E um dia levei. Fui no meu carro com o quadro embalado dentro dele. E o quadro não ficou lá, voltou comigo. A história é longa; tive o apoio da CAJU² Ana Beline e de seu marido (que moravam em Campinas). Ana Beline marcara um encontro com o responsável pelo patrimônio cultural da Beneficência, para receber a doação. Na conversa, ele me disse que o

² Forma carinhosa com que Claudio Lopes de Almeida se refere às e aos estudiosos da trajetória social e literária de sua avó. Logo na sequência da entrevista, Claudio tratará exclusivamente das/dos CAJUs.

quadro não poderia ficar exposto e iria para a pinacoteca da Beneficência; não tive tempo de ficar decepcionado... ele continuou: temos um salão dos fundadores, muito bonito, e seu bisavô está lá retratado com mais umas dezenas de personalidades ligadas à fundação. Convidou-me para ir ver. Permitiu-me fotografar (fotos no meu acervo). Reconheci logo qual era o Valentim (um total talvez de 40). Havia uma biografia de cada um deles. Dizia que Valentim fora também fundador da Santa Casa de Campinas (na época eu não sabia; hoje já tendo lido a autobiografia do Valentim, eu sei muito mais coisas). Preferi então tentar a Santa Casa. Lá chegando, aconteceu a mesma coisa. Havia um belo salão dos fundadores e personalidades, outro retrato do Valentim... visitei e fotografei... e o quadro voltou para o Rio comigo. Ana e o marido me convidaram para almoçar antes do meu retorno.

Voltando ao acervo: comecei doando a maior parte desses livros. Ofereci a maioria para as CAJU. Não me lembro bem com foi, mas o acadêmico Antônio Carlos Secchin entrou em contato comigo. Doeilhe alguns livros, fotos e outros documentos (ele tem uma biblioteca particular muito boa). Convenceu-me a doar o arquivo do Filinto para a ABL. E eu assim o fiz. Em uma reunião na ABL, com direito ao famoso *Chá da tarde*, recebi uma carta com os seus (ABL) agradecimentos. Anos depois, sabendo de minha dificuldade de a quem doar o acervo da Júlia (Casa de Ruy Barbosa – sim e não; Instituto Moreira Sales – sim e não – etc.), o Secchin me disse que a ABL receberia o acervo da Júlia com muita propriedade e que vinha recebendo de outras personalidades não da ABL. E assim aconteceu. Os anos, a idade, começaram a pesar em mim. Já fizera muita coisa. Senti que nada mais estava fazendo e que o acervo iria ficar perdido. Atendendo à sugestão do Secchin, doei o acervo para a ABL.

AF e MAF: *Conte-nos um pouco sobre as/os CAJU (o que é, como surgiu etc.) e sua relação com elas/eles.*

O termo CAJU foi inventado por mim. Por volta dos anos de 1970, apareceu a primeira admiradora da Júlia. Chamava-se Dawn Jordan. Era uma americana, estudiosa da literatura brasileira que ganhou uma bolsa de estudos para pesquisar no Brasil. Margarida atendeu-a e ficou meses (mesmo) abrindo as malas com o acervo da família e contando histórias para ela. Naquele tempo, não havia xerox, muito menos PC e internet,

