

Volume 39
Número 1
2015

CIÊNCIA TRÓPICO

Dilma Rousseff
Presidente da República
Aloizio Mercadante
Ministro da Educação

Fernando Freire
Presidente da Fundação Joaquim Nabuco
Paulo Gustavo
Editor da Editora Massangana

Editora
Alexandrina Sobreira de Moura
Diretoria de Pesquisas Sociais

Conselho Editorial
Esther Caldas Bertoletti
Fundação Biblioteca Nacional e Projeto Resgate –
Secretaria de Articulação Institucional/Ministério da Cultura
Cátia Lubambo
Fundação Joaquim Nabuco
João Arriscado Nunes
Faculdade de Economia
e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
José Paulo Chahad
Faculdade de Economia e Administração da USP
Maria Cecília MacDowel Santos
Universidade de São Francisco, Califórnia
e Centro de Pesquisas Sociais da Universidade de Coimbra
Marion Aubrée
Centre de Recherche sur le Brésil Contemporain (CRBC)
et no Centre d'Etudes Interdisciplinaires des Falts Religieux (CEIFR)
da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS - Paris)
Maria do Carmo de Lima Bezerra
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília
Sillvina Carrizo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

© 2015, Fundação Joaquim Nabuco

Todos os direitos reservados, proibida a reprodução por meios eletrônicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros, sem permissão por escrito da Fundação Joaquim Nabuco.

E-mail: pesquisa@fundaj.gov.br

<http://www.fundaj.gov.br>

*Pede-se permuta
On demande l' échange
We ask for exchange
Pidese permuta
Si richiede lo scambio
Man bittet um Austausch
Intershangho dezirata*

Revisão linguística e tradução: *Luis Henrique Lopes da Silva e Luanda Calado de Santana*

Diagramação: *Rodrigo Martins/Tikinet*

Projeto da capa: *Rosângela Mesquita / Editora Massangana*

Ilustração da capa: *Trabalho gráfico com fontes, alusivo ao tema tradução linguística*

Ciência & Trópico - Recife: Fundação Joaquim Nabuco

1973 - Semestral

Continuação do Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (v. 39-1), 1952-1971. A partir do volume 8 que corresponde ao ano de 1980, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais passou a se denominar Fundação Joaquim Nabuco.

ISSN 0304-2685

CDU 3: 061.6(05)

SUMÁRIO

	7-8	Nota Editorial
Davi Silva GONÇALVES	11-32	<i>The transgressive character of humour in harness: A literary analysis and translation proposal of Sunshine Sketches of a Little Town (Leacock, 1912)</i>
Marina Bento VESHAGEM	33-52	<i>Memórias de um amnésico: Tradução comentada de cinco textos de Erik Satie</i>
Mariana Cristine HILGERT	53-75	<i>Reflexões sobre o conceito de metáfora de Paul Ricœur e a noção de euforia da tradução</i>
Andréia RICONI	77-96	<i>Écfrases de Italo Calvino em tradução intersemiótica: As 'cidades visíveis' de Pedro Cano</i>
Maria Eduarda dos Santos ALENCAR Dra Rosvitha Friesen BLUME	97-115	<i>Mulheres traduzindo literatura no Brasil nos séculos XIX e XX</i>
Robson Teles GOMES	117-149	<i>Alegorias do Estado Autoritário em O Santo Inquérito</i>

NOTA EDITORIAL

A Revista *Ciência & Trópico*, sempre privilegiando a interdisciplinaridade, inova ao trazer discussões no âmbito dos Estudos da Tradução e Estudos Literários, buscando dar mais visibilidade a essas áreas em constante crescimento, no Brasil, expondo diferentes temáticas no campo da pesquisa da tradução e da literatura. Apresenta, neste número, trabalhos de tradução comentada, tradução audiovisual, tradução intersemiótica, prática tradutória no Brasil e de literatura, permitindo uma visão interdisciplinar de temas relevantes para a compreensão dos estudos citados.

Neste número, o autor Davi Gonçalves, em seu artigo intitulado *When Literature and Humour are invited to Travel: A Literary Analysis and Translation Proposal of Sunshine Sketches of a Little Town (Leacock, 1912)*, defende que a tradução deve ser praticada como ponte para que identidades transitem, de modo que permita a compreensão e alteração das complexas relações entre nações centrais e periféricas, direcionadas por interesses políticos e econômicos questionáveis. Ao apresentar uma análise e proposta de tradução comentada do romance de Leacock (1912), *Sunshine Sketched of a Little Town*, o autor afirma que tanto questões de autonomia ideológica quanto de identidade cultural são delineadas na obra, e procura demonstrar de que forma o romance chama a atenção do leitor no que concerne à discussão existente entre os conceitos ambivalentes de humor/seriedade e local/universal.

Em seguida, o artigo intitulado *Memórias de um amnésico: tradução comentada de cinco textos de Erik Satie*, de Marina Veshagem,

considera o tradutor como um leitor que se propõe a jogar com textos de partida e que produz novos textos. A autora faz uma tradução comentada de cinco textos de Erik Satie, reunidos no *livro Mémoires d'un Amnésique*, traduzindo as obras do francês ao português brasileiro, expõe os desafios que encontrou, como tradutora, dos textos de Satie, que apresentam ironia, despreocupação, repetição, *nonsense* e jogos de palavras.

Mariana Hilgert, por sua vez, em *Reflexões sobre o conceito de metáfora de Paul Ricœur e a noção de euforia da tradução*, aplica à tradução as análises feitas das funções heurísticas e de inovação semântica atribuídas pelo filósofo francês Paul Ricœur à metáfora. O artigo, dessa forma, visa a ressaltar potencialidades inerentes à prática tradutória, de modo que seja possível falar de uma euforia da tradução.

A autora Andréia Riconi, em seu artigo *Écfrases de Italo Calvino em tradução intersemiótica: As cidades visíveis de Pedro Cano*, propõe uma análise da tradução pictórica realizada pelo pintor espanhol Pedro Cano, de quatro cidades retratadas em *As Cidades Invisíveis*, livro de Italo Calvino. Para isso, a autora descreve cada cidade, buscando demonstrar as proximidades e os distanciamentos entre as representações escrita e pictórica, levando em consideração a autonomia de cada obra.

Em *Mulheres traduzindo literatura no Brasil nos séculos XIX e XX*, Maria Eduarda dos S. Alencar e a Dra. Rosvitha Friesen Blume fazem um resgate das mulheres tradutoras brasileiras dos séculos XIX e XX, a fim de comprovar sua relevante participação na prática de tradução no Brasil, nos séculos citados, e diminuir a invisibilidade sofrida por essas até os dias atuais. As autoras ainda discutem acerca da história da prática de tradução no País e da intersecção entre os Estudos Feministas e Estudos da Tradução, uma vez que ambos lidam com questões que envolvem relações de poder e análise de discurso.

Por fim, o artigo intitulado *Alegorias do estado autoritário em O santo inquerito*, de Robson Teles, busca discutir a concepção alegórica de Estado Autoritário por meio da literatura, por ser essa considerada um espaço de tensão entre as representações discursivas da História e das Ciências Sociais. Nesse sentido, analisou a obra *O Santo Inquerito*, de Dias Gomes, uma vez que as experiências vivenciadas pela personagem Branca Dias, na conclusão do autor, representam alegorias de um momento histórico brasileiro.

Alexandrina Sobreira de Moura
Editora

ARTIGOS

THE TRANSGRESSIVE CHARACTER OF HUMOUR IN HARNESS: a literary analysis and translation proposal of *Sunshine Sketches of a Little Town* (Leacock, 1912)

*Empoderando o caráter transgressivo do humor: uma análise
literária e proposta de tradução de *Sunshine Sketches of a
Little Town* (Leacock, 1912)*

Davi Silva Gonçalves*

Out come all these words / There's a very pleasant side to you,
a side I much prefer / It's one that laughs and jokes around /
Remember cuddles in the kitchen, to get things off the ground.
(Arctic Monkeys, Mardy Bum, 2006)

1 INTRODUCTION

When one thinks of literature in English, it is impossible for the privilege received by Anglophone nations that traditionally divide the domain in what concerns such cultural manifestations to pass unnoticed. These are the cases of England and the U.S.; countries that had an active participation in colonial and neocolonial processes contributing to the imposition of systems of literary hierarchy in other, less privileged, regions. During such processes it behooved these deemed “minor” nations to accept a considerably marginalized role in this described scenario. Among these countries, several writers who endeavoured to be acknowledged might be spotted, be it by their compatriots or by foreign readers, since their literary production was starting in a moment when the central traditions had already determined who was to occupy the top of this cultural literary chain.

The fact that we, as Brazilians, do not often get in touch with Canadian literature, and that, when we do, we generally, but mistakenly, tend to believe that such literature comes from the US, or maybe it is

* Mestre em Língua e Literatura Inglesa pela Pós-Graduação em Língua Inglesa da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGI-UFSC) e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC). goncalves.davi@hotmail.com

Britain, since they ignore the local as to be accepted by (and here I mean “USanised”) readers, has much to do with US power over the English productions in America (just like it happens in England in relation to the rest of UK). People’s relationship with Canada and with other nations became much more intricate than such relationship would be comprehended if Canadian inhabitants’ ideas were still taken as mere replications or extensions of British and French interests. To understand and, perhaps, alter these relations between nations – very often established and guided by rather questionable political and economic agendas – cultural identity has to be deeply analysed and translation as a bridge for such identity to travel has to be practiced. Not only how they take place in their “originality”, in the regions where they depart from initially, but also, and perhaps especially, in what concerns the insertion of distinct versions of cultural identities in regions wherein they did not necessarily belong beforehand.

The implications of such emerging approach of Canadians with other nations and of their consequent natural standing off from some of solely British political matters cannot be overlooked, since this was essential for the nation to start identifying itself as more autonomous than just a colony waiting to be utilised. Such issue came to the spotlight especially during World War I, when England “forced” Canadian troops in a battle wherefrom no concrete benefit could come to Canada no matter what results were reached. Even though the matter of Canadian’s identification with Canada as their nation – and their gradual questioning about English influence therein – was something common by that time, it was in 1914, more specifically, that their unhappiness became closer to a rebellious attitude towards their austere father. This was the year when Germany invaded Belgium, which forced Britain to go to war with Germany due to an alliance the countries had at the time. All of Britain’s colonies, including Canada, were then promptly drafted to fight alongside the motherland. This event whereby Canadian soldiers were forced in the World War, notwithstanding their lack of involvement in it, functioned as a reminder that despite the country’s emerging status as one of the wealthiest, most industrialized, modern societies on earth. Canada was still, but a mere colonial possession of a much stronger empire, still unauthorized to run its own foreign affairs. As a result, both Canadian common citizens and even the country’s political representatives began to feel more skeptical about Canada’s accountability

for British choices and businesses; eventually, the sacrifices of Canadian soldiers in key European fronts such as the Battle of Vimy Ridge in France (1917), where over 10,000 Canadians were killed, solidified public opinion that Canada was a mature nation in its own right, and felt they deserved to be recognized as such. It was therefore only more than half a decade after Leacock's novel – the object of this research – was published that Canada would finally (at least in part) understand the necessity to evade the shadow of its ex-colonisers.

Throughout its development as a nation, Canada has been configured as a hybrid region – one whose population, since its conception, has reflected everything but the illusion of a pure character. Following such direction, a vast part of Keith's reflections in *A Sense of Style: Studies in the Art of Fiction in English-Speaking Canada* (KEITH, 1989) intends to highlight the importance of the hybrid character of Canadian culture through the dissemination of the most varied discourses that emerge out from the most distinct means praising, therefore, those characteristics that take Canada further from the patterns mistakenly taken as universal. Concerning such patterns, and especially for elaborating a critique on a literary production that surfaces from an author whose origin is a region that does not create nor represent such pattern, this study takes as crucial and inevitable the problematisation and fragmentation of these problematic cultural and ideological models. This is because when the reading, analysis, and translation of a Canadian piece is established, the political, cultural, and social context, both of its production and reception, must be taken into account especially inasmuch as such contexts are directly related to this hegemonic shaping, which is herein attempted to be put into question. It is necessary to understand not only how the insertion of such shaping took place during processes of colonization in nations devoid of voice before a supposedly universal scene, but also how this is still occurring in neo-colonial processes that predetermined fixed identities to regions and populations which are still looking for their ideological autonomy.

Both the issue of ideological autonomy and cultural identity are delineated in Leacock's novel *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), which is the object of my analysis and proposal for an annotated translation. The book tells the story of Canadians liv-

ing in the fictional town of Mariposa, highlighting their sense of community and ideals for growing and developing – which accompany the atmosphere that permeated rural Canada by the beginning of the XX century. Even though it is fictional, many critics affirm that, from the evidence brought by Leacock's construction of the region, Mariposa has been actually conceptualised out from his experiences while he lived in Orillia, Ontario. I do not mean here that we are controlled or restrained by the surrounding space and time that exist prior to one's writing; nothing predetermines what shall be written about and how should it be written about. Bearing all that in mind, and notwithstanding the fact that *Sunshine Sketches of A Little Town* must and does inform readers about what is fictionally required for a plausible grasp on the reflections proposed therein, it is also advantageous for this specific study to take a better view on Leacock's legacy as a whole.

No author can control what are those productions that are to make him famous or not, just like it happened to Edgar Allan Poe (who wanted to be reminded as a poet but whose short stories are the main reason for his current acknowledgment) and William Shakespeare (whose tragedies and comedies are much more reminded than his sonnets, even though he believed it would be his poetic production that would possibly make him famous). Literature, especially when aided by translation, transforms legacies into autonomous beings whose direction shall never be harnessed by any attempt at controlling; after published and translated, literary pieces can go anywhere. In terms of bridging target and source contexts, the reading of the sketches is indeed a very good opportunity for readers to identify how critical Leacock was to the theatrical hypocrisy surrounding political affairs, which, in my view, has not changed much if the early XIX century Mariposa is placed in parallel with the XXI century Brazil. The – very sad – fact that we do have that in common, regardless of the spatial and temporal hiatus separating both spaces, demonstrates how the Mariposan local has many things to say to other locals like our own. Moreover, such fact, no matter how unfortunate it is for it to survive, allows Leacock's irony to keep working – that is, if we did not have to go through the same political hypocritical spectacle, Leacock's irony, in this case, would be meaningless for us and it is actually very far from being any close to that.

This is Leacock's ironic method of criticising the democratic hypocrisy, the same hypocrisy that survived until nowadays. The illusion

of choice, the notion that people are democratically compelled to decide who is that person most likely to represent their wills and necessities, was not only symptomatic of that context Leacock is portraying, it is a reality in the current Brazilian condition, wherein elections take shape in a very similarly theatrical manner. Every Brazilian citizen knows he cannot believe in what any candidate say during a political campaign, everybody knows political parties have no meaning whatsoever, and everybody knows the elections day is just there to give us the impression that we have a choice. As a matter of fact to look in Leacock's humorous text for these "bonds of pioneer existence", for these predetermined and inherent nature of a local which could supposedly help us define *Sunshine Sketches* as regional or national and as tragic or comic, would be rather tricky since "if literature is a gauge, only among expatriates has its strong semblance existed, without genuine roots, and mixed with the tragic" (ROURKE, 1959, p. 297). To test Rourke's assertion it is nonetheless necessary to take a more careful look in Leacock's narrative as to identify how Leacock's humour shifts comic with tragic, and to set forth a plausible path for my annotated translation proposal to follow.