e ela anotava tudo. Ficou com um acervo maravilhoso. Infelizmente, os anos se passaram e ela abandonou a profissão. Foi a primeira vez que eu prestei atenção que havia um acervo. Uma CAJU procurou-a nos Estados Unidos, mas ela se negou a doar suas anotações, disse que iria um dia escrever uma biografia (infelizmente, o tempo passou e ela não fez). Muitos anos depois, com a Margarida já falecida, começaram a aparecer estudiosas da Júlia. Procuraram a Fernanda, muito conhecida, herdeira do talento literário dos Lopes de Almeida. Fernanda informou-as que o acervo ficara com Margarida e depois comigo. Então, as Admiradoras de Júlia (AJU) começaram a me procurar. Logo procurei uma palavra para formar CAJU, nome muito simpático. O primeiro C que escolhi foi Centro das Admiradoras da Júlia. (Coisa que engenheiro usa muito: linha de centro, centro de gravidade, centro do círculo...). Uma CAJU, todas muito amigas, sugeriu *Confraria*, que eu, agradecidamente, adotei (tenho uma lembrança que foi a saudosa [Zahidé] Muzart). Então, CAJU, hoje, significa Confraria das Admiradoras da Júlia. (Refiro-me às CAJU, no feminino, porque elas são a maioria “absolutíssima”; do masculino, o que conheço melhor é o Deivid Costruba, que fez na apresentação de sua tese uma muito boa biografia de Julinto). Algumas CAJU tiveram contatos demorados comigo. É o caso da Rosane Salomoni e da Nadilza Moreira. Ambas fizeram uma varredura total no acervo. Ficaram semanas na minha casa. Eu saía para trabalhar e elas ficavam. Outra que estudou bastante foi a Peggy Sharpe. Do sexo masculino, Deivid Costruba é com quem tenho tido mais contato. Sua dissertação de Mestrado *Conselho às minhas amigas”: os manuais de ciências domésticas de Júlia Lopes de Almeida (1896-1906)* (Análise da imagem da mulher nos *Livros das Noivas* e no *Livro das Donas e Donzelas*) apresenta uma biografia de Júlia e Filinto que é excelente, talvez a melhor (poucos enganos perdoáveis). Tenho contato também com os CAJU Sergio Fonta e Secchin.

Fernanda Lopes de Almeida

AF e MAF: *A senhora poderia nos falar um pouco sobre sua trajetória como escritora? Quando o gosto pelas letras aflorou? Em quais autores encontra inspiração?*

Desde muito pequena inventava histórias que contava para quem quisesse ouvir. Gostava muito também de ficar com um livro aberto na minha

frente, fingindo lê-lo em voz alta. Meus avós me convidavam para “ler” para eles, durante o jantar dos adultos (o das crianças era antes). Essa é uma das gratas lembranças que tenho desse breve tempo. O gosto pelas letras, portanto, aflorou antes de ser alfabetizada. Minha mãe, por sua vez, tinha o hábito de ler alto para mim, principalmente contos de fadas, e eu ouvia as histórias com verdadeira paixão. Quando aprendi a ler foi só continuar um hábito já adquirido. Por volta dos 8 anos, comecei a escrever historinhas e poesias. Quanto aos autores nos quais encontro inspiração é difícil responder. Foram vários, em épocas diversas. Eu lia tudo que me caía nas mãos e o que devo ao hábito da leitura é impossível descrever em poucas linhas.

Não trilhei propriamente a carreira literária. Não fui como minha avó, que a isso se dedicou a vida inteira. Embora escreva desde criança, como aliás é comum acontecer com escritores, cursei psicologia e exerci a profissão por 25 anos. Continuei escrevendo, mas publicava esporadicamente. Escrevia até então para adultos, contos e crônicas publicados aqui e ali, através de concursos literários, jornais e revistas. Tinha no início grande influência da literatura de minha avó, que já havia lido toda aos meus 13, 14 anos. Depois vieram outras vivências, outras experiências, e fui me libertando dessa influência inicial. Acho, porém, que ela foi um aprendizado muito importante. Muitos anos mais tarde, quando me dediquei à literatura para crianças, minha principal influência foi Lobato, ídolo da minha infância, mas dessa tutela me desliguei rapidamente, pois já estava muito mais consciente do que queria dizer e como dizê-lo.

AF e MAF: *Apesar do pouco tempo de convivência com a avó, a senhora guarda lembranças da escritora? Poderia compartilhar algumas delas conosco?*

Meus avós moravam na França quando nasci. Quando voltaram, eu era muito pequena. Lembro-me que se hospedaram num hotel, perto da nossa casa, na rua Santa Clara, em Copacabana. Chamava-se Hotel Londres e ficava na Avenida Atlântica. Não me lembro nada do lugar, mas me lembro vagamente de idas e vindas para visitar os avós. Depois, fomos morar com eles, na casa que alugaram na mesma Avenida Atlântica e dessa temporada tenho vagas lembranças. Mas a mais marcante é a de uma vez em que minha mãe saiu, deixando-me com minha avó. Ela

estava numa cadeira de balanço, cozendo e me dando corda. Eu, que não precisava de muito para ficar com a corda toda, desatei a contar histórias. Lembro-me que ela me ouvia com encantamento, com toda a corujice a que uma avó tem direito. A certa altura, ela me perguntou o que eu queria ser quando crescesse. Respondi que ainda não sabia. Ela então me sugeriu que eu poderia ser florista. Achei ótima ideia, embora não soubesse bem do que se tratava. Explicou-me que era ser dona de uma loja de flores. Mas me descreveu isso de um modo tal que me fascinou. Desde então, durante bastante tempo, não tive a menor dúvida de que quando crescesse ia ser florista. Nenhuma outra profissão era tão linda. E de certo modo fui, pois tanto na psicologia como na literatura da segunda fase, me dediquei a crianças. É um modo de ser florista.

AF e MAF: *A senhora conviveu com Margarida Lopes de Almeida? Há histórias e memórias sobre Júlia que ela compartilhou com a senhora e que gostaria de nos contar?*

Sim, todos nós, sobrinhos, convivemos muito com nossa tia Margarida. Todos os domingos íamos passar o dia no casarão de Copacabana, que era dirigido por ela, após a morte de Júlia. Além de declamadora, famosa na época, boa escultora e poeta bissexta, ela era uma emérita cozinheira e os seus pratos nunca são esquecidos pelos sobrinhos. Depois, em Santa Teresa, para onde se mudou após a morte de Filinto, viemos a ser vizinhos dela, por muitos anos. Ela era uma grande conversadora, como aliás todos na família, e contava muita coisa. Memórias de Júlia eu as recebi em profusão, dela, de meu avô Filinto, mas principalmente de meu pai, Albano, com quem convivia diariamente. Eis uma história que ele contava: um dia, voltando da Escola de Belas Artes, onde estudava pintura, encontrou as irmãs Figueiredo (conhecidas musicistas da época), amigas da família, paradas na escada, escutando. Elas puseram o dedo nos lábios, pedindo silêncio a meu pai. Estavam ouvindo Júlia, que tocava Chopin ao piano. Quando afinal entraram e Júlia descobriu que estava sendo ouvida, ficou confusíssima. “Mas eu não sei tocar! Estava tocando para mim mesma! Imaginem ser ouvida logo por vocês!”. As irmãs concordaram: “A senhora não sabe tocar, mesmo. Mas poucas vezes ouvimos alguém compreender Chopin tão bem”. Estavam enlevadas com aquele talento ignorado. E que ignorado ficou para sempre.

Parte 2

Claudio e Fernanda

AF e MAF: *Dentre os livros de Júlia Lopes de Almeida, vocês têm predileção por algum? Por quê?*

Claudio: *A falência mexeu comigo. Quando li a primeira vez, eu já era empresário e ficava impressionado e nervoso, acho que ia me identificando com o Francisco Teodoro... e parava de ler. Isso aconteceu várias vezes.*

Fernanda: *Há bastante tempo que não os releio. E as predileções mudam com o passar do tempo. Estou projetando reler a obra dela, mas vamos ver quando conseguirei fazê-lo. Em jovem, tinha predileção por *Cruel amor*. Em parte, pelo ambiente praiano, tão bem descrito, os espaços abertos, a natureza que, tanto quanto ela, amo muito, em parte, pela descrição dos caracteres, que me parecia muito penetrante. E em parte, talvez, por identificação com meu pai, Albano, que tinha boas lembranças desse livro. Era ele, no fim da adolescência, quem acompanhava a mãe, nas diversas excursões que ela fez ao então remoto bairro de Copacabana, ainda em estado quase primitivo. Entravam em casebres de pescadores, minha avó os entrevistava com aquele seu jeito peculiar de deixar as pessoas à vontade e andavam por todos os lados, como bons andarilhos que ambos eram, descobrindo a região. Sente-se essa intimidade no livro.*

AF e MAF: *Gostaríamos que nos falassem um pouco sobre o casarão em Santa Teresa e, especialmente, sobre o Salão Verde.*