2 DISCUSSION

Knowing the rules of the game, particularly in what concerns Canadian identity, gives one the tools to rethink the idea of national unity which, as suggested by Silvestre, is not at all a simple thing for one to deal with. In his words "the notion of unity is difficult to define in Canada because the country by itself would not be able to erase the diversity and its elements of surplus domination due to its Eurocentric/racist/colonial context" (SILVESTRE, 2008, p. 10). Canada, just as any other nation, cannot and should not, indeed, erase the diversity emerging from its historical background; and trying to do so would not be wise or fruitful at all. Difficult, but not impossible, is thus the task undertaken by Canadian writers like Leacock, whose local pieces are permeated by the Canadian inescapable and Eurocentric, racist, and colonial context. Most regions, especially those which have been put through colonial regimes, are daily forced to deal with its history of eurocentrism, racism, and colonialism – but its impairments might actually allow it to reposition themselves before such institutionalised power tools. Those who

never suffer from something are never given the opportunity to gaze upon the source of that which impinges suffering upon a region; what this means is that Canada, due especially to its historical background as an ex-marginalised region which has gradually been entering a more central position, is a country whose history might bestow the necessary tools to fight the very tradition that institutionalised the region in the first place – in place of tools for it to accept its future as it had been formulated by former hegemonic discourses.

Literature, as a politically and socially active means to rethink national identities, is an interesting device to enter the game and gradually achieve the task of identity de and reconstructions. However, for such task to take place one should not misinterpret the knowledge about this problematic context as a token of alienation and acceptance, as ignoring such context would not result in its disappearance. This is so for the sociological paragon of the “nation” as a productive sign which labels identity would be justified by Canadian historical complex background which followed its insertion within the global frame. In the words of Richard, “in the early 20th century, Canada was in a period of redefinition as it moved from a frontier nation to a Western industrial nation; during this transition, Canada began to recognize the need to better characterize the nation and form a common sense of identity” (RICHARD, 2012, p. 4). This, therefore, was the moment when the Canadian national identity began to take shape – notwithstanding how biased such process has occurred. The influence of the foreign for the elaboration of the local has not been minor – as it certainly never is. When a country has no identity – at least in the terms of hegemony – it is forced to look for national parameters elsewhere: to construct itself through its experience of the other.

Nevertheless, and moving on to the object of analysis, critics have not always received Leacock’s novel as positively as they could in terms of its contributions for the construction of a Canadian identity. Margaret Atwood’s non-fiction book *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (ATWOOD, 1972) is, as the name implies, a thematic guide to Canadian literary history, production, reception, and, more importantly, meanings and symbols. Studying the development of Canadian literature, the author shapes a severe critique on Canadian works that have focused on the US as a model for Canadian identity construction, besides condemning writers who see Canada and Canadi-

ans as victims of the US ideal, as if they had no role to play as to try and fight against such ideal. In her view, the lack of cultural identity actively being given to Canada in such models ends up giving rise to works that do not seem to have any ideological validity or respect to the Canadian local as capable of allowing meanings to emerge since, when the local appears, it is overemphasised in order to transform the country into an exotic land with empty plus hollow messages to propose; Canada, in this sense, is seen as a shadow of the US, and nothing more than that. I would like what I see as Atwood's excessively critical comments (and which shall be brought briefly) to be simply some isolated examples and/or overstatements, but in this case they are not.

Canadian national literature has directly and indirectly been generally marginalised vis-à-vis a biased process of commercial literary promotion and dissemination that has been privileging especially British and US fiction (like our literary market tradition can easily demonstrate), whereas what is produced in the country becomes gradually out of sight for the preconditioned readers who enter bookshops thirsty for the "foreign" books advertised in television. This factor per se is already capable of creating the illusion that national literature "does not exist" in marginalised countries or, worse, that foreign literature is "more complete" than what is produced inside, for instance, Brazilian and Canadian frontiers. In her guide Atwood admits that "it came as a shock to [her] to discover that [her] country's literature was not just British literature imported or American literature with something missing, that instead it had a distinct tradition and shape of its own" (1972, p. 237). Atwood, thus, finally found out that "local" Canadian literature, like Brazilian, does not need to be regarded as "universal" European or US literature with some flaws, with some things missing (and even though she was able to come to such a conclusion still as a kid, there are still many adults unable to see what she saw); the literary tradition of those who, like the Brazilian or Canadian colonies, have been marginalised by hegemonic cultures during colonial and neocolonial enterprises does not need to fit in the formulaic patterns such cultures have called "universal".

A nation has to be understood in the terms of its peculiarities, to its history, to the immigrants that came and to the hybrid cultures that, through the encounter between coloniser and colonised, were inevitably born in its singular but meaningful temporal and spatial framework. For

this reason, diligently proposed initiatives like this one aforementioned, undertaken by Atwood, are essential for a country to think and rethink how it is and how it shall be situated in the globalising world map without allowing external subjects to impose how such process must take place. Atwood's "symbols", in this sense, and notwithstanding her clear intellectual contributions to Canadian literature, are in my view considerably harmful for a less homogeneous and uniform understanding of national identities. I find it complicated to assume that a single representation – such as the island, frontier, or survival – is capable to symbolise the whole identity of a people. What I believe she is unable to perceive is what John Tomlinson would later thoroughly discuss in his book *Globalization and Culture* (TOMLINSON, 1999); that behind this idea of a national symbolic identity is a "considerable cultural effort exercised by nation-states in binding their populations into another cultural political order of local identification" (p. 270).

What Atwood does, in trying to universalise English, US, and Canadian identities through the homogenising of their national literary traditions, is overlook the fact that "identity is not in fact merely some fragile communal-psychic attachment, but a considerable dimension of institutionalized social life in modernity" (TOMLINSON, 1999, p. 271). To impose a national identity for a group of unrelated people would be thus to institutionalise an illusory connection between them; as if it were what Tomlinson calls this communal-psychic attachment that made two people part of one singular body of meanings. In his view, this institutionalised social life, "[p]articularly in the dominant form of national identity, is the product of deliberate cultural construction and maintenance via both the regulatory and the socializing institutions of the state" (1999, p. 272). Therefore, Atwood's reflections are not less detrimental to a more careful approach towards any conceptualisation of Canadian literary identities than any other socialising institutions of the state would be; both socially and politically, hegemonic interests depend on the effective representation of a combination of actually rather different people – Atwood, through her problematic provision of literary symbols, gives support to such homogenising method, which would be later put into question by Tomlinson's analysis.

Globalisation plays a key role for the national ideal to be surpassed; it is "the deterritorializing force of globalization" that would

meet a rather structured opposition against this version of considerably “banal nationalism – the everyday minute reinforcement; the continuous routinized ‘flagging’ of national belonging, particularly through media discourse – sponsored by developed nation-states” (TOMLINSON, 1999, p. 273). It would be thus through the media discourse set forth due to varying nation-states needs that “modernity institutionalizes and regulates cultural practices, including those by which we imagine attachment and belonging to a place or a community”. As detrimental as it may seem, such imagination of attachment and belongingness to this rather questionable and imaginary spatial configuration of the nation has gained shaped through the passage of history and produced the idea of national specificity as “what we have come to know as communal definitions of cultural identity based around specific, usually politically inflected, differentiations” (TOMLINSON, 1999, p. 274). Many events taking place in *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) set forward this issue of cultural identity as a politically inflected differentiation in terms of national signs; one of them emerges when the character Mr. Smith decides to remodel his restaurant turning it into a café.

Within two more weeks the plan was in operation. Not only was the caff built but the very hotel was transformed. Awnings had broken out in a red and white cloud upon its face, its every window carried a box of hanging plants, and above in glory floated the Union Jack. The very stationery was changed. (LEACOCK, 1912, p. 20)¹

Concerning the last gadget and symbolic reference to national identity, I faced a translation problem that is worth mentioning – especially as it is also relevant for my discussion. When the narrator says that above the hanging plants “in glory floated the Union Jack” how could I translate such seemingly simple sentence into Portuguese? In terms of concrete meaning the problem could be easily solved, since

¹ Dentro de duas semanas o plano já entrava em operação. O café não foi apenas construído dentro do hotel, na verdade o próprio hotel foi transformado. Toldos emergiram como uma nuvem branca e vermelha; e cada janela passou a ser preenchida com vasos de flores penduradas, e, por cima delas, flutuava em glória a Union Jack. Até o que não tinha como mudar mudou. (All translations of Leacock’s novel into Portuguese are mine)

Union Jack can be simply called “Bandeira do Reino Unido”; Leacock, nevertheless, has not chosen to write UK flag, but Union Jack, whose ideological roots take his readers to a broader meaning-making system than it would if we stuck only with the idea of the flag. The Union Jack is indeed the flag of the United Kingdom, also known by law in Canada as the Royal Union Flag, which, when the novel was written, was still used as to represent the Canadian nation – and this until 1964, when the Maple Leaf Flag was chosen to replace it as the national flag. After no longer being capable of representing the Canadian nation, the flag started to be used only when Canadian allegiance to the British crown needed to be symbolised. Today one could affirm that simply calling it the UK flag would be simpler, more common, and more accurate. However, my foreignising decision to translate the sentence into “flutuava em glória a *Union Jack*” rather than adapting it to “flutuava em glória a bandeira britânica” is due to the fact that “Union Jack” was a common term to name the flag when the British navy was conquering most of its colonies - at that time British soldiers were called “Jack Staff”, this is probably why the flag’s nickname “Union Jack” was adopted.

It seems to be more plausible to keep close to the colonial and neocolonial linguistic potential of the term rather than transforming it into something else as to promote easier comprehension to the detriment of the inevitable ideological richness of calling it Union Jack, much more associated to colonies being conquered and institutionalised by Britain, as the little Mariposa was being in the eyes of the narrator. But why is a flag so important for my analysis and translation? Well, because, like a map, it is a very symbolic representative of the spatial and temporal boundaries of national identity and, consequently, of the local vs. universal problematic binarism. Nevertheless, how effective can a map be to represent a certain geographical structure? Not much, as Anderson suggests, since, in his view, “[i]n terms of most communication theories and common sense, a map is a scientific abstraction of reality”. Even though to common sense this map (like the flag) is successful in standing for something that transcends its concrete dimensioning, a map merely represents something “which already exists objectively ‘there’. In the history I have described, this relationship was reversed. A map anticipated spatial reality, not vice versa; in other words, a map was a model

for, rather than a model of, what it purported to represent” (ANDERSON, 1996, p. 134).

Curiously, it seems, notwithstanding the fact that the map emerges as an opportunity to represent the supposed reality, what happens in local realms such as Mariposa, which are welcoming the advent of developmentalist processes to adapting the financial, social, and political practices, is that this whole relationship is indeed reversed. It is not Mariposa coming first and the map accompanying it, but the opposite, it is first convinced to be something and thus to try to change those things that are, supposedly, a hindrance for its survival. One of these changes (already addressed beforehand) concerns the will of Mariposa inhabitants to have their social relations taking place in a similar fashion when compared to those in the city. Interestingly, the narrator does not seem to be sure about the fact that he wants the town to follow such pattern; this is paradoxically present in his discourse, even though sometimes the opposite also takes place. In this sense, the reason why the narrator is bound to keep looking for images which he can never really see but only imagine is simple: such images do not exist; they are just an invention with no evidence of applicability based on his admiration for what he would like Mariposa to be.

The argument is mistaken but it is stuck in every subject’s minds: the pillars of capitalist enterprises require us to see everything that has supposedly to do with the past (those things that have to do with the specific, the isolated, the local) as insignificant and to see everything that has supposedly to do with the future (those things that have to do with the global, the globalised, the universal) as of paramount importance. As a matter of fact, “more profoundly and problematically, they [hegemonic narratives] required time to accommodate the schemes of a one-way history: progress, development, modernity (and their negative mirror images: stagnation, underdevelopment, tradition)” (FABIAN, 1983, p. 144). It is high time these schemes of a one-way history were put into question; those looking for solutions to promote a better understanding between different contexts – which, different from what we have been convinced, are always relevant, no matter how temporally or spatially separated from one’s context they might be – can no longer accept the ideology of progress and modernity as the oracle of global issues. Such ideology has been giving us consecutive attestations of

how incompetent it is for making us less ignorant about the self and the other, since its goal has been actually to do the opposite.

In fact, Leacock's novel and my translation of it are a material attempt (or at least an "attempt at such attempt") at advocating that it is their negative mirror images – those values emerging from places which, like Mariposa, are generally pinpointed as representing stagnation, underdevelopment, tradition – which might ultimately provide what hegemonic interests have been concealing. As literature and translation recurrently (like in Leacock's case) demonstrate, it is by understanding both self and other as local that they may finally be brought into dialogue; in this sense, to believe in the tale of universalism is not a first step onto the surfacing of other stories, but the very last step onto allowing hegemonic stories to repress marginal ones. Unfortunately, those who live in Mariposa are repetitively unable to realise this ephemeral character of everything that, like Mr. Smith, "comes from the city"; they are eager to believe that what puts Mariposa closer to the hegemonic globalising world map is, inevitably, positive for its thriving status as a town-in-development. What they do not see is that all the signs of civilisation, urbanism, and/or development (e.g.: the train station, Mr. Smith's café, the church, crime investigators, etc.) unflusteredly completely disregard Mariposa, and, notwithstanding the evidences for such suspicion, their pride for the future is, nonetheless, unnervingly unflappable.

This is why, in my view, *Sunshine Sketches* (1912) and Leacock's worries about the Canadian condition at that specific moment were strongly misread and misguidedly criticised by some critics – such as Donald Cameron, in his book *Faces of Leacock* (CAMERON, 1967), and Margaret Atwood, in her book *Second Words: Selected Critical Prose* (1982) – who understood the author's work as responsible for ridiculing Canadian locals while emphasising the superiority of more hegemonic cultures. What actually happens, as more contemporary critics would notice, is the opposite; this misinterpretation, nonetheless, takes place maybe because "[t]he moral norms of the book can be induced only from a careful consideration of the events portrayed, from an appraisal of what motivates its characters and from a thoughtful assessment of the narrator's relentlessly ironic commentary" (LYNCH, 1984, p. 9). These "careful considerations" would, perhaps, pinpoint

Sunshine Sketches (LEACOCK, 1912) as a response to the eagerness of many colonised regions to become like the coloniser; a critique against the hegemonic model that nourishes in marginalised peoples' minds the biased impression that becoming like hegemony is a synonym for becoming better, that growing and developing in Imperialist terms is desirable, and that getting rid of the local and getting as closer to the global as possible is the future everyone must aspire.

What this rather questionable logic fails to take into account is the fact that all this reasoning takes place not in a random and/or occasional fashion; it is part of a quite concrete agenda. The idea, it seems, is to convince us about how crucial it would be to set aside the local in our search for the universal in order to withdraw from the common subject his/her own sense of belonging. The idea of belonging to the region wherein one has been constructing one's identity in a two-way road where the self and the other are put in constant dialogue is, in this way, overlooked; and, as a result, we get both spaceless and timeless. "To belong", in this sense, is not a synonym of "to be limited"; to belong is to understand one's spatial constraints and assets – a necessary step for any effective attempt at transgressing such constraints through applying such assets. To ponder upon an idealised universal positioning within the globe is, though, much easier and seemingly preferable inasmuch as "[b]elonging is a task that requires an individual working to maintain a sense of unity or integrity while engaged in ongoing, dynamic, and developing interactions within the physical, historical and social landscape of their being" (TOMANEY, 2012, p. 664). The presence of reminders that Mariposa would only be characterised by a perfect social, political, and financial functioning if it accepted with open arms the advent of a more profiteering and marketing approach is detrimental to such sense of unity, and a hazard to the social landscape of their being; however, the positioning is gradually reinforced in the lives of Mariposans, mainly through the presence of Mr. Smith and of other symbols of prosperity surfacing from the metropolis.

A capitalist future can nonetheless only be achieved through a capitalist method; that is, it is not how Mariposans learned things function in their town that they are to function elsewhere – the systems of meaning of the town are far different from those of the city. Everything has to go or

come from “the capital”; and how Jeff’s (the barber) family handle with this condition is of paramount importance for one to grasp Leacock’s approach on the matter. The development of this character’s daughter – Myra’s – and her desistance to going to the city (due to her family’s lack of financial conditions for that to happen) resulted in the complete withdrawal of her dream to be an actress, and we have also got a glimpse to us (reader) and how we are criticised by the narrator for deciding to move to the city and abandon Mariposa. There is a movement in going from the town to the city: a movement of translation, which is analogous to the one of the rural to the urban, from one setting into another. Seemingly, the city has to do with movement and the town with total stagnation (one shall always abandon it for moving to the city, for good or not, in order to make money out from one’s experience in the metropolis); in this sense if there is one place that might bring fruitful results capable of allowing people to move forward and become “someone” this place is not the province but the metropolis – hence Mariposans respect and apprehensiveness towards the possibility of being “judged by the city”.