Claudio: *Júlia e Filinto compraram um lote de terreno do Dr. Joaquim Murinho. Quando visitei o local pela primeira vez (pouco depois do ano 2000), “escalei” o terreno morro acima e desisti de continuar, estava virando mato. Suponho que o lote fazia fundos com o terreno que veio a ser o casarão da Laurinda Santos Lobo. O casarão Julinto começou a ser construído por volta de 1900. Note-se que a penúltima filha de Julinto, Margarida, nasceu na Rua Aprazível em S. Teresa, em 1896, e que a última filha, Lucia, nasceu na Rua do Curvelo, em Santa Teresa (hoje rua Dias de Barros), em 1899. Julinto estavam, portanto, “estabelecidos” em Santa Teresa. Segundo seu filho Albano, meu pai, eles montaram um baú com*

informações da época, jornais, revistas, cada filho escreveu alguma coisa, Lucia, a caçula, estava na primeiríssima infância e colocou “garranchos”; certamente Julinto escreveram coisas bonitas. O baú foi enterrado junto aos alicerces da casa, para que as futuras gerações viessem a encontrá-lo, em possíveis escavações. A ideia foi de Júlia (e tem a cara dela, não é?). Infelizmente, meu pai (na época com 6 ou 7 anos) não se lembrava do local onde ele foi enterrado e eu não pude tentar desenterrar essa relíquia. Está lá até hoje. Júlia, como é sabido, tinha um amor especial pelas plantas e árvores. Cuidava de seu jardim ela mesma. Há relatos de admiradores que, quando passavam de bonde na rua, a viam cuidando das suas roseiras. Além das roseiras, todas as plantas e árvores eram supervisionadas por ela. Seu jardim era todo arborizado e verde. Nesse jardim, ela construiu um palco e uma plateia. Até hoje é possível ver “rastros” dessa construção (quase 100 anos). Onde era a plateia, hoje é uma piscina. Percebe-se claramente onde foi o palco. Nesse palco, foram encenadas muitas peças e espetáculos culturais. Um espetáculo famoso foi o *Nos Jardins de Saul*, cujos atores eram seus filhos e “agregados” (minha mãe, noiva de meu pai, participou). Foi amplamente noticiado na *Revista da Semana* – consta do CD *D. Júlia*.³ D. Júlia chamava esse local de Salão Verde e costumava dizer que, quando fazia bom tempo, gostava de receber seus convidados no Salão Verde. Havia, porém, um salão dentro de casa, com tudo o que um salão da época costumava ter, inclusive um piano, que era frequentemente usado nos saraus.

Fernanda: Sobre o Salão Verde o Claudio já falou. Sobre o casarão, ele mereceria um livro inteiro.

AF e MAF: *Qual a visão de ambos a respeito do “não ingresso” de Júlia Lopes de Almeida na Academia Brasileira de Letras?*

Claudio: Não tenho uma visão clara do não ingresso de Júlia na ABL. Sei que Filinto, Lúcio de Mendonça e mais uns poucos eram favoráveis. Disse-me a Margarida que o Machado era radicalmente contra e que com seu poder de persuasão levou quase todos a ser contra. Acho que

³ Claudio Lopes de Almeida providenciou a compilação e a digitalização de grande parte dos documentos que compõem o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida, disponibilizando-os, em CDs, aos interessados em estudar a obra da escritora.

essa história de copiar o modelo francês era uma forma de disfarçar o machismo deles.

Obs.: Sobre a lenda de Filinto ter entrado para a ABL por “falso prestígio”, ou por “gentileza compensatória” ou sofrer as “maledicências de bastidores” de colegas com o “acadêmico consorte”, “penetra”, e outros, tenho uma visão bem acertada, baseada na Margarida, que sabia bem da verdade e que aliás deixou uma biografia do Filinto. Ouso até dizer, baseado nos estudos que venho fazendo do vovô, que eu acho (a opinião é só minha, nunca ouvi isso da família) que Júlia não teria sido cogitada para a ABL, se não tivesse também a projeção de sua ligação com Filinto, que era conhecido, amigo e querido dos principais acadêmicos – Lúcio de Mendonça, Valentim Magalhães, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Irmãos Artur e Aloisio Azevedo, Alberto de Oliveira.... Filinto poderia ser “menor” que Júlia (comparação difícil), era menor que Machado, era menor que Bilac, mas era maior que muitos dos 40... então, ele entraria de qualquer modo pelos seus próprios méritos. Filinto não era só poeta, era jornalista, dramaturgo, redator, poliglota, tradutor. Na biografia que estou levantando dele, verão muito mais.

Fernanda: Principalmente submissão ao modelo francês. Naquela época, a influência da França no Brasil era enorme (moda, gastronomia, vocabulário todo entremeado de palavras e expressões francesas, literatura etc.). Secundariamente, talvez alguns acadêmicos sofressem mesmo de “misoginia literária”, é mais que provável, mas acredito que, se na França já houvesse mulheres na Academia, a realidade aqui seria bem outra.

AF e MAF: *Como gostariam que Júlia Lopes de Almeida fosse lembrada? Acham possível a criação de uma Casa de Cultura Júlia Lopes de Almeida ou algo similar para a preservação de sua memória?*

Claudio: Ficaria muito feliz com a criação da Casa de Cultura Júlia Lopes de Almeida. Principalmente se fosse possível adquirir o casarão do Salão Verde, que está à venda... Para nós, da família, é impossível. Mas para um grupo de pessoas, quem sabe seja possível divulgar essa ideia?

Fernanda: Gostaria que fosse lembrada como a pioneira que foi, em várias áreas. Seus lados conservadores não são nada, se comparados

com o seu arrojo numa sociedade tão cheia de preconceitos como era a de então. E acho admirável também sua sabedoria de levar esse arrojo até onde era possível levar, sem pôr em risco o prestígio que tinha e, por consequência, já não ter voz para defender as causas que, às vezes sutilmente, defendia. Talvez hoje seja difícil avaliar quanta audácia, e ao mesmo tempo quanta prudência, eram necessárias para tudo isso.

Quanto à Casa de Cultura, ou algo similar, seria um ato de justiça. É um sonho difícil de realizar, mas não impossível. E daria nova visibilidade ao nome dela.

AF e MAF: *Há alguma lembrança sobre Filinto de Almeida que gostariam de compartilhar conosco?*

Claudio: Lembranças pessoais, tenho muitas até os 15 anos, mas só as familiares e sempre muito gostosas. Todos os domingos, ele e Margarida reuniam a família no casarão de Copacabana, onde almoçávamos e depois, à tarde, havia sarau literário com as visitas sempre de acadêmicos, candidatos a acadêmicos, poetas etc. Fernanda participava de todos e eu ia para meus interesses de garoto de 14 anos, com um pendor inato para mecanismos e engenhosidades. Filinto não tinha a visível doçura da Júlia, mas era, no entanto, amorosíssimo. Na entrevista com João do Rio, fica claro o pai amoroso.⁴ No livro *D. Júlia*, que publicou após a morte dela, em edição particular, só para a família e amigos, fica claro o marido amantíssimo. Júlia disse, também ao João do Rio, que seu livro preferido era *A casa verde* (escrito em colaboração com Filinto), porque lembrava os bons momentos dela com o marido. Fernanda, “expert” em estilos literários, diz que distingue com facilidade os capítulos escritos pela Júlia e pelo Filinto.

Fernanda: Tenho inúmeras lembranças de meu avô e entre elas muitas histórias que mostram sua nobreza de caráter e a generosidade sem alardes da sua conduta com familiares, amigos e subordinados. Mas aqui vou mencionar apenas dois instantâneos, ambos tocantes, que nunca esqueci. Um: ele chorando, comovido, na cerimônia religiosa das Bodas de Ouro de meus avós maternos. Ele quase chegara lá com a sua Júlia, mas a

⁴ A entrevista integra a crônica “Um lar de artistas”, originalmente publicada em 23 de março de 1905, na *Gazeta de Notícias* e, posteriormente, incluída no volume *O momento literário* [1908?].

perdera antes. Comoveu a todos nós, com a sua comoção. Dois: ele, no grande terraço adjacente ao seu quarto, alimentando os passarinhos com as sobras de pão que tinha recolhido após o café da manhã da família. Ele fazia bolinhas com elas para dá-las aos pássaros. Devia haver mais alimentos, mas é do cerimonial das bolinhas que me lembro. Ele os chamava com um assobio peculiar, do qual me recordo até hoje, e eles vinham em revoada. Pousavam ao seu redor, nos seus ombros, na sua cabeça, tal a confiança que tinham nele. Quadro encantador, do qual jamais me esquecerei.