It is absolutely necessary that if this man wishes to be famous he must bring his trashy talent to the capital, that there he must lay it out before the Parisian experts, pay for their valuation, and then a reputation is concocted for him which goes from the capital into the provinces where it is accepted with enthusiasm. (LEACOCK, 1912, p. 16).²

This preposterous assertion uttered by the narrator marks, once again, the sarcastic tone of Leacock’s criticism against metropolitan values. It is here that we get to know that this admirable reputation that not only Smith but most people and things coming from the city have is not actually based on an honest judgment concerning such people. This reputation is not acquired through legal means; it is only after metropolitan people pay for their valuation that such reputation is concocted by the capital experts. Leacock exposes thus the hypocrisy and

² Qualquer pessoa que pensa um dia em ser famosa deve levar o seu talento medíocre para a Capital. É absolutamente necessário que lá tal talento seja analisado pelos peritos parisienses, e que essa pessoa pague pela sua valorização. Posteriormente, uma reputação é moldada para ele, uma reputação que sai da capital rumo às províncias onde ela é recebida com entusiasmo por todos.

fakeness of the city, and the unreliability of how people and things are judged therein since it is not their actions that define their reputation, but how much they are able to pay for such reputation to be invented by a system of lies. In the capital, actually, everything seems to be seen as a lie, a lie that gets to the provinces like Mariposa as true; a lie that influences Mariposans as to believe that going to the city meant moving “upwards”. This, written down originally in 1912, seems to provide a very clear picture of how the contact between centre and margin takes place; a picture that was already pertinent when Leacock wrote the novel but that, in my view, is even more relevant if we take into account the globalising structure of Western politics and economics that fabricate the reputation of those we are supposed to admire and of those we are supposed to repudiate. There is no inner superiority within these values that are vomited from hegemonic realms into marginal ones, there is no perfect sociopolitical structure emerging from the centre and represented by central subjects; and there is no inner universality for the (supposedly) thriving and all-embracing status of our capitalist marketing.

These are all respected symbols of prosperity that were bought by those who had money to buy it; those who do not are doomed to accept them with the same open arms that Mariposans show to everything coming from the Capital. The paradox emerging from such defective method for providing a good and bad reputation for peoples and regions is, of course, that they might perhaps be very distant from the truth. Therefore, this double-bind where the subject has to be placed either in the local or in the universal is in itself a token of the problematic plus categorical identity allotments promoted by the hegemonic interests of taking from the subjects their ability to elaborate and maintain any sense of unity and integrity. The advantageous interactions with the physical, social, and historical atmosphere between the common person and the meanings surrounding him/her are understood as an ultimate threat for they work to the benefit of identity dynamics rather than of its compactness. To forget the local is to forget that our identity interacts with the context which existed prior to us; and to idealise the emergence universalism to the detriment of such local is not only harmful to the identity construction of peoples and places: it is actually a major hindrance for it to take place.

As implied by Graham Swift, in his book *Making an Elephant: Writing from Within* (SWIFT, 2009), to place both realms in opposition

would be actually to no avail for the local is inherently strongly akin to the universal – no matter how hard we try to neglect such fact. As the novelist puts it, “[t]he key to the universal is always the local, if only because all experience is and must be local; all experience is placed” (p. 310). To experience the local would be, furthermore, to allow it to cross its borders as such local is inserted within another local – both through literature and literary translation. That is, to bring the local colour as an important character (rather than to nourish an endeavour to disregard it) of a literary discourse is the only chance any universality can be spotted inasmuch as every universalism has been born out from a rather local sphere. Therefore, and since there is no universal vs. local discourse, there is also no obstacle involved in the attempt at bringing the local instead of leaving it where it supposedly belongs. As a matter of fact, and as Swift would later aver, “[i]f one reads a book set in China or Peru, or indeed Nice, a great many local references may pass me by, but that doesn’t matter, it even helps, because through them one nonetheless sense the genuinely local texture of life” (SWIFT, 2009, 311). Through the universal premise, it seems, it is not transition itself that is given by the centre to the margin, but one version of transition which implies that some regions and peoples are a model of what must be looked for, while others are deviations to this single mighty pattern; a pattern which is thoroughly put into question in Leacock’s piece through his problematisation and repositioning of the questionable “moral norms” which scaffold the dualism implied by the town vs. city elusive quarrel and the universal vs. local questionable premise.

3 FINAL REMARKS

Notwithstanding *Sunshine Sketches*’ temporal and spatial literary distortions (relevant when one thinks of its translation into the contemporary Brazilian context), my analysis and translation proposal demonstrate how the novel draws one’s attention also in what concerns its intricate discussion between ambivalent conceptualisations of humour/seriousness and, especially, local/universal. This is because this last ambivalence concerns how the national portrait of Canada is connected to the seemingly local image of Mariposa. How such issues have influenced Leacock’s reception both in Canada and outside the coun-

try is not something that can be ignored inasmuch as “this struggle of competing discourses of the best and the national, the universal and the local, beset Canadian literary criticism for decades” (FEE, 1992, p. 29). Like it happens in Brazil, as in any other ex-colony that struggles for developing a (hopefully counter-hegemonic) national identity, people are trying “for decades” to evade this persisting notion of the “best” as opposed to the “national”, of the “universal” as desirable and the “local” as something to be avoided. Fee still argues that “the resulting ambivalence weakened those who were in the best position, in institutional terms, to promote Canadian literature; the problem was exacerbated by the weakness in publishing and in the academy that persists today” (FEE, 1992, p. 30).

I honestly deem Leacock one of those authors who have been “in the best position” for promoting Canadian literature; but, in my view, both his context of production and reception might have affected such picture. In this case understanding such contexts, such as this institutional problem that still “persists today” is essential for providing an effective bridge between Canada and Brazil, between Stephen Leacock and Brazilian readers, for my translation to take place successfully and for it to make any difference afterwards. It seems, thus, that in literature – and perhaps especially when dealing with humorous literature such as Leacock’s one – there is a material connection that needs to exist between what is read and those who read it; geographically and/or spatially the readers needs to be and/or to get involved with the text he is under the process of interpreting. That does not mean only contemporary books can be read in the contemporaneity, of course, or that only Canadian people can read Canadian literature whatsoever – in the end good literature is not that one that objectively talks about a specific group of people, but that one that subjectively talks about, for, and to all of us – it just means that for a humorous literary piece to achieve its goals there must be a cultural path and such path must be available to all readers – who are to be guided by the author, translator, and, especially, themselves.

The gap between rural life, represented by Mariposans, and urban life, represented by Smith, together with all the ideological issues that permeate the actions taking place among both settings are not, essentially, original themes. But the condition of Canadian literature also

problematizes the notion of “originality”, which is something particularly relevant for when discussing the translation of Leacock’s book, in the sense that, from a distinct point of departure, one can talk about unoriginal matters using original voices. This is why notions like “regional” and “universal” cannot be regarded as contrary to one another, for the regional might deal with universal issues and in Canada it, indeed, does: “Canadian literature does not exclude the universals, it just handles them in a characteristic way” (ATWOOD, 1972, p. 236). Especially in Canada, the difference is in the “how” and not in the “what”; that is, “it’s not necessarily the ‘subject matter’ [...] that constitutes the Canadian signature, but the attitudes to that subject matter, and through the attitudes the kinds of images and the outcomes of stories” (ATWOOD, 1972, p. 237). Mr. Smith’s manipulation of Mariposans is innovatory, thus, in the sense that it concerns how this individual Mariposan “attitude” relates with supposedly universal subject matters.

In the background of the biased tradition that generally privileges those writings whose attempts are to make tales “as universal as possible” while excluding and/or marginalising textual material which strongly involve the local and regional as essential for meaning to emerge is the issue of identity and unity. Concerning such division between local and regional, this has been a controversial issue due to a tradition that mistakenly “see place as a ‘spatio-temporal event’, and see local attachments as containing tendencies to essentialism, ‘romanticization’ and reactionary politics” (TOMANEY, 2012, p. 659). What this seems to evince is that we are domesticated to ponder upon either an emphasis or erasure of the “place” – notwithstanding the fact that none of these two options are attainable and/or advantageous. It is not because an event is spatiotemporal that it is either restrained to its place and time; by the same token, no event whatsoever can try to take place without relying on its space and time as groundwork for its epistemes to be concocted. In this sense the intricate dichotomy “local vs. universal” is analogical to the one that supposedly divides localism from cosmopolitanism. Still in the words of Tomaney, “cosmopolitanism generally regards particular attachments as a sort of intellectual error, one that educated people will move beyond” (TOMANEY, 2012, p. 660). Thus, a more “universal ethics” would be reflected upon as desired to the detriment of a “local ethics” in the sense that everything local is seen “as inherently

sectional, while defense of community and place is seen as irrational, backward-looking and reactionary, even if people are being beckoned to futures that are uncertain or threatening” (TOMANEY, 2012, p. 661).

In what regards representativeness within this picture of community defense against what is uncertain or threatening, Leacock defended that if a politician was part of the market his political choices would be far from unbiased; this critique is dealt with in the sketches as to make the reader feel that, for instance, Smith’s election to the national legislature “is the inevitable consequence of the relation between business and politics, and that political office is but the tacky laurel for those who are ambitious, energetic, and cunning enough to exploit this relationship” (LYNCH, 1984, p. 11). Interestingly, Leacock could never guess how such relation between business and politics would become second-nature one hundred years after his book was published. The novel is “universally” meaningful – even though there is nothing universal in the universe of meaning; the narrative Leacock constructs is far from “belonging” to a small town in Canada; much on the contrary, *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) is transnational, for the author uses the local colour not to romanticise the countryside but to discuss issues that affect both the condition of the fictitious Mariposa and of many other spaces. Translation is thus not desirable; it is inevitable.

Successfully superseding the regional which is generally but mistakenly taken as an exotic and isolated realm of society, and showing the relevance of Mariposa and its inhabitants for national and international readers “the artistic dangers of a concentration on local manners and a theme of local perfection were overcome” (MAGEE, 2006, p. 35); Leacock, thus, profitably evades the dangers of portraying Mariposa romantically and noncritically. Translating the sketches, therefore, gives one the opportunity to reclaim and reconsidered what Szeman calls “the irreducible particularity of local circumstances” (SZEMAN, 2001, p. 29); in her view, such particularity is thoroughly applied by hegemonic culture and serves for it to label deviant identities (in the normative view “excessively regional”) and literatures as exotic, romanticized, local and therefore irrelevant when placed before the “universal” sphere (e.g. the Brazilian writers Graciliano Ramos, Jorge Amado, Milton Hatoum, and Guimarães Rosa). Everything, in the end, is excessively regional; it all depends on perspective, on who is observing from whose positioning. Analysing Lea-

cock's novel and translated it into Portuguese is an endeavour at escaping from the universal vs. local useless argument as to allow regions to dialogue – instead of stating that one is less regional than the other.

Such technique, even though applied throughout the centuries in terms of literary analysis (discussing how universal this or that author is, how eternal his or her legacy shall become, etc.) does not allow the temporal and spatial fluidity that permeates personal identities (and every identity is personal) against supposedly universal concepts to be understood as meaningful, since this would result in the inevitable problematisation of that which is understood as fixed and global: the supposedly universal. It is in this sense that the shared Americanness between the Brazilian and Canadian local colour against the fixity of what is understood as inherently “American” provides interesting opportunities for that which one understands as being solid to be liquefied. Apparently in the opposite way when facing the notion of shared Americanness the ambivalence between regional and universal literature is often brought to literary debates precisely because of how this unquestionable identity fluidity puts into question this sort of assertive categorical divisions. Interestingly enough, literary translation surfaces from the artistic scenery as a pivotal tool for blurring the concreteness of the traditional image of identity; it is by integrating the literary system of an unknown land and time that literature puts values into question, and helps us give shape to distinct ones. The dispute configured by the pace/time transgressive character which resides within the core of literary translation against the problematic pureness of universal values as a serious stance has just been summoned to the academic arena; but the fight has been going on for quite a long time. Now subjects are finally apprehending that, when society gets blind, it might very well be because it is lacking the lenses which only translation might be capable of offering. Literature is what has given us destinies; translation is what has invited us to meet them.

REFERENCES

- ANDERSON, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: New Left Books UK, 1996.
- ARCTIC MONKEYS. *Mardy Bum*. In *Whatever People say I am, That's What I'm Not*. UK, London: Chapel Studios, 2006.

Davi Silva Gonçalves

ATWOOD, M. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi, 1972.

_____. *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi, 1982.

CAMERON, D. *Faces of Leacock*. Toronto: Ryerson, 1967.

FABIAN, J. *Time and the Other*. US: Columbia UP, 1983.

FEE, M. *Canadian Literature and English Studies in Canada*. Ontario, 1992

KEITH, W. *A Sense of Style: Studies in the Art of Fiction in English-Speaking Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

LEACOCK, S. *Sunshine Sketches of a Little Town*. Toronto: Bell & Cockburn, 1912.

LYNCH, G. *Sunshine Sketches: Mariposa vs. Mr. Smith*. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Volume 09, Number 2, 1984.

MAGEE, W. H. *Stephen Leacock: Local Colorist*. In *Sunshine Sketches of a Little Town (1912)*. Stephen Leacock (Author), D. M. R. Bentley (Editor, University of Western Ontario). *Territory Rights: USA and Dependencies, Philippines and Canada*. February, 2006. 256 pages (34-42)

RICHARD, G. *Nature and National Identity: Contradictions in a Canadian Myth*. *Capstone, Seminar Series*, Volume 2, number 1, Spring 2012, *Belonging in Canada: Questions and Challenges*. p. 3-19

ROURKE, C. *American Humour: A Study of the National Character*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.

SILVESTRE, R. *From Local to Global: The Trajectory of Dionne Brand's Political Engagement*. MA Thesis. Florianópolis: UFSC. 2008.

SWIFT, G. *Making an Elephant: Writing from Within*. London: Picador, 2009.

SZEMAN, I. *Literature on The Periphery of Capitalism: Brazilian Theory, Canadian Culture*. Florianópolis: *Revista Ilha do Desterro*, nº 40, Jan./Jun, 2001. p. 25-42

TOMANEY, J. *Parochialism: A Defense*. In *Progress in Human Geography*. UK: University College London, 2012. p. 658–672

TOMLINSON, J. *Globalization and Culture*. US: University of Chicago Press, 1999.

ABSTRACT

To understand and, perhaps, alter the intricate relations between central and peripheral nations – very often established and guided by rather questionable political and economic agendas – cultural identity has to be deeply analysed and translation as a bridge for such identity to travel has to be practiced. Both the issue of ideological autonomy and cul-

tural identity are delineated in Leacock's most notorious novel, which is the object of this analysis and proposal for an annotated translation. The book tells the story of Canadians living in the fictional town of Mariposa, highlighting their sense of community and ideals for growing and developing – which accompany the atmosphere that permeated rural Canada by the beginning of the XX century. Notwithstanding the sketches temporal and spatial literary distortions (relevant when one thinks of their translation into the contemporary Brazilian context), the analysis and translation proposal discussed in this article attempt at demonstrating how the novel draws one's attention also in what concerns its intricate discussion residing between ambivalent conceptualisations of humour/seriousness and local/universal.

KEYWORDS: Humour. Literature. Translation.