AF e MAF: *Deixaremos esta última pergunta em aberto, caso desejem falar sobre qualquer/quaisquer assunto(s) que considerem importante(s) e que não tenha(m) sido contemplado(s) na entrevista.*

Claudio: Já fui muito prolixo!!! Estou compilando dados familiares biográficos de Júlia e Filinto, para deixar à disposição dos estudiosos. Pedi ajuda da Fernanda.

Fernanda: Para melhor entendimento do que Claudio, ou eu, viermos a contar, é interessante esclarecer o percurso de parte da família Almeida, de volta ao bairro de Santa Teresa, após a morte de Filinto, em 1945.

Em 1925, Margarida tinha tirado prêmio de viagem da Escola de Belas Artes (curso de Escultura) e ia para Paris. Filinto precisava fazer uma estação de águas em Portugal. Foi o bastante para a família que, ao lado de certa estabilidade burguesa, tinha também um viés aventureiro, resolver mudar-se para a Europa. Venderam o casarão e foram partindo aos poucos. Primeiro partiu Margarida, para Paris. Logo depois, Filinto foi para sua estação de águas, acompanhado de Lúcia. Afonso, já casado, estava no estrangeiro, em cargo diplomático. Meus pais, Albano e Nadine, recém-casados, foram passar um mês com Júlia, para ajudá-la a acabar de desmanchar a casa e partir com ela para a Europa. Isso tudo foi em meados de 1925. No fim, reuniram-se todos num apartamento em Paris, onde o casal Júlia e Filinto morou por vários anos. Albano e Nadine retornaram ao Brasil dois anos depois. Lúcia casou-se com Carlos de Noronha e foi morar em Moçambique, onde ele tinha um cargo no governo. Ficaram Júlia, Filinto e Margarida. O casal voltou ao Brasil em 1932 ou 1933 (é um dado que não tenho com exatidão). Margarida foi a única que lá permaneceu. Chegado ao Brasil, o casal foi morar na

já mencionada casa da Avenida Atlântica, com o filho Albano, nora e netos (Claudio e eu). É desse curto tempo que tenho minhas dispersas lembranças de Júlia. Pouco depois, ela partiu para a África para buscar Lúcia que estava doente, com duas filhas pequenas. Grassava a malária em Moçambique e, para evitá-la, tomava-se uma dose de quinino por dia. Na viagem de volta, de navio, Júlia esqueceu-se de tomar uma das doses diárias de quinino. Chegou ao Brasil já doente e não se levantou mais da cama. Veio a falecer pouco depois. Albano e família já moravam em outra casa. Lúcia ficou com o pai por algum tempo, mas precisou mudar-se com as filhas. Margarida veio então da Europa, onde estava desde 1925, para morar com o pai. Com ele permaneceu até sua morte, 10 anos depois. Com a morte dele, ela se mudou para Santa Teresa, em outro casarão, esse dividido em três apartamentos. Nesse lugar, também agradabilíssimo, com linda vista para a cidade, permaneceu até o fim de sua vida. Sempre seguiu a tradição dos saraus, só que transformados em reuniões vespertinas, com chá, bolo, docinhos, e principalmente muita literatura, poesia e arte. Uns 9 ou 10 anos depois da mudança de Margarida para Santa Teresa, Claudio, já casado, mudou-se para outro apartamento do mesmo casarão. Lá nasceram todos os seus filhos e lá ele permanece até hoje. Um ano depois da mudança de Claudio, meu pai, minha mãe e eu, nos mudamos também para Santa Teresa, em outro prédio, próximo. Estava boa parte da família, novamente, radicada em Santa Teresa. Albano e Margarida, lá residiram até o fim da vida. Afonso e Lúcia tomaram caminhos diversos. Afonso, após aposentar-se, foi morar em Passa-Quatro, sul de Minas, e Lúcia morou alternadamente nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro, mas em outros bairros.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. Rio de Janeiro: Editora Oficina das Obras d'A Tribuna, 1901.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1903.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Cruel amor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Aillaud, 1911.

ALMEIDA, Júlia Lopes de; ALMEIDA, Filinto de. *A casa verde*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

RIO, João do. Um lar de artistas. *In: _____*. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994 [1908?]. p. 28-37. (Coleção Raul Pompeia, v. 1).

Recebido em: 5 de agosto de 2020.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2020.

Resenha





**MOREIRA, José Pedro. *Porque canta um pequeno coração*.
Lisboa: não (edições), 2019.**

Paulo Rodrigues Ferreira

Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill (UNC), Chapel Hill, Carolina do Norte / Estados Unidos

paulorf@email.unc.edu

<http://orcid.org/0000-0002-6698-0860>

No seu mais recente livro, *Porque canta um pequeno coração*, publicado pela não (edições), editora independente portuguesa, José Pedro Moreira, autor formado em Estudos Clássicos que trabalha como editor em Inglaterra e se destacou com as traduções de Ésquilo e de Catulo para português, apresenta-nos um conjunto de poemas que é também um repositório de paisagens e de pessoas, de desabafos sobre a rotina comezinha que recorrentemente evoluem para reflexões de pendor filosófico acerca do sentido da vida, do amor e da amizade. A sua veia classicista está presente em cada página, não apenas pelas múltiplas referências a poetas e a autores clássicos ou pelas alusões a deuses e a mitos greco-romanos, mas também por a todo o momento tropeçarmos em ensinamentos, mitos e parábolas que, talvez com o intuito de produzir sátira, se cruzam com lugares periféricos da região de Lisboa, como o Feijó e a Trafaria, e nos parecem querer ensinar algo sobre esta nossa absurda condição humana. Em *Porque canta um pequeno coração* sobressaem também figuras minúsculas, caricaturais, como certos jovens escritores portugueses, insuportavelmente ambiciosos, dispostos a vender a alma ao diabo a troco de uma publicação em revista literária ou de um aperto de mão a alguém famoso. Ao jeito de um Montaigne contemporâneo com menos pretensão e densidade intelectual, José Pedro Moreira escreve sobre amigos e conhecidos, sobre figuras patuscas que perderam a alegria em garrafas de cerveja, sobre diálogos passados em

bares e tascas, sobre viagens e experiências na Europa, conta histórias sobre tias burguesas e outros familiares falecidos. Há ainda espaço neste livro para meditações sobre Thom Yorke e outras relíquias musicais não menos depressivas do que Radiohead, e que fizeram parte do seu imaginário na adolescência, nos inícios do século. Ao longo destas mais de cento e quarenta páginas, ressalta um sabor do passado, as referências a um tempo mítico em que o efebo caminhava de Walkman e pensava nas namoradas, as velhotas passeavam pela cidade com penteado castiço, e nos cafés os adeptos do Benfica, embebedados com as derrotas no futebol, rachavam mesas aos murros.

Longe de ser um poeta lírico que nos pretenda arrebatado pela beleza estética ou pela riqueza vocabular, José Pedro Moreira destaca-se pela sagacidade e humor com que, no mesmo poema, perora sobre questões aparentemente tão desconexas como a preparação do presunto de Parma e a maturação de um manuscrito inédito trancado na gaveta. No poema “Notas sobre o *Prosciutto di Parma*”, começamos com uma longa (e até exagerada) descrição desse processo de preparação do presunto, para chegarmos à parte em que o poeta, sempre apegado aos autores que contribuíram para a sua formação acadêmica e intelectual, nos revela que “Horácio instrui o jovem Pisão / a deixar as suas composições poéticas / curar numa gaveta bem condicionada / durante nove longos anos / depois de escolhidas / e doutamente tratadas / por um crítico judicioso”(p. 17). Estabelecendo paralelismos com a carne de porco que evolui para iguaria dispendiosa, também ao manuscrito engavetado sucedem fenômenos miraculosos, “texturas que se desfazem / refazem e intensificam / através de fenômenos de proteólise e lipólise” (p. 15). Num tom comedidamente humorístico, em que se faz menção a meninos de boas famílias e a imberbes poetas ambiciosos alimentados pelo sonho da glória, José Pedro Moreira transforma este poema sobre presuntos numa aproximação à sabedoria clássica e aos ensinamentos para a vida. Para sermos mais concretos, alerta-nos para o valor da cautela: “não ponhas fotografias do pirilau na net / meu rapaz / senão ainda te vês atrapalhado daqui a uns anos” (p. 17). Como o presunto que precisa maturar, o melhor que o poeta tem a fazer é deixar as coisas levarem o seu tempo.