RESUMO

Para compreender e, talvez, alterar as relações complexas entre nações centrais e periféricas – frequentemente estabelecidas e direcionadas por interesses políticos e econômicos questionáveis – a identidade cultural deve ser analisada com profundidade e a tradução, como ponte para que identidades transitem, deve ser praticada. Tanto a questão da autonomia ideológica como da identidade cultural são delineadas no romance mais conhecido de Leacock, que consiste no objeto dessa análise e proposta de tradução comentada. O livro conta a história de personagens canadenses que vivem na cidade fictícia de Mariposa, enfatizando o seu senso de comunidade e ideais de crescimento e desenvolvimento – acompanhando a atmosfera que permeava o Canadá rural no início do século XX. Apesar das distorções espaciais e temporais dos esquetes (relevante quando se pensa em sua tradução para o contexto brasileiro contemporâneo), a análise e proposta de tradução discutidas neste artigo procuram demonstrar como o romance chama a atenção do leitor com relação ao que concerne à discussão intrincada que reside entre os conceitos ambivalentes de humor/seriedade e local/universal.

PALAVRAS-CHAVE: Humor. Literatura. Tradução.

MEMÓRIAS DE UM AMNÉSICO: tradução comentada de cinco textos de Erik Satie

*Memories of an amnesiac:
commented translation of five texts from Erik Satie*

Marina Bento Veshagem*

1 INTRODUÇÃO

Este artigo propõe a tradução comentada do francês ao português brasileiro dos cinco primeiros textos de Erik Satie reunidos no livro *Memórias de um Amnésico*, da edição *Mémoires d'un amnésique*, de Petite Bibliothèque Ombres, de 2010. Existe uma tradução desses textos publicada em português de Portugal, mas ainda não há tradução para o português brasileiro. Trata-se de um resgate da obra de um artista de grande relevância, que é lembrado como músico, porém quase nunca como escritor.

Erik Satie viveu na França, de 1866 a 1925. Conhecido como músico, compositor e pianista, influenciou a música tanto da época quanto à posterior a ela. Foi um dos artistas mais relevantes do período em que se armou uma empreitada, em países como a França, por identificar características para uma música nacional, uma identidade de composição e interpretação livres da influência germânica romântica (do período de 1820 a 1880). Satie compôs músicas para piano como as três *gymnopédies* e as três *gnossienes*, nas quais poucas notas se repetem, sem desenvolvimento clássico e com escalas simples. Outra composição importante de Satie é o balé *Parade* (1917) de Jean Cocteau, marco modernista e que causou escândalo ao utilizar o som de máquinas de

* Doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Possui graduação em jornalismo (2010) e mestrado em Estudos da Tradução (2015) pela mesma universidade. Atua principalmente nos seguintes temas: teatro, cultura, literatura, tradução, dramaturgia e documentário. Endereço eletrônico: maveshagem@gmail.com

escrever, sirenes e tiros de pistola. Esses são alguns exemplos de produções que levaram o músico a ser identificado, décadas depois, como precursor do minimalismo na música, da música repetitiva e como participante dos movimentos dadaísta e surrealista.

No entanto, Satie não participou ativamente desses movimentos, ele apenas tangenciou-os. O termo surrealismo foi utilizado por Guillaume Apollinaire¹ pela primeira vez em 1917, no escandaloso balé *Parade*, acompanhado da música de Satie. Em 1920, o pianista foi convidado para escrever para o suplemento ilustrado *Le Pilhaou-Thibaou* da revista dadaísta 391, com a qual contribuiu diversas outras vezes. Para Ornella Volta, foi nesse momento que ele “inscreveu seu nome na história do Dada, mais uma vez sem o conhecimento das implicações oficiais do título” (VOLTA, 1989, p. 179). Apesar de pertencer ao movimento, ele também acabou não o integrando, pois encenou em maio do ano seguinte, no *Théâtre Michel*, *Le Piège de Méduse*, mas a peça nunca figurou nas antologias de Dada ou compilações de teatro Surrealista.

Erik Satie também teve dificuldades para ser aceito pelo público e pela crítica em longo período de sua carreira. Na infância, foi declarado “aluno incapaz” no conservatório. Já na vida adulta, candidatou-se três vezes à Academia de Belas Artes e nunca foi aceito. Suas harmonias eram vistas como estranhas e as escalas pouco convencionais, resultado de uma estética musical ousada, repetitiva e satírica. Tal episódio resultou em um dos textos traduzidos neste artigo, “Minhas três candidaturas”.

O músico se formou, em contraponto, quando já tinha 42 anos, na *Schola Cantorum*, uma das mais tradicionais de Paris, e voltou a trabalhar na noite parisiense, onde ele gostava de apresentar seu trabalho e encontrava seu público. Recusou que alguns músicos, seguidores seus, criassem uma escola em seu nome e, por isso, ela acabou sendo chamada de *Arcueil* - homenagem à comuna francesa *Arcueil-Cachan* onde Satie viveu, na região de subúrbio de Paris, em um quarto sobre um café-restaurant, sem água nem aquecimento. Outra casa em que morou no bairro *Monmartre*, conhecida como “o armário”, de tão pequena, é hoje o menor museu do mundo. Ele viveu e morreu pobre, de cirrose, após anos de alcoolismo.

¹ No mesmo ano (1917), poucos meses depois da estreia de *Parade*, Apollinaire escreveu a peça *As mães de Tirésias*, que chamou de “drama surrealista”, desenvolvendo a ideia do termo “surrealismo”.

A imagem pessoal de Satie também acabava sendo empecilho para sua aceitação, pois era uma figura um tanto excêntrica. No começo de sua carreira, no final do século XIX, ganhou o apelido de *Esoterik*, quando se apresentou para tocar no cabaré artístico *Chat Noir* com ares esotéricos. Ele se disse compositor de um gênero inexistente: gmnopedista, que seria a derivação do nome de um antigo festival grego dedicado ao deus Apolo, o *Gymnopaedia*. Apenas depois de aceito sob este título, Satie compôs realmente as suas três *Gymnopédias*, que acabaram se tornando algumas das suas obras mais famosas.

Na virada para o século XX, os amigos notaram uma mudança no artista, que teria passado de esotérico a excêntrico e extremamente irônico. Nessa etapa, recebeu um novo apelido: *Satierik*, dado por Francis Picabia, pintor e poeta dadaísta. Satie fazia caricaturas até de si mesmo e muitas vezes se comunicava através de cartas, as quais enviava, lacradas e até seladas, por exemplo, para um colega que vivia em um quarto ao lado do seu, ou inclusive a si mesmo. Durante 10 anos, não usou nada além de 12 ternos cinzas de veludo iguais, que mandou fazer com o dinheiro que herdou após a morte de seu pai. Quando os ternos se acabaram, surgiu uma nova figura, ainda digna, de bengala, guarda-chuva e chapéu alto.

Essas características de irreverência, ironia e inadequação também ficam evidentes em outra faceta do músico menos conhecida, a de escritor. Erik Satie escreveu para diversas publicações, como a *Revue Musicale S.I.M.* (Société Internationale de Musique), *Les Feuilles libres*, *Revista 391*, *L'Esprit nouveau*, *Le Coeur à barbe*, *Création*, *Le Mouvement accéléré*, *Gil Blas*, *Guide de l'étranger à Montmartre*, *L'œil de veau*, *L'Humanité*, *Le Coq*, *Action*, *Fanfare* e muitas outras.

2 METODOLOGIA

Serão apresentadas as traduções de cinco textos publicado por Erik Satie: “Ce que je suis”, “Parfait entourage”, “Mes trois candidatures”, “Choses de théâtre” e “La journée du musician”. O principal desafio para a tradução desses textos está no tratamento da linguagem dado por Satie, que é paradoxal. Por um lado, o texto se demonstra simples, direto e conciso. Mas por outro lado, sua complexidade se revela nas ironias e palavras de duplo sentido, verdadeiras armadilhas. Satie

escrevia assim: armava um texto que, pela evidente possibilidade de mais de uma leitura, coloca o leitor numa cilada, numa sinuca, numa armadilha da qual ele não consegue sair ileso. Ao optar por um caminho, o outro caminho imediatamente se torna presente e mostra a potência de erro, a errância que é a leitura. O tradutor é um desses leitores.

Um dos mecanismos que aportam essa característica da linguagem dos textos de Satie é o *nonsense verbal*, que Win Tiggges caracteriza como:

Um gênero de literatura narrativa que alterna uma multiplicidade de significados com uma simultânea ausência de sentido. Esse balanço é efetivo pelo jogo com as regras da linguagem, lógica, prosódia e representação, ou uma combinação delas. Para ser bem-sucedido, o *nonsense* deve, ao mesmo tempo, convidar o leitor para a interpretação e evitar a sugestão de que há um significado mais profundo que pode ser obtido considerando conotações e associações, pois isso não leva a nada. Os elementos de palavras e imagens que podem ser usados neste jogo são primariamente aqueles da negatividade ou espelhamento, imprecisão ou mistura, infinita repetição, simultaneidade e arbitrariedade. Uma dicotomia entre realidade e palavras e imagens que são usadas para descrevê-lo deve ser sugerida. Quanto maior a distância ou tensão entre o que é apresentado, as expectativas que são evocadas e a frustração dessas expectativas, mais *nonsense* será o efeito. O material pode vir do inconsciente (na verdade, é provável que o seja em muitas instâncias), mas isso não pode ser sugerido na apresentação.² (TIGGES, 1988, p. 47)

² A genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing. The elements of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness. A dichotomy between reality and the words and images which are used to describe it must be suggested. The greater the distance or tension between what is presented, the expectations that are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be. The material may come from the unconscious (indeed, it is very likely in many instances to do so), but this may not be suggested in the presentation.

Para a tradução desses textos, o tradutor, como leitor, precisa superar o nível comunicativo da linguagem e aceitar os jogos que são propostos. O que pode ser traduzido é o texto – que é campo metodológico e prática significativa, passagem, travessia e multiplicação de sentidos e de disseminação de interpretações – não a obra (BARTHES, 2004). É por isso que não há essência a ser descoberta e traduzida.

3 DESENVOLVIMENTO

Satie reforça a ideia de texto como profusão de sentido quando não determina gênero aos seus textos. Ele não os distinguia entre teóricos, literários, poéticos, cômicos, filosóficos e críticos. Ele fazia conferências e diálogos imaginários, publicava frases e pensamentos soltos, além de passagens curtas. É possível notar, através de seus escritos, que sua irreverência e ironia representaram, pelo menos em algum momento, uma afronta para colegas, público e crítica.

3.1 CE QUE JE SUIS (AQUILO QUE SOU)

O primeiro fragmento dos textos que Satie escreveu para a revista musical S.I.M., em abril de 1912, intitulado “Aquilo que eu sou”, começa com: “Toda gente lhes dirá que eu não sou músico. Está certo.” (SATIE, 1992, p. 34). Tal afirmação irônica tornou-se argumento usado pelo acusador de Satie no processo judicial resultante de uma resposta dada pelo músico a um crítico severo do balé *Parade*. Em resposta à violenta crítica de Jean Poueigh, Satie enviou-lhe um cartão que dizia: “Caro senhor e amigo, você não passa de um cu, mas um cu sem música” (SATIE, 1992, p. 16). Segue abaixo o texto de partida e a tradução proposta para ele.

3.1.1 Texto de Partida

Ce que je suis (fragment).

(Revue musicale S.I.M., VIIIème année, n° 4, 15 avril 1912, page 69)

Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien. C'est juste.
Dès le début de ma carrière, je me suis, de suite, classé parmi les

phonométrographes. Mes travaux sont de la pure phonométrie. Que l'on prenne le « Fils des Etoiles » ou les « Morceaux en forme de poire », « En habit de Cheval » ou les « Sarabandes », on perçoit qu'aucune idée musicale n'a présidé à la création de ces œuvres. C'est la pensée scientifique qui domine.

Du reste, j'ai plus de plaisir à mesurer un son que je n'en ai à l'entendre. Le phonomètre à la main, je travaille joyeusement et sûrement.

Que n'ai-je pesé ou mesuré ? Tout de Beethoven, tout de Verdi, etc. C'est très curieux.

La première fois que je me servis d'un phonoscope, j'examinai un si bémol de moyenne grosseur. Je n'ai, je vous assure, jamais vu chose plus répugnante. J'appelai mon domestique pour le lui faire voir.

Au phono-peseur un fa dièse ordinaire, très commun, atteignit 93 kilogrammes. Il émanait d'un fort gros ténor dont je pris le poids.

Connaissez-vous le nettoyage des sons ? C'est assez sale. Le filage est plus propre ; savoir les classer est très minutieux et demande une bonne vue. Ici nous sommes dans la phonotechnique.

Quant aux explosions sonores, souvent si désagréables, le coton, fixé dans les oreilles, les atténue, pour soi, convenablement. Ici, nous sommes dans la pyrophonie.

Pour écrire mes « Pièces Froides », je me suis servi d'un caléidophone-enregistreur. Cela prit sept minutes. J'appelai mon domestique pour les lui faire entendre.

Je crois pouvoir dire que la phonologie est supérieure à la musique. C'est plus varié. Le rendement pécuniaire est plus grand. Je lui dois ma fortune.

En tout cas, au motodynamophone, un phonomètreur médiocrement exercé peut, facilement, noter plus de sons que ne le fera le plus habile musicien, dans le même temps, avec le même effort. C'est grâce à cela que j'ai tant écrit.

L'avenir est donc à la philophonie.

3.1.2 Texto traduzido

Aquilo que sou (fragmento)

Todos lhe dirão que eu não sou um músico. Está correto.

Desde o começo de minha carreira, fui imediatamente classificado entre os fonométrógrafos. Meus trabalhos são pura fonométrica. Quando tomamos o “Filho das Estrelas” ou os “Pedacos em forma de pera”, o “Vestido de cavalo” ou as “Sarabandas”, nós percebemos que nenhuma ideia musical presidiu à criação dessas obras. É o pensamento científico que domina.

De resto, tenho mais prazer em medir um som do que em ouvi-lo. Fonômetro a mão, trabalho com alegria e segurança.

O que eu já não terei pesado e medido? Tudo de Beethoven, tudo de Verdi etc. É muito curioso.

Na primeira vez em que utilizei um fonoscópio, examinei um si bemol de volume médio. Eu jamais vi, garanto a vocês, uma coisa mais repugnante. Eu até chamei meu criado para vê-lo.

No fono-pesador um fá sustenido banal, muito comum, pesava 93 quilogramas. Ele emanava de um tenor muito gordo, que eu também pesei.

Você sabe o que é a limpeza dos sons? É algo bem nojento. Fia-los é mais limpo; saber classificá-los é bastante minucioso e pede uma vista boa. Chegamos à fototécnica.

Quanto às explosões sonoras, quase sempre desagradáveis, o algodão nas orelhas consegue apenas atenuá-las razoavelmente. Chegamos à pirofonia.

Para escrever minhas “Peças Frias”, servi-me de um caleidofone-gravador. Isso levou sete minutos. Chamei meu criado para ouvi-las.

Acredito poder dizer que a fonologia é superior à música. É mais variada. O rendimento pecuniário é maior. Devo-lhe minha fortuna.

Em todo caso, um fonomedidor mediocrementemente treinado pode, facilmente, registrar mais sons no motodinamofone do que faria o mais hábil músico, no mesmo tempo e com o mesmo esforço. Graças a isso eu escrevi tanto.

O futuro pertence, então, à filofonia.

A ironia está presente no texto do início ao fim. Como um artista pré-romântico ele coloca a ciência acima das outras artes, descreve seu trabalho de pesar, medir e limpar as notas e o som, além disso desdenha sua própria atividade de músico e cita seu empregado e sua fortuna –

que nunca existiram. Há ainda a criação de neologismos, como a “fifonia”, o “fonomedidor” e o “fono-pesador”, por exemplo, inseridos nos textos de maneira tão natural, que a ironia passou despercebida a alguns de seus leitores, que escreveram procurando se informar onde poderiam encontrar alguns daqueles aparelhos.

3.2 PARFAIT ENTOURAGE (COMPANHIA PERFEITA)

No texto “Companhia perfeita”, que segue abaixo com sua tradução, vinga a crítica irônica destilada, assumindo que ela possa ser personificada à grande arte e aos artistas que a representam. Dizia Satie: “Não vejo valor algum em ser mestre”, “isso é por demais risível”, ou ainda: *J’emmèrde l’Art*. Na década de 50, John Cage iniciou uma defesa de Satie e afirmou que houve apenas uma nova ideia desde Beethoven, e que ela estaria presente nas obras de Anton Webern e Erik Satie. A novidade seria a de que as partes de uma composição estariam definidas pelo senso de duração, e não pelo senso de harmonia, como em Beethoven. E, para Cage, Beethoven é quem estava errado (CAGE, 1961).

3.2.1 Texto de partida

Parfait Entourage

(Revue musicale S.I.M., VIIIème année, n° 7-8, juillet-août 1912, page 83)

Vivre au centre d’œuvres glorieuses de l’Art est une des plus grandes joies qui se puissent ressentir. Parmi les précieux monuments de la pensée humaine que la modestie de ma fortune m’a fait choisir pour partager ma vie, je parlerai d’un magnifique faux Rembrandt, profond et large d’exécution, si bon à presser du bout des yeux, comme un fruit gras, trop vert.

Vous pourriez voir aussi, dans mon cabinet de travail, une toile d’une beauté incontestable, objet d’admiration unique: le délicieux «Portrait attribué à un Inconnu».

Vous ai-je parlé de mon Téniers simulé? c’est une adorable et douce chose, pièce rare entre toutes.

Ne sont-ce pas là des pierreries divines, serties de bois dur? Oui?

Pourtant, ce qui surpasse ces œuvres magistrales; ce qui les écrase du poids formidable d’une géniale majesté; ce qui les fait pâlir

par son éblouissante lumière? un faux manuscrit de Beethoven — sublime symphonie apocryphe du maître — acheté pieusement par moi, il y a dix ans, je crois.

Des œuvres du grandiose musicien, cette 10^e symphonie, encore ignorée, est une des plus somptueuses. Les proportions en sont vastes comme un palais; les idées en sont ombreuses et fraîches; les développements en sont précis et justes.

Il fallait que cette symphonie existât: le nombre 9 ne saurait être beethovénien. Il aimait le système décimal: «J’ai dix doigts», expliquait-il.

Venus pour absorber filialement ce chef-d’œuvre, de leurs oreilles méditatives et recueillies, quelques-uns, sans raison, crurent à une conception inférieure de Beethoven, et le dirent. Ils allèrent plus loin même.

Beethoven ne peut être inférieur à lui-même, dans aucun cas. Sa technique et sa forme restent augurales, même dans l’infime. Le rudimentaire ne lui est applicable. Il ne s’intimide pas du contrefait imputé à sa personne artistique.

Croyez-vous qu’un athlète, longuement célébré, dont la force et l’adresse furent reconnus par des triomphes publics, s’inférieure du fait de porter aisément un simple bouquet de tulipes et de jasmins assemblés? Est-il moindre, si l’aide d’un enfant s’y ajoute?

Vous n’y rencontrerez pas.

3.2.2 Texto traduzido

Companhia perfeita

Viver no centro de gloriosas obras de Arte é uma das maiores alegrias que se pode sentir. Entre os preciosos monumentos do pensamento humano, que a modéstia de minha fortuna me fez escolher para compartilhar minha vida, falarei de um magnífico falso Rembrandt, de execução larga e profunda, tão bom de espremer com a ponta dos olhos, como um fruto suculento, muito verde.

Vocês também poderiam ver, no meu escritório, uma tela de uma beleza incontestável, objeto de admiração única: o delicioso “Retrato atribuído a um Desconhecido”.

Já falei a vocês do meu *Téniers* falso? É uma coisa adorável e doce, peça rara entre tantas.

Não serão pedrarias divinas, encaixadas em madeira dura?
Não?

Portanto, o que vai superar essas obras magistrais? O que vai massacrá-las sob o peso formidável de uma majestade genial? O que as fará empalidecer pela sua ofuscante luz? Um falso manuscrito de Beethoven – sublime sinfonia apócrifa do mestre – comprado religiosamente todos os meses há dez anos, creio eu.

Das obras do grandioso músico, essa 10ª sinfonia, ainda ignorada, é uma das mais suntuosas. As proporções são vastas como um palácio, as ideias são obscuras e frescas, os desenvolvimentos são precisos e justos.

Era necessário que esta sinfonia existisse: o número 9 não teria sido beethoveniano. Ele gostava do sistema decimal: “Eu tenho dez dedos”, explicava ele.

Alguns, que vieram para absorver filialmente esta obra-prima com ouvidos meditativos e recolhidos, sem razão, creram que se tratava de uma concepção inferior de Beethoven, e lhe disseram. “Eles foram mais longe do que isso”.

Em todo caso, Beethoven não pode ser inferior a si mesmo. Sua técnica e sua forma mantêm-se augurais, mesmo no ínfimo. O rudimentar não lhe é aplicável. Ele não se intimida com a falsificação imputada à sua pessoa artística.

Vocês acreditam que um atleta, durante muito tempo célebre, de força e direção reconhecidos por triunfos públicos, inferioriza-se por carregar naturalmente um banal buquê misto de tulipas e jasmins? Ele se torna menor se tiver a ajuda de uma criança?

Do contrário, você não convenceria.

3.3 MÊS TROIS CANDIDATURES (MINHAS TRÊS CANDIDATURAS)

O tema da insatisfação de Satie e de seu sentimento de inadequação ficam mais evidentes no texto abaixo, “Minhas três candidaturas”, no qual ele conta suas três recusas para as candidaturas à Academia de Belas Artes. Talvez seja esse um dos textos menos irônicos e mais amargos e mordazes do autor.

3.3.1 Texto de partida

Mes Trois Candidatures (fragment).

(Revue musicale S.I.M., VIIIème année, n° 11, novembre 1912, page 70)

Plus heureux que moi, Gustave Charpentier est membre de l'Institut de France. Qu'il reçoive ici-même les tendres applaudissements d'un vieil ami.

Je fus, trois fois, candidat à la Délicate Réunion: fauteuil d'Ernest Guiraud; fauteuil de Charles Gounod; fauteuil d'Ambroise Thomas.

MM. Paladilhe, Dubois & Lenepveu me furent, sans raison du reste, préférés. Et cela me fit grosse peine.

Bien que n'étant pas très observateur, il me sembla que les Précieux Membres de l'Académie des Beaux-Arts usaient, devers ma personne, d'un entêtement, d'un voulu frisant l'obstination la plus calculée. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Paladilhe, mes amis me dirent: — «Laissez faire: plus tard, il votera pour vous, Maître. Sa voix sera d'un grand poids.» Je n'eus ni son vote, ni sa voix, ni son poids. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Dubois, mes amis me dirent: — «Laissez faire: plus tard, ils seront deux qui voteront pour vous, Maître. Leur voix sera d'un grand poids.» Je n'eus ni leur vote, ni leur voix, ni leur poids. Et cela me fit grosse peine.

Je me retirai. M. Lenepveu crut qu'il serait de bon ton d'occuper un fauteuil qui m'était destiné, et ne vit pas l'inconvenance qu'il y avait à le faire. Il s'assit froidement à ma place. Et cela me fit grosse peine.

Toujours avec mélancolie, je me souviendrai de M. Émile Pessard, mon vieux Compagnon de lutte. J'ai pu constater, à plusieurs reprises, qu'il s'y prenait fort mal, sans aucune habileté, manquant de la plus simple astuce. Il ne sait pas, et l'on voit trop qu'il ne sait pas. Pauvre bon Monsieur! Combien il aura du mal à se caser, à se faufiler à travers un sein pour lui si peu aimable, pour lui si peu accueillant, pour lui si peu hospitalier! Voilà vingt ans que je le vois s'arc-bouter à cet ingrat, à ce maussade, à ce triste objet; tandis que les subtils compères du Palais-Mazarin le regardent étonnés, tout surpris de sa ténacité incapable et de sa pâle impuissance.

Et cela me fait grosse peine.

3.3.2 Texto traduzido

Minhas três candidaturas

Mais feliz que eu, Gustave Charpentier é membro do Instituto Francês. Que ele receba aqui mesmo os afetuosos aplausos de um velho amigo.

Eu fui, três vezes, candidato à Delicada Reunião: cadeira de Ernest Guiraud, cadeira de Charles Gounod, cadeira de Ambroise Thomas.

M. M. Paladilhe, Dubois & Lenepveu foram, sem razão, preferidos. E isso me fez muito mal.

Mesmo não sendo muito observador, parece-me que os Preciosos Membros da Academia de Belas-Artes dirigiam, à minha pessoa, uma teimosia, um desejo encrespado à obstinação mais calculada. E isso me fez muito mal.

Na época da eleição de M. Padilhe, meus amigos me diziam: “Deixe estar: depois ele votará no senhor, mestre. Sua voz terá grande peso.” Eu não tive nem seu voto, nem sua voz, nem seu peso. E isso me fez muito mal.

Na época da eleição de M. Dubois, meus amigos me diziam: “Deixe estar: depois ele votará no senhor, mestre. Sua voz terá grande peso.” Eu não tive nem seu voto, nem sua voz, nem seu peso. E isso me fez muito mal.

Eu me aposentei. M. Lenepveu achou que seria de bom tom ocupar uma cadeira que me estava destinada e não viu inconveniência em fazê-lo ele mesmo. Sentou-se friamente em meu lugar. E isso me fez muito mal.

Eu me lembraria, sempre com melancolia, de M. Emile Pessard, meu velho Companheiro de luta. Eu pude constatar, diversas vezes, que ele se saía muito mal, sem nenhuma habilidade, faltando-lhe simples astúcia. Ele não sabe; e percebemos muito bem que ele não sabe. Pobre bom Senhor! Como será difícil para ele se alinhar, esgueirando-se através de um seio que lhe é pouco amável, que lhe é pouco acolhedor, que lhe é pouco hospitaleiro! Lá se vão vinte anos que o vejo apoiar este ingrato, este rabugento, este triste objeto. Enquanto os sutis cúmplices

do Palácio-Mazarin o observam admirados, surpresos de sua tenacidade incapaz e sua pálida impotência.

E isso me faz muito mal.

3.4 CHOSES DE THÉÂTRE (COISAS DE TEATRO)

Erik Satie é também o autor de uma única peça de teatro, *Le Piège de Méduse (A Armadilha de Medusa)*, de 1913, identificada como precursora do Teatro do Absurdo³. *Le Piège de Méduse* apresenta as aventuras dos novos-ricos e a especulação financeira como matéria-prima. O personagem central da peça chama-se barão Medusa. Ele é um investidor muito rico e que quer casar sua filha Frisette com um jovem recomendado pelo general. Possui um empregado, Policarpo, com o qual estabelece uma relação dúbia: é íntima por vezes e eles se tratam por “tu” – um pronome coloquial de tratamento em francês, que seria resquício de um acordo feito entre eles anos atrás – mas o empregado é um tanto insolente, então, em outros momentos, para manter as aparências, o barão muda as regras do jogo para colocar rapidamente o servo em seu lugar. Medusa, sujeito desconfiado e um tanto paranoico, resolve testar a lealdade de Astolfo, pretendente de sua filha, com uma armadilha. Ele quer dar ao futuro genro a oportunidade de provar que ama o sogro (e não a menina). Desenrola-se então uma série de acontecimentos que parecem não levar a lugar nenhum, mas provém apenas da necessidade de aparente controle da situação por Medusa.

Há ainda um último personagem, o macaco mecânico empalhado Jonas, que, na rubrica inicial, é apresentado como brinquedo criado para a distração pessoal do barão. Esse macaco aparece para dançar a música das sete partituras para piano com músicas de diversos gêneros (valsa, quadrilha, mazurca e polca), que intercalam as nove cenas do único ato de “A Armadilha de Medusa”. No entanto, ao final da peça, Medusa dá maior importância ao animal, ao se referir a ele como: “o melhor de todos nós” (“le meilleur de nous tous”, SATIE, 1988, p. 37). A peça apresenta elementos de *nonsense verbal*, principal característica que a aproxima do teatro do absurdo.

³ Termo cunhado por Martin Esslin para a produção teatral dos anos 50, após a Segunda Guerra Mundial, que inclui dramaturgos como Beckett, Ionesco, Arrabal, Adamov e outros (ESSLIN, 1968).

Pouco antes de terminer “A Armadilha de Medusa”, em janeiro de 1913, Satie escreve “Coisas de teatro”, texto que descreve o tema de um drama lírico o qual o artista pensou em escrever. Além da semelhança em questão de gênero, pois a peça é denominada uma “comédia lírica”, podemos notar que no texto um esqueleto de macaco se move e que há uma relação tensa entre patrão e empregado.

3.4.1 Texto de partida

Choses de Théâtre (fragment)

(Revue musicale S.I.M., IXème année, n° 1, 15 janvier 1913, page 71)

J’ai toujours eu la pensée d’écrire un drame lyrique sur le suivant et particulier sujet:

En ce temps-là, je m’occupais d’alchimie. Seul dans mon laboratoire, un jour je me reposais. Dehors, un ciel de plomb, blafard, sinistre: une horreur!

J’étais triste, sans en connaître la raison; presque craintif, sans en savoir la cause. L’idée me prit de me distraire en comptant, lentement sur mes doigts, de un à deux cent soixante mille.

Je le fis: et n’en tirai qu’un grand ennui. Me levant, j’allai prendre une noix magique et la mis, avec douceur, dans un coffret en os d’alpaca enrichi de sept diamants.

Aussitôt, un oiseau empaillé s’envola; un squelette de singe se sauva; une peau de truie grimpa le long du mur. Alors la nuit vint couvrir les objets, détruire les formes.

Mais on frappe à la porte du fond, celle qui est proche des talismans médiques, talismans qui me furent vendus par un maniaque polynésien.

Qu’est-ce? Mon Dieu! n’abandonnez pas votre serviteur. Il a certainement péché, mais il s’en repent. Pardonnez-lui, je vous prie.

Or la porte s’ouvre, s’ouvre, s’ouvre comme un œil; un être informe et silencieux s’avance, s’avance, s’avance. Je n’ai plus une goutte de sueur sur ma chair terrorisée; de plus, j’ai très soif, très soif.

Dans l’ombre, une voix s’élève:

— Monsieur, je crois que j’ai la double vue.

Je ne connais pas cette voix. Elle dit:

— Monsieur, c'est moi; c'est bien moi.

— Qui, vous? fis-je, angoissé.

— Moi, votre domestique. Je crois que j'ai la double vue.

N'avez-vous pas mis, avec douceur, une noix magique dans un coffret en os d'alpaca enrichi de sept diamants?

Suffoquant, je ne pus que répondre:

— Oui, mon ami. Comment le savez-vous?

Il s'approche de moi, glissant et ténébreux, noir dans la nuit. Je le sens qui tremble. Sans doute, il a peur que je ne lui envoie un coup de fusil.

En un hoquet, tel un petit enfant, il murmure:

— Je vous ai vu par le trou de la serrure.

3.4.2 Texto traduzido

Coisas de teatro (fragmento)

Eu sempre pensei em escrever um drama lírico sobre o particular tema que se segue:

Naquele tempo, eu me ocupava da alquimia. Um dia, sozinho em meu laboratório, eu descansava. Do lado de fora, um céu de chumbo, pálido, sinistro: um horror!

Eu estava triste, sem saber a razão. Quase amedrontado, sem saber a causa. Tive a ideia de me distrair contando lentamente em meus dedos de um a duzentos e sessenta mil.

Eu o fiz: o que não me trouxe mais que um grande tédio. Levantei-me para pegar uma noz mágica e colocá-la, docemente, em um cofre de osso de alpaca enriquecido com sete diamantes.

Não tardou que um pássaro empalhado voasse; um esqueleto de macaco fugisse; uma pele de porca subisse parede acima. Vinha então a noite cobrir os objetos, destruir as formas.

Mas batem à porta dos fundos, aquela que está próxima dos talismãs persas que me foram vendidos por um maníaco polinésio.

O que será? Meu Deus! Não abandoneis seu servo. Ele certamente pecou, mas se arrepende. Perdoai-lhe, eu vos imploro.