Tópicos centrais neste livro são a emigração, a separação física dos locais a que noutras encarnações o poeta se afeiçoou, a nostalgia crescente que o leva a revirar os mais variados recantos do mundo sem arribar ao centro procurado, ou ao sítio onde se iniciou aventura

heroica que prometia abundância e realização pessoal. Em “AkiPort Café”, perpassa o tom nostálgico com que se conta a história de homens que, trinta anos depois, regressam ao seu país para mergulharem numa realidade de tascas e de “pastéis de nata”, de “Superbocks”, de preces à “nossa senhora”, de “bigodes farfalhudos” que lembram o “fantasma do Bento / majestoso e respeitável” (p. 31). Para além desse cenário lisboeta pintalgado de chulos, talhantes e criaturas desejosas de reviver momentos de descomprometida alegria, ressaltam os poemas em que amizade é o tema principal. Por exemplo, em “Da amizade”, “uma editora e um contabilista / ambos húngaros / uma poeta e outro editor / ambos portugueses / encontram-se num pub / na noite de passagem de ano” (p. 39). É inegável que existe uma forte carga autobiográfica nestes poemas repletos de editores e de poetas que se entretêm cantando, contando anedotas e solitariamente ingerindo bebidas alcóolicas nos mais variados estabelecimentos subterrâneos europeus. Contudo, ao contrário do que se poderia pensar, esta poesia que às vezes se nos afigura mundana e limitada no que toca à beleza estética, ganha precisamente por remeter para um passado imemorial, para frases oriundas de outros tempos, ditas por vozes familiares que morreram na infância e que voltam a ser repetidas pelos amigos do presente: “a minha vida foi salva / mais vezes do que merecia / por amor / e amizade” (p. 40). Uma das grandes virtudes do livro é, aliás, a capacidade de a cada poema iluminar uma passagem arquivada na memória, uma frase que nos relembra momentos quase extintos, como os namoricos nos corredores da escola secundária, do marialva que distribuía sopapos, da tia e da avó que nos encantavam com sua sabedoria saloia.

Porém, se crítica pudesse ser feita a este livro seria a de que o seu autor não vai além do registo da racionalidade, das recordações, e tal atrasa a progressão da escrita, não lhe permite atravessar caminhos nunca antes percorridos. Em *The Undiscovered Self* (2010), observou Carl Jung que, embora a maior parte das pessoas confunda autoconhecimento com o conhecimento do ego, esse, sempre ignorante, conhece apenas o que é visível dentro de si, não o conteúdo do subconsciente. Partindo desta procura daquilo que dorme no subconsciente, concluiria dizendo que ao poeta falta quebrar fórmulas e convenções que o impedem de desfrutar do chamado texto de gozo de que falava o crítico Roland Barthes (1975), que é uma escrita que vai para lá do prazer, que rompe fronteiras, que rasga as tradicionais formas de escrever burguesas, que nos confronta

com a essência da condição humana, com aquilo que se aproxima daquela verdade primitiva acerca de nós mesmos que nos parece sempre distante e que nos surge, mesmo que raras vezes, em forma de verso ou de frase. Esse trabalho de ultrapassar o conhecido, aquilo que a razão sabe e que a memória lembra, é algo a que o autor de *Porque canta um pequeno coração* pode almejar se quiser atingir a excelência da escrita. Afinal de contas, como escreveu Herberto Helder na introdução a *Uma faca nos dentes*, de António José Forte, “toda a verdadeira poesia assenta na sua própria dificuldade” (1983, p. 7).

Referências

BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Farrar, Strauss and Giroux Inc., 1975.

HELDER, Herberto. Nota Inútil. In: FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: & Etc, 1983. p. 1-8.

JUNG, Carl. *The Undiscovered Self*. New Jersey: Princeton University Press, 2010.

Recebido em: 26 de novembro de 2020.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2020.