E a porta se abre, se abre, se abre como um olho, e um ser disforme e silencioso se aproxima, se aproxima, se aproxima. Não há mais

nem uma gota de suor sobre minha carne aterrorizada; e além disso, eu tinha muita sede, muita sede, muita sede.

Da sombra, levanta-se uma voz:

– Senhor, acredito que tenha a vista dupla.

Eu não conheço esta voz. Ela diz:

– Senhor, sou eu; sou eu mesmo.

– Eu, quem? – respondo angustiado.

– Eu, seu criado. Acredito que tenha a vista dupla. O senhor não colocou, docemente, uma noz mágica em um cofre de osso de alpaca enriquecido com sete diamantes?

Sufocando, não pude responder nada além de:

– Sim, meu amigo. Como você sabe?

Ele se aproxima de mim, deslizante e tenebroso, negro na noite escura. Noto que ele treme. Sem dúvidas temia que eu lhe desse um tiro.

Em um soluço, como uma criança, ele murmura:

– Eu vi o senhor pelo buraco da fechadura.

3.5 LA JOURNÉE DU MUSICIAN (A JORNADA DO MÚSICO)

Em outro texto, de 15 de fevereiro de 1913, publicado na revista musical S.I.M., Satie faz a descrição do dia de um músico, que segundo a minuciosa – preciosa – descrição, deveria ser regrado a ponto de ser absurdo. O texto é apontado como uma ironia direcionada à autobiografia de Richard Wagner.

3.5.1 Texto de partida

La Journée du Musicien (fragment)

(Revue musicale S.I.M., IXème année, n° 2, 15 février 1913, page 69)

L'artiste doit régler sa vie.

Voici l'horaire précis de mes actes journaliers:

Mon lever: à 7 h. 18; inspiré: de 10 h. 23 à 11 h. 47. Je déjeune à 12 h. 11 et quitte la table à 12 h. 14.

Salutaire promenade à cheval, dans le fond de mon parc: de 13 h. 19 à 14 h. 53. Autre inspiration: de 15 h. 12 à 16 h. 07.

Occupations diverses (escrime, réflexions, immobilité, visites, contemplation, dextérité, natation, etc...): de 16 h. 21 à 18 h. 47.

Le dîner est servi à 19 h. 16 et terminé à 19 h. 20. Viennent des lectures symphoniques, à haute voix: de 20 h. 09 à 21 h. 59.

Mon coucher a lieu régulièrement à 22 h. 37. Hebdomadairement, réveil en sursaut à 3 h. 19 (le mardi).

Je ne mange que des aliments blancs: des œufs, du sucre, des os râpés; de la graisse d'animaux morts; du veau, du sel, des noix de coco, du poulet cuit dans de l'eau blanche; des moisissures de fruits, du riz, des navets; du boudin camphré, des pâtes, du fromage (blanc), de la salade de coton et de certains poissons (sans la peau).

Je fais bouillir mon vin, que je bois froid avec du jus de fuchsia. J'ai bon appétit; mais je ne parle jamais en mangeant, de peur de m'étrangler.

Je respire avec soin (peu à la fois). Je danse très rarement. En marchant, je me tiens par les côtes et regarde fixement derrière moi.

D'aspect très sérieux, si je ris, c'est sans le faire exprès. Je m'en excuse toujours et avec affabilité.

Je ne dors que d'un œil; mon sommeil est très dur. Mon lit est rond, percé d'un trou pour le passage de la tête. Toutes les heures, un domestique prend ma température et m'en donne une autre.

Depuis longtemps, je suis abonné à un journal de modes. Je porte un bonnet blanc, des bas blancs et un gilet blanc.

Mon médecin m'a toujours dit de fumer. Il ajoute à ses conseils:

— Fumez, mon ami: sans cela, un autre fumera à votre place.

3.5.2 Texto traduzido

O dia do músico

O artista deve regrar sua vida.

Aqui estão os horários precisos de meus atos diários:

Levanto-me: às 7:18h; inspiração: das 10:23h às 11:43h. Eu almoço às 12:11h e deixo a mesa às 12:14h.

Salutar passeio a cavalo no fundo de meu parque: das 13:19h às 14:53h. Outra inspiração: das 15:12h às 16:07.

Ocupações diversas (esgrima, reflexões, imobilidades, visitas, contemplação, destreza, natação, etc.): das 16:21h às 18:47h.

O jantar é servido às 19:16h e termina às 19:20h. Chega o momento das leituras sinfônicas, em voz alta: das 20:09h às 21:59h.

Deito-me regularmente às 22:37h. Hebdomadariamente um despertar em sobressalto às 3:19h (às terças).

Eu como apenas alimentos brancos: ovos, açúcar, ossos ralados; gordura de animais mortos; vitela, sal, nozes de coco, frango cozido na água branca; bolor de frutas, arroz, nabos; pudim de cânfora, massas, queijo (branco), salada de algodão e certos peixes (sem a pele).

Eu deixo meu vinho ferver e bebo frio com sumo de *fúchsia*. Tenho bom apetite, mas jamais falo enquanto como, com medo de me engasgar.

Eu respiro com cuidado (pouco a cada vez). Danço muito raramente. Quando caminho, apoio-me nas costelas e olho fixamente para trás.

De aspecto muito sério, se eu rio, é sem querer. E sempre me desculpo com afabilidade.

Durmo apenas com um olho. Meu sono é muito duro. Minha cama é redonda, com um buraco para a passagem da cabeça. De hora em hora um criado tira a minha temperatura e me dá uma outra.

Sou assinante de jornal de modas há muito tempo. Uso um boné branco, meias brancas e um colete branco.

Meu médico sempre me disse para fumar. Ele acrescenta a seus conselhos:

– Fume, meu amigo: senão, outro fumará em seu lugar.

4 CONCLUSÃO

Conforme explicitado anteriormente, esses exercícios de tradução partiram da leitura de textos, e não obras, instáveis e que trabalham o tempo todo. Da mesma forma, o processo de tradução resultou em outros textos, que também são instabilidade e produtividade, e que representam o contato único de um tradutor com os textos de partida. Esses textos, agora, se lançam para novas leituras e são essas possibilidades de inúmeras formas de ler que acionam a dimensão do prazer da tradução.

Talvez uma das maiores contribuições de Satie esteja na conjugação de dois elementos antes impensados, como duas notas musicais, iguais ou diferentes, em qualquer ordem ou escala, ou ainda associar propriedades, também em qualquer ordem e escala: liberdade e simplicidade, simplicidade e ousadia, liberdade e repetição, repetição e originalidade. Quando age assim, Satie estabelece cortes, e quando há cesura, há ruptura, seja de pensamento, de atitudes, de hábitos ou de expectativas.

Foi assim também com as palavras, por isso, traduzir a produção escrita de Satie do início do século XX é potência de leitura e contribuição para os estudos de tradução.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Inéditos, I: teoria/ Roland Barthes; tradução Ivone Castilho Benedetti*. – São Paulo: Martins Fontes, 2004. – (Coleção Roland Barthes).
- CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Hanover, 1961.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo; tradução de Bárbara Heliodora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- SATIE, Erik. *Le piège de Méduse. Commentaires et posface par Ornella Volta*. Pantin: Le Castor Astral, 1988.
- _____. *Memória de um Amnésico; Seleção, tradução, cronologia e notas Alberto Nunes Sampaio*. Lisboa: Hiena Editora, 1992.
- _____. *Mémoires d'un Amnésique*. Paris: Éditions Ombres, 2010.
- TIGGES, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Rodopi, p. 47, 1988.
- VOLTA, Ornella. *Satie Seen through His Letters*. London: Boyars, p. 179, 1989.

RESUMO

Este trabalho apresenta a tradução comentada, do francês ao português brasileiro, de cinco textos de Erik Satie publicados em diversos periódicos e posteriormente reunidos no livro *Mémoires d'un Amnésique* (Memórias de um Amnésico). A arte de Satie, em todas as áreas - música, teatro e literatura -, exibe características como: ironia, despreocupação, repetição, nonsense, jogos de palavras. Esses são desafios ao tradutor, que é aqui visto como um leitor, que se propõe a jogar com os textos de partida e produzir novos textos, que são futuras potências de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Teatro. Música.

ABSTRACT

This work presents the commented translation, from French into Brazilian Portuguese, of five texts from Erik Satie published in many different periodicals and after placed together in the book *Mémoires d'un Amnésique* (Memoires of an Amnesiac). Satie's art, in every field - music, theater and literature -, displays characteristics such as: irony, unconcern, repetition, nonsense, game of words. These are the translator's challenges, who is seen like a reader, and it's prepared to play with the source text and create news texts, which are future power for multiple readings.

KEYWORDS: Theater. Translation. Music.

REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE METÁFORA DE PAUL RICŒUR E A NOÇÃO DE EUFORIA DA TRADUÇÃO

*Reflecting on Paul Ricœur's metaphor and
the notion of translation euphoria*

Mariana Cristine Hilgert*

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo tem dois objetivos principais: sugerir uma analogia estrutural entre alguns elementos da tradução e da metáfora, focando, sobretudo, nas funções heurística e de inovação semântica conferidas por Paul Ricœur à metáfora; e, com base nisso, mostrar como essas funções podem provocar um movimento que tire a tradução de uma zona de disforia e a conduza a uma zona de euforia. Este artigo constitui-se enquanto uma análise conceitual de caráter descritivo e heurístico, cujas reflexões se embasam em extensa revisão bibliográfica. O tema aqui proposto, embora se situe no âmbito dos Estudos da Tradução e empregue como principal referência os textos teóricos da área, também faz uso de proposições de áreas afins.

O ponto de partida para o desenvolvimento deste artigo foi a dissertação de mestrado da autora, apresentada ao Instituto de Ciências da Tradução da Universidade de Heidelberg no ano de 2013. O tema dessa pesquisa se deu a partir da seguinte constatação de Antoine Berman, revelada em sua obra *A tradução e a letra, ou O albergue do longínquo* (2007): a de que muitas metáforas sobre

* Doutoranda do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista Capes. Mestre em Ciências da Tradução pela Universidade de Heidelberg, Alemanha. Ex-bolsista da Konrad Adenauer Stiftung (KAS). Membro da Associação Brasileira de Estudos Germanísticos (ABEG). marianahilgert@gmail.com

a tradução exaltam um aspecto negativo e depreciativo desta atividade.

Naquela obra, o autor cita algumas dessas metáforas que têm, como traço comum, a negatividade. Trata-se, na sua maioria, de aforismos ou parágrafos curtos, criados por pensadores da tradução, cuja reflexão inserida nas metáforas revela a própria experiência que tiveram ao traduzir. Berman faz referência, entre outros, a Montesquieu, Goethe, Cervantes, Nabokov e Madame de Staël. As metáforas deles assinalam, nas palavras de Berman, “o caráter antinatural da tradução” (2007, p. 43). Segundo esse autor,

essa operação conquistadora e exaltante, essa demonstração da unidade das línguas e do espírito está maculada por um sentimento de violência, de insuficiência, de traição. Steiner fala, com razão, da tristeza que acompanha desde sempre o ato de traduzir. Há evidentemente, nessa experiência, um sofrimento. Não somente aquele do tradutor. Também aquele do texto traduzido. Aquele do sentido privado de sua letra (2007, p. 39).

Ainda sobre a relação entre tradução e metáfora, Berman faz referência a Georges Mounin, representante do movimento das *Belas Infieis*, que teria dito que “tanto as definições conceituais da tradução são raras e repetitivas, quanto proliferam suas definições metafóricas”, sem, no entanto, refletir “mais aprofundadamente sobre esse fenômeno, sobre o parentesco, talvez que liga essa ‘transferência’ que é a metáfora a essa ‘transferência’ que é a tradução” (2007, p. 41). Também o próprio Berman não torna a questão das metáforas da tradução objeto de estudo amplo e detalhado. No entanto, ele destaca a falta que faz, aos Estudos da Tradução, aquilo que ele chama de um *florilégio* de metáforas da área. Na opinião dele, esse florilégio “nos ensinaria mais sobre o ato de traduzir do que muitos tratados especializados” (2007, p. 43).

Hoje, mais de vinte anos após a publicação da primeira edição em francês *d’A tradução e a letra*, que data de 1991, este florilégio de metáforas evocado por Berman pode ser encontrado na obra do pesquisador canadense Jean Delisle, *La traduction en citations* (2007) (*A tradução em citações*), em tradução livre. O próprio Delisle afirma que essa seria a primeira obra do gênero a compilar ditos e citações em geral a respeito

da tradução, além de 277 enunciados metafóricos que abordam diferentes aspectos do ato tradutório¹.

Desse total, foram selecionadas, como *corpus* da referida pesquisa de mestrado, apenas aquelas metáforas que abordassem a negatividade da tradução. Com isso, não intendia-se caracterizar a tradução de nenhuma forma – muito menos uma maniqueísta, situando-a fosse num polo positivo ou negativo. O objetivo central do trabalho é, simplesmente, embasar a constatação de Berman que dera o impulso inicial à nossa pesquisa.

Entender a tradução como uma atividade assombrada por uma negatividade ou um pessimismo, como é possível concluir a partir das metáforas analisadas, é o que permite atribuir a ela um caráter disfórico, ou de disforia. Procedente do grego *dysphoría*, esse termo é usualmente empregado para descrever um estado de ansiedade, depressão e inquietude (Houaiss Online). A disforia é um termo que se insere, sobretudo, dentro da psicanálise, e, aparentemente, ainda não possui aplicação no meio da Tradutologia. Porém, a percepção da disforia na tradução é recorrente.

Tal percepção se faz presente de diferentes maneiras, e não somente nos enunciados metafóricos reunidos por Delisle ou comentados por Berman, mas também em prefácios de tradutores, artigos científicos e estudos de Tradutologia. Um exemplo é a noção de melancolia trabalhada por Susana Kampff Lages em sua obra *Walter Benjamin – Tradução e Melancolia* (2002). Esse conceito, bem como a proposta de Lages em seu estudo, apresentam traços análogos à nossa pesquisa. Vejamos um excerto do que escreve a prefaciadora da obra, Jeanne Marie Gagnebin:

É uma das surpresas deste belo livro: ele fala da melancolia e da tradução, sim; fala das semelhanças estruturais entre melancolia e tradução e ilustra essa relação privilegiada pelo pensamento benjaminiano. No fim, porém, desata o nó e afirma, novamente com discrição e com eficácia, a necessidade de uma tradução alegre, irreverente, audaciosa, mesmo violenta, enfim, de uma tradução sem melancolia (2002, p. 14).

¹ Não se sabe ao certo, mas é possível supor que a reflexão do pensador francês tenha motivado Delisle a elaborar essa obra, ou influenciado o autor em algum grau – no avant propos do livro, encontra-se a citação de Berman sobre a ausência do referido florilégio.

Da mesma maneira que Lages propõe uma tradução sem melancolia, também propomos, em nosso trabalho, a busca por uma alternativa ao que chamamos de disforia da tradução. Para nós, essa alternativa assume o formato de seu antônimo, isto é, da euforia. Mas como e quando é possível falar de uma tradução eufórica ou de euforia na tradução? É nesse momento que lançamos mão do conceito de metáfora de Paul Ricœur. À primeira vista, ele parece vir socorrer a tradução daquilo que parece ser uma emboscada pregada pela sua própria natureza. Observaremos a seguir, no entanto, que o que esse conceito faz é revelar um novo aspecto da natureza do ato tradutório.

2 A TRADUÇÃO PELA METÁFORA: UMA PROPOSTA

Olhar a tradução *através* da metáfora, como propomos, é possível, sobretudo, devido a uma analogia estrutural existente entre elas. Essa analogia pode ser verificada sob diferentes ângulos. Primeiramente, pelo viés da etimologia, como se observa a partir das definições desses termos, apresentadas no dicionário Houaiss Online: de um lado, tem-se “metáfora”, termo de origem grega que indica “mudança, transposição” ou “transposição do sentido próprio ao figurado”; e de outro, “tradução”, de raiz latina, cujo significado original é “ação de levar em triunfo, ação de transferir de uma ordem a outra, curso, andar (do tempo)”. Vê-se, assim, que as ideias de transferência ou transposição estão presentes na acepção de ambos os termos.

Outro ângulo nos é apresentado por Faridzadeh² (2011), que situa a dimensão metafórica da língua na base da compreensão da tradução

como uma viagem de uma região conhecida da própria língua a um lugar desconhecido. Essa viagem não ocorre sem perigos. Segundo Heidegger, atrás da língua se esconde sempre o perigo do estrangeiro (Fremde), que emerge na tradução de línguas já conhecidas. No processo de tradução, a própria língua passa

² No âmbito da Hermenêutica, Faridzadeh também afirma que a metáfora pode ser compreendida como um “poema em miniatura” (cf. Beardsley 2000, p. 339). Da mesma forma, a tradução pode ser relacionada à poesia, como o faz Novalis em carta a A. W. Schlegel ao afirmar que “no final das contas, toda poesia é tradução” (apud Berman 2002, p. 32). Ao aproximar as noções de metáfora, tradução e poesia, esses autores ratificam uma estrutura comum a todas elas.

por uma nova metamorfose, de tal forma que, nesse momento, toma-se consciência do risco duplo de se perder nas sutilezas da própria língua e da língua estrangeira. Quando a metáfora não é bem acertada também o verdadeiro sentido da fala ou do texto não pode ser compreendido adequadamente. Dessa forma, a metáfora é um problema central da tradução (2011, p. 4, tradução nossa)³.

Na base da reflexão de Faridzadeh, estão os estudos de Ricœur em *A Metáfora Viva* (2005), autor que também relaciona a tradução com processos que ocorrem dentro da própria língua, como é o caso a metáfora. Da mesma forma, Berman associa esses dois processos, falando, como já mencionamos previamente, de um provável parentesco “que liga essa ‘transferência’ que é a metáfora a essa ‘transferência’ que é a tradução” (2007, p. 41). O pensador inglês Hermans (2004), por sua vez, aponta para a semelhança etimológica entre ambas, destacando especialmente o fato de tradução ter uma carga metafórica em alguns idiomas.

Podemos falar, assim, de transferência tanto no âmbito da metáfora quanto no da tradução. Entretanto, a transferência operada por cada uma delas se difere por inúmeras razões. Talvez a mais evidente entre elas se resuma no fato de, na metáfora, o processo de transferência de sentidos de uma coisa para a outra, do literal para o figurado, isto é, o processo de transferência de significados, a fim de esclarecer ou explicitar certo fenômeno, ocorrer no âmbito de uma mesma língua. Este processo pode ser associado ao que Jakobson (1959) define como tradução intralinguística, isto é, “uma interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (1959, p. 233, tradução nossa). Este mesmo autor define também a tradução interlinguística, ou

³ No original em alemão: Die metaphorische Dimension der Sprache im Sinne Paul Ricœur's Werk *Die lebendige Metapher* (1986) bietet eine Basis, auf der die Übersetzung als eine Reise von der vertrauten Gegend der eigenen Sprache zu einem unbekanntem Ort verstanden wird. Diese Reise ist nicht ungefährlich. Heidegger zufolge verbirgt sich hinter der Sprache immer eine Gefahr der Fremde, die beim Übersetzen der vertrauten Sprache auftaucht. Im Übersetzungsprozess wird die eigene Sprache neu anverwandelt, so dass dabei erstmals das doppelte Risiko bewusst wird, sich in den Feinheiten der eigenen und fremden Sprache verirren zu können. Wenn die Metapher nicht richtig getroffen ist, kann der eigentliche Sinn der Rede bzw. des Textes nicht adäquat erfasst werden. Somit ist die Metapher ein zentrales Problem der Übersetzung (2011, p. 4).

tradução *par excellence*, isto é, “uma interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua” (1959, p. 233, tradução nossa).

A metáfora como um exemplo de tradução intralinguística, ou seja, como processo de tradução que ocorre no seio de uma mesma língua ou comunidade linguística, já foi abordada por Cicero, que empregara o termo *translatio* para se referir àquilo que, hoje, denominamos metáfora: “*Translatio* ocorre quando uma palavra que se refere a uma coisa é transferida para outra, porque a semelhança parece justificar essa transferência” (apud Salis 2002, p. 23, tradução nossa).

Mais atualmente, essa espécie de tradução inerente à língua é também tratada por Ricœur no ensaio “O paradigma da tradução”, um dos textos que integram seu opúsculo *Sobre a tradução* (2011). Para este autor, é através dessa tradução interna da língua que se podem atestar os problemas impostos pela tradução interlinguística, ou tradução propriamente dita. Assim, segundo Ricœur, é possível enxergar, nos limites da própria língua, a mesma problemática que levanta a tradução interlingual.

É nesse trabalho da língua sobre si mesma que se revelam as razões profundas pelas quais a distância entre uma presumida língua perfeita universal, e as línguas ditas naturais, no sentido de não artificiais, é incontornável. Como sugeri, não são as imperfeições das línguas naturais que se quer abolir, mas o seu funcionamento mesmo em suas surpreendentes estranhezas. E é justamente o trabalho da tradução interna que revela essa distância. Concordo aqui com a declaração que comanda todo o livro de George Steiner, *Após Babel*, “compreender é traduzir”. Trata-se aqui de bem mais do que uma simples interiorização da relação com o estrangeiro, em virtude do adágio de Platão, segundo o qual o pensamento é um diálogo da alma com ela mesma – interiorização que faria da tradução interna um simples apêndice da tradução externa. Trata-se de uma exploração original que explicita os procedimentos cotidianos de uma língua viva: estes fazem com que nenhuma língua universal possa conseguir reconstruir sua indefinida diversidade (2011, p. 50).

Ricœur confronta essas duas formas de tradução, a intralinguística e a interlinguística, e ao afirmar que é sempre possível “dizer a mesma coisa de outro modo” (2011, p. 50), torna claro como elas não se encontram em oposição uma a outra, mas em relação, sobretudo por remeterem a uma questão comum a elas e central da linguagem: a da

compreensão. Reformulamos, reestruturamos, fazemos usos de paráfrases e, também, de metáforas, para explicar e nos fazermos entender. Da mesma maneira, falar o mesmo, mas de outra forma, “é o que fazia há pouco o tradutor de língua estrangeira. Reencontramos assim, no interior de nossa comunidade linguística, o mesmo enigma do mesmo, da significação mesma, o não encontrável sentido idêntico” (2011, p. 51).

Através dessas observações de Ricœur, vê-se que o grande “enigma” da chamada tradução interlinguística está também presente na tradução intralinguística, e que “todos esses embaraços da tradução de uma língua para outra encontram sua origem na reflexão da língua sobre ela mesma, o que leva Steiner[em *Depois de Babel* (2005)] a dizer que compreender é traduzir” (2011, p. 54). Steiner, em sua obra *Depois de Babel* (2005), explica essa relação entre o ato de compreensão e o ato tradutório nos seguintes termos:

Todos nós já nos deparamos com “lacunas ou vazios linguísticos” no discurso familiar ou social no interior de nossa própria cultura. Pensamos ter entendido quando, na verdade, fomos apenas os destinatários de sinais ou ambivalências convencionais. Se isso ocorre no interior de nossa própria cultura, muito mais será enganado ou “despistado” o que registra ou traduz formas de uma língua distante (2005, p. 376).

Junto à compreensão, há, na base de todas as questões já levantadas aqui, mais uma figura central em torno da qual giram metáfora e tradução: o estrangeiro, ou o Outro. Ricœur analisa esse Outro na concepção de Edmund Husserl, que vê o Outro como estrangeiro, pois a cada ser pertence algo próprio, algo somente dele. Assim, enquanto o Eu, o próprio, habita um aqui, situado no centro, o Outro, o corpo do Outro e tudo o que é próprio dele, habita um *lá* localizado na periferia do próprio eixo (Husserl 1950). Para Husserl, um indivíduo é formado por entidades próprias e únicas que se contrapõem ao mundo e a todos os outros sujeitos. Estes outros sujeitos, por sua vez, por também terem suas entidades próprias e únicas, são estranhos em relação àquele primeiro. O estranho é, assim, todo e qualquer um.

Esse pensamento de Husserl é levantado e complementado por Ricœur:

Ao mesmo tempo, se estabelece uma ligação entre a tradução interna, eu a chamo assim, e a tradução externa, isto é, no interior da mesma comunidade, e a compreensão pede ao menos dois interlocutores: certo, não são estrangeiros, mas já há outros, outros próximos, se quisermos; é assim que Husserl, falando do conhecimento de outrem, chama o outro cotidiano *der Fremde*, o estrangeiro. Há o estrangeiro em todo outro. É coletivamente que definimos, reformulamos, explicamos, procuramos dizer o mesmo de outro modo (2011, p. 51, grifo do autor).

Tanto na metáfora quanto na tradução, esse Outro emerge a partir do encontro de semelhanças entre elementos estranhos entre si, ou seja, da identificação do mesmo no Outro e do Outro no mesmo. Metáfora e tradução só surgem por causa do Outro. Nesse sentido, faremos, a seguir, uma breve incursão pelo universo da metáfora, a fim de tentar tornar mais clara essa relação do Outro dentro dela e da tradução.

Na sua obra *A metáfora viva*, Ricœur (2005, p. 325) lança uma nova luz ao conceito de metáfora a partir da noção de “ver como” de Wittgenstein. O ponto de partida de Ricœur são as imagens ambíguas analisadas por Wittgenstein – o exemplo mais clássico mostra uma *Gestalt* que é ao mesmo tempo pato e lebre –, a partir das quais se difere o que seria um “ver que” e um “ver como” (Davidson 1978). Ao tomar emprestada a análise de Wittgenstein e contextualizá-la na esfera da metáfora, Ricœur verifica uma importante mudança: no caso da imagem ambígua, há uma Gestalt (B) que permite ver seja uma figura A, seja outra figura C; o problema é, portanto: dado B, construir A ou C. (2005, p. 325).

No âmbito da metáfora, Ricœur se refere ao elemento A como o conteúdo, ao C como o veículo, e ao B como aquilo que é comum a ambos. Segundo essa definição, sugerida e elucidada por I.A. Richards em *The Philosophy of Rhetoric* (1936), para uma metáfora acontecer, é preciso que ela provoque tensão entre um teor (ou conteúdo, como o denomina Ricœur), e um veículo.

Para melhor entendermos esse conceito, tomemos a seguinte máxima metafórica de August Wilhelm Von Schlegel (1767-1845), citada por Deslile: “a tradução é um duelo mortal, no qual perece inevitavelmente aquele que traduz ou aquele que é traduzido” (2007, p. 173, tradução nossa). Neste caso, o teor é a tradução, ou seja, aquilo do que a metáfora trata, enquanto o veículo é o que traz o atributo que vai caber ao teor, é o termo metafórico que sofre um desvio no sentido – no caso

do exemplo acima, esse é o papel de “duelo mortal”. É, assim, através do veículo que o teor tem seu sentido revisitado e ampliado.

Novamente em relação à noção de Wittgenstein do “ver-como”, é interessante observar que a *Gestalt* traz a ideia de fusão e de tensão dos elementos que lhe integram. Tentaremos uma breve relação: digamos que, hipoteticamente, o conteúdo ou teor equivale ao Eu, o que é próprio, o que se sabe (o literal), e o veículo, ao Outro, àquele que vem para modificar o Eu. A metáfora surge na relação desse Eu e desse Outro, em que X é como o Y “em alguns sentidos, mas não em todos” (Ricoeur 2005, p. 325), em que a tradução é um duelo mortal em alguns sentidos, mas não em todos, ou, nos valendo de um exemplo ricœuriano, em que o tempo é como um mendigo em alguns sentidos, mas não em todos.

Isso implica no seguinte: ao mesmo tempo em que vemos a tradução como um duelo mortal, a tradução não é um duelo mortal. “Ver X como Y implica [que] X não é Y; ver o tempo como um mendigo é precisamente saber, também, que o tempo não é um mendigo; as fronteiras de sentido são transgredidas, mas não abolidas”. (Ricoeur 2005, p. 327, grifo do autor). Citando o pensador Marcus B. Hester (1967), Ricoeur diz que esse tem, portanto, razão em dizer que o “ver como” permite harmonizar uma teoria da tensão e uma teoria da fusão (2005, p. 327) no âmbito da metáfora.

A partir da relação anterior, tentaremos agora verificar de que forma a relação com o Outro no caso da tradução pode ser também vista a partir dessa noção de Wittgenstein. Ver *Die Verwandlung*, de Franz Kafka, por exemplo, como *A metamorfose*, isto é, sua tradução para o português, implica ver também que *Die Verwandlung* não é *A metamorfose*. O que existe é fusão e tensão de alguns elementos das línguas e culturas de saída e de chegada, semelhantes em alguns sentidos, mas não em todos, que permitem dar forma ao texto traduzido. Tal qual a imagem ambígua de Wittgenstein e aquilo que Ricoeur, *com base nisso, analisa a respeito da metáfora*, a tradução emerge como uma *Gestalt*, onde o mesmo se encontra no Outro, e o Outro, no mesmo.

Ora, essa relação de língua e cultura de saída e língua e cultura de chegada pode ser colocada nos termos de tensão e fusão entre o Eu, o que é próprio, e o Outro, que se relacionam e criam provisoriamente uma semelhança: a tradução. Diz-se provisoriamente, pois essa semelhança pode ser alterada, ampliada e continuamente transformada. É nesse sentido que parece apontar o seguinte comentário de Lavelle em

seu prefácio à tradução de Ricœur (2011): “No trabalho da tradução, a construção do comparável não se encerra com o triunfo da identidade, mas com a produção sempre provisória de semelhanças: equivalências sem identidade, correspondências sem adequação.” (2011, p. 17-18). Essa tensão comparativa é aquilo que, segundo a autora,

a invenção poética tem em comum com o ato de traduzir. Como a poesia, a tradução responde, embora de modo diverso, ao desejo de contribuir para a formação e a potencialização da própria língua, para a descoberta de seus recursos inexplorados na apresentação do pensamento (2011, p. 17-18, grifo nosso).

Essas considerações de Lavelle resumem a ideia que pretendemos abordar a seguir, isto é, de que, assim como à poesia e à metáfora, também à tradução é inerente um desejo de formar e expandir a língua, de ampliar as possibilidades de se enxergar a realidade. Esse desejo se esconderia nessa própria dinâmica de fusão e tensão que a língua, dentro dela, estabelece. Assim, considerando as ideias aqui discutidas, tentaremos aprofundar, na sequência, esse “desejo” da tradução, que também é da metáfora, tendo por base os conceitos de função, de inovação semântica e de função heurística propostos por Ricœur.

No âmbito dos estudos da metáfora, o pesquisador francês Paul Ricœur confere a esta duas funções centrais: a função de inovação semântica e a função heurística. A função de inovação semântica consiste no potencial da metáfora de criar sentidos novos dentro da língua. Isso decorre, primeiramente, de sua impertinência literal – isto é, do conflito que a metáfora provoca ao tentar ser interpretada literalmente –, a qual invoca inevitavelmente uma nova pertinência predicativa. Esta equivale à nova significação, emergente “sobre as ruínas da predicação impertinente” (Corona 2005, p. 71, tradução nossa).

No processo de metaforização, as palavras sofrem uma espécie de torção, isto é, uma expansão de sentido. Essa “flexibilidade” das palavras permite que emergja um novo sentido num enunciado que, do ponto de vista da compreensão literal, é impertinente. Essa metáfora, produto de uma tensão, e não de uma substituição, é chamada por Ricœur de metáfora viva – para ele, a metáfora *par excellence*. Assim, apenas quando a metáfora nasce de “uma criação instantânea, (...) que

existe somente na atribuição de predicados inusitados” (Corona 2005, p. 71, tradução nossa), é que se pode falar de inovação semântica.

Além de uma função de inovação semântica, a metáfora possui uma função heurística, segundo Ricœur. O termo “heurística” se refere à “arte de inventar, de fazer descobertas; ciência que tem por objeto a descoberta dos fatos” (Houaiss Online). Ora, quando se diz que certo fenômeno tem uma função heurística, afirma-se que ele é capaz de trazer à luz algo novo, ou de revelar uma nova perspectiva. Assim, ao afirmar que à metáfora cabe, além da função de inovação semântica, uma função heurística, Ricœur atribui-lhe também o “extraordinário poder de redescrever a realidade” (1991: 84, tradução nossa). É isso que ocorre particularmente no âmbito da poesia, com base na qual Ricœur explica a função heurística da metáfora, dado que esta é por ele considerada como a estratégia mais importante do discurso poético. É necessário mencionar que, nesse contexto, a metáfora já não é mais analisada na perspectiva da retórica, mas sim na perspectiva da Hermenêutica:

A passagem ao ponto de vista hermenêutico corresponde à mudança de nível que conduz da frase ao discurso propriamente dito (poema, narração, ensaio etc). Uma nova problemática emerge na ligação com esse novo ponto de vista: ela não se refere mais à forma da metáfora como figura do discurso focalizado sobre a palavra, nem mesmo somente ao sentido da metáfora como instauração de uma nova pertinência semântica, mas à referência do enunciado metafórico enquanto poder de “redescrever” a realidade. (...) A metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção (Ricœur 2005, p. 13).

Dada essa breve explicação sobre as funções heurística e de inovação semântica da metáfora, propomos a seguinte pergunta: será que a tradução, tendo em vista a analogia estrutural que a liga à metáfora, também poderia ter essas mesmas funções? Mostraremos a seguir como isso pode ser possível, e de que maneira essas duas funções podem também dar à tradução um enfoque mais eufórico.

É possível aferir uma função de inovação semântica à tradução tendo em vista uma constatação nada extraordinária: a tradução cria

ou pode criar novos sentidos dentro da língua. Ousamos afirmar, assim, que o princípio explicativo do conceito de inovação semântica ricœuriano existe, *mutatis mutandis*, no âmbito da tradução, tendo sido até mesmo postulado por diversos autores, não obstante terem eles feito uso de outros termos para denominá-lo. Podemos verificar esse princípio ou essa mesma percepção entre Schleiermacher, Goethe e Wilhelm Von Humboldt, por exemplo, representantes do período Romântico e Clássico alemão, respectivamente, além dos mais contemporâneos Ortega y Gasset e Berman.

O caso dos alemães é particular: na Alemanha ainda não unificada do século XIX, a tradução assume um papel essencial, por permitir o acesso a outras formas – entre elas, literatura, poesia, teatro – através das quais seria possível enriquecer a própria cultura. Essa necessidade de expandir as próprias fronteiras culturais e linguísticas se insere no contexto da *Bildung*, um movimento amplo e complexo que aborda e se aplica a inúmeros registros. Podemos, assim, “falar da *Bildung* de uma obra de arte, de seu grau de ‘formação’. Da mesma maneira, *Bildung* tem uma fortíssima conotação pedagógica e educativa: o processo de formação” (Berman 2002, p. 79). Sobretudo, porém, a *Bildung* era vista como um movimento em direção a uma forma que é uma forma própria (2002, p. 80), um processo de desdobramento de si mesmo, considerado quase como necessário para a formação do indivíduo.

A questão essencial que desponta dessa reflexão é: como se dá esse processo de desdobramento de si e que fatores o impulsionam? O conceito chave utilizado pelos alemães da época para responder a essas perguntas é o da experiência. Esse conceito representava, para eles, “alargamento e infinitização, passagem do particular ao universal (...). É viagem, *Reise*, ou migração, *Wanderung*. Sua essência é jogar o mesmo em uma dimensão que vai transformá-lo” (2002, p. 82). Essa dimensão transformadora, da qual fala Berman, é a alteridade, ou tudo aquilo que não é próprio, representado na figura do estrangeiro, o Outro por excelência. Por isso, os intelectuais que comungavam com o princípio da *Bildung*, preconizavam vivenciar o que Berman chama de “alteridade do mundo”, isto é, a experiência daquilo que não se é como um percurso indispensável para se chegar a si. Logo, a presença do Outro se mostra essencial para se viver a *Bildung*:

A *Bildung*, com seus limites, seus perigos e sua positividade próprios, é uma escolha: a do humanismo clássico alemão. Apresentar o estrangeiro em sua língua materna, aceitar que esta seja ampliada, fecundada, transformada por esse “estrangeiro”, aceitar a “natureza mediadora” deste, essa é uma escolha que antecede qualquer consideração estreitamente metodológica. (...) E é mérito apenas de Schleiermacher o fato de ter apresentado essa escolha como a da autenticidade confrontando-a a uma outra escolha possível, a da inautenticidade. Pois esses dois conceitos unem a dimensão ética e a dimensão ontológica, a justiça e a justeza (Berman 2002, p. 270).

Nos termos de Berman, Schleiermacher, autor do clássico *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução* (2010), se posiciona a favor de uma tradução autêntica (Berman 2002), isto é, que vai contra o etnocentrismo. Já a outra forma de traduzir, isto é, aquela “que se esforça para dar ao seu leitor um texto como o autor estrangeiro o teria escrito se fosse alemão é inautêntica, porque nega a relação profunda que liga esse autor à sua língua própria” (2002, p. 265). De forma mais precisa, a tradução inautêntica corresponde “a uma relação inautêntica com a língua materna e as outras línguas”. Essa relação se estabelece no contexto de uma língua ainda pouco afirmada, a qual “não pode nem acolher as outras línguas em sua diferença, nem se colocar como uma língua culta” (2002, p. 265). A tradução autêntica, por sua vez, está justamente ligada ao desejo de uma cultura nacional de compreender o estrangeiro, bem como ao que Berman chama de flexibilidade da língua, a qual enxerga no Outro um caminho para sua autoafirmação, premissa da *Bildung*.

Dentro do contexto dessa, Wilhelm Von Humboldt também acredita que a tradução está intimamente vinculada à *Bildung*, sobretudo no que diz respeito à língua e sua inovação. Afinal, como cita Berman, a tradução abre “àqueles que ignoram as línguas estrangeiras, formas da arte e da humanidade que lhes permaneceriam, sem isso, totalmente desconhecidas” (apud 2002, p. 274). Outra razão é a competência inerente da tradução de levar “à ampliação da capacidade significativa e expressiva da língua própria” (apud 2002, p. 274). Como destaca Humboldt, aqui citado por Berman, a habilidade da tradução de trazer para o leitor novas formas, de alongar as fronteiras da própria língua, também é própria à literatura. Esta tem como um de seus objetivos, talvez o mais nobre, acordar na língua – em qualquer uma, por serem todas capazes de dizerem “o mais alto e o mais profundo, o mais forte e o mais terno”

(Humboldt apud 2002, p. 275) – justamente aquilo que ainda está entorpecido nela, isto é, os sons que “estão adormecidos como em um instrumento que não se toca, até que a nação os desperte” (apud 2002, p. 275). Humboldt enxerga a tradução como a responsável não só por afinar o nosso instrumento simbólico, isto é, a nossa língua, mas por “prolongar essa afinação” que já se dá naturalmente na literatura. A tradução, ao sensibilizar ainda mais a capacidade desse instrumento de símbolos, permite que “a linguagem, sem uma mudança realmente perceptível, seja elevada até um sentido superior e ampli[e]-se até um sentido que se representa de maneira múltipla” (apud 2002, p. 275).

A esse ponto de vista está necessariamente ligado o fato de que a tradução carrega, em si, um certo colorido de estranheza, mas os limites a partir dos quais isso se torna um erro (...) são aqui muito fáceis de traçar. Por mais que se tenha sentido o estrangeiro, mas não a estranheza, a tradução terá atingido seus objetivos supremos; mas no lugar em que aparece a estranheza como tal, obscurecendo talvez o estrangeiro, o tradutor denuncia que não está à altura de seu original (Humboldt apud Berman 2002, p. 276).

O que para Humboldt é, aparentemente, claro, não parece ser, na realidade, tão evidente. Será mesmo possível delimitar com tal clareza a fronteira entre o estranho, ou *das Fremde*, e a estranheza, *die Fremdheit*? Berman faz justamente esse questionamento, e acrescenta que, diferentemente do que Humboldt afirma, “a Fremdheit não é somente a insignificância daquilo que é inutilmente chocante; ou (...) uma tradução que ‘cheira a tradução’ não é forçosamente ruim (enquanto que (...) se poderia dizer que uma tradução que não cheira de modo algum a tradução é forçosamente ruim)” (2002, p. 277). Berman sai em defesa da estranheza por acreditar que o incompreensível, o diferente que habita o Outro não pode ser visto apenas como um obstáculo, mas sim, como um tesouro, um arsenal de novas possibilidades para a língua da tradução. “A Fremdheit é também a estranheza do estrangeiro em toda sua força (...). Pode estar aí o terrível da diferença, mas também sua maravilha; o estrangeiro apareceu sempre assim: demônio ou deusa” (2002, p. 277).

É somente permitindo a entrada do estranho e, conseqüentemente, de sua estranheza – o que contraria, parcialmente, os princí-

pios apresentados por Humboldt – que a língua se amplia, bem como a perspectiva e a visão de mundo do próprio leitor. E é precisamente esta ideia que ilumina a função de inovação semântica em relação ao ato tradutório. Para que essa função venha a se cumprir, é preciso que o tradutor esteja consciente dessa percepção da tradução, ou seja, é imprescindível que ele reconheça como e quando a entrada do estrangeiro pode representar um ganho para a língua e a cultura de chegada. Com isso reconhecido e assumido, ele pode fazer com que a tradução, tal qual faz a metáfora, exerça um efeito de expansão, ampliação e inovação na língua.

A inovação semântica na tradução não ocorre, contudo, quando o tradutor tenta insistentemente revestir a obra traduzida com matizes referenciais da língua de chegada, a fim de criar no leitor a (falaciosa) impressão de que, caso o autor tivesse escrito a obra na língua da tradução, ele o teria feito dessa forma. Forçar a naturalidade do texto, com o intuito de evitar o conflito do leitor com a estranheza do texto original é, não somente, uma maneira de iludir o leitor, mas também de impedir que a língua seja exposta a novas e enriquecedoras possibilidades.

O que se mostra, assim, imprescindível, é que a estranheza que caracteriza o estrangeiro faça parte da tradução, em nível tal que viabilize a expansão dos sentidos da própria língua. Essa concepção sintoniza com proposição que Schleiermacher julga ser a mais acertada para a tradução: a de deixar o autor em paz, levando até ele o leitor. É o que também ressalta Ortega y Gasset (1973), ao refletir sobre as estratégias apresentadas por Schleiermacher: “Apenas quando arrancamos o leitor de seus hábitos linguísticos e o obrigamos a se mover dentro dos do autor, há, propriamente, tradução” (Ortega y Gasset, 1973, p. 62, tradução nossa). É esta a tradução autêntica a que se refere Berman (2002), e, sobretudo, a única que permite, verdadeiramente, que a língua de tradução seja tocada, em algum nível, pelo Outro. E não muito diferente era o que dizia Ricœur sobre a metáfora viva: segundo ele, a verdadeira metáfora só existe quando predicados inusitados são atribuídos a palavras, tirando a língua e o leitor de sua passividade.

Para que a tradução consiga, de fato, cumprir sua função de inovação semântica, vê-se que alguns paradigmas precisam ser alterados. Primeiramente, com base no que apresentamos, é preciso permitir a

entrada desta alteridade do estrangeiro. Em outros termos, é preciso que a tradução seja portadora de uma *hospitalidade linguística*, como defende Ricœur (2011). Essa nada mais é do que a capacidade de aceitar, no seio da própria língua e cultura, as possibilidades da língua e cultura do outro. Vejamos a seguinte análise de Ricœur:

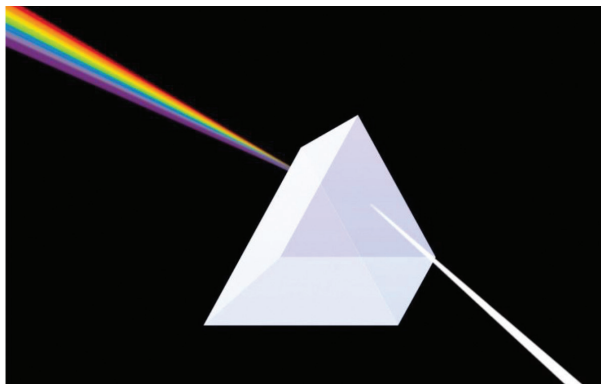
O problema não é criar um esperanto. É ser poliglota, isto é, praticar, habitar várias casas de linguagem. Tem-se aí um modelo de hospitalidade: a hospitalidade linguageira. Receber a língua estrangeira em casa, e habitar a língua do outro. Politicamente, é muito importante, isso implica o direito de ser recebido em qualquer país não como inimigo, mas como amigo, porque justamente a hospitalidade não anula a diferença. É a mudança de domicílio que não é abolição da diferença (1999, p. 17).

Berman aponta na mesma direção, postulando que é preciso fazer da própria língua um *albergue do longínquo*. Isso significa abrir nosso mundo para um novo mundo possível, ou explorar a capacidade de nosso mundo de abrigar o mundo distante – porém possível – do Outro. Parece-nos, assim, que a grande problemática dessa questão é que a relação com o outro, proposta por Ricœur e Berman, precisa ser horizontal. No entanto, enquanto, por lado, *o princípio de hospitalidade é homogeneizante*, a dominação, por sua vez, *é hierarquizante. Ora, não conhecemos modo de funcionamento da humanidade que tenha eliminado as relações de dominação* (1999, p. 19). Essa dificuldade de hospedar o Outro parece tocar diretamente na complexidade e rigidez das próprias relações humanas. Dessa maneira, tentar transformar as relações na e da tradução é tarefa que supõe uma mudança de paradigma nas relações nos e dos indivíduos.

Quanto à função heurística aplicada à tradução, podem-se observar dois escopos centrais: primeiramente, em relação à obra original; e em segundo lugar, em relação ao leitor da tradução. De maneiras distintas, estes dois elementos inseridos no processo tradutório podem ser relacionados com a ideia central da função heurística, isto é, de redescrição da realidade.

Para explicarmos como a função heurística pode ser visualizada em relação à obra original, faremos uso da noção de dispersão de luz branca, representada na imagem abaixo:

Figura 1: Dispersão de feixe de luz branca através de um prisma



Fonte: Stock. XCHNG

Ao se tomar um feixe de luz branca, enxerga-se, num primeiro momento, apenas um único tom. Porém, ao passar por um prisma, esse feixe se ramifica em diferentes e infinitas gradações. Analogicamente, é assim que propomos pensar a função heurística em relação à obra original. Essa última se apresenta, à primeira vista, como uma obra de compreensão única, restrita a uma única significação – como um feixe de luz branca, por trás do qual parece não haver mais nada além de uma mesma cor. Porém, quando a obra passa pela tradução, como o feixe de luz branca passa pelo prisma, vê-se que a imagem de uma obra com significado único é impropriedade: novos significados emergem, novas interpretações são externadas, novas possibilidades são reveladas e novas verdades, descobertas. Com base nisso, é possível afirmar que, por meio de sua função heurística, a tradução pode revelar ou desvelar novas possibilidades de significação dentro do texto. Dessa forma, a realidade da obra é redescrita a cada vez que é traduzida.

Essa noção de redescritção da realidade da obra pode ser associada, também, ao conceito de traduzibilidade de Benjamin (2010). Segundo esse autor, a traduzibilidade seria inerente à obra original, ou seja, é nela que se encontram as possibilidades a serem reveladas pela tradução. Lages (1998) explica e complementa essa noção:

A traduzibilidade se comporta, pois, como o fiel de uma balança em que os dois pratos constituem as duas dimensões diferenciadas

das da temporalidade, o passado do original e o futuro de suas potenciais traduções. Nesse sentido, o original, que é o objeto empírico que abriga em si, em sua traduzibilidade, a lei da forma, do gênero tradução, não se encontra no início de uma cadeia temporal cronologicamente determinada, mas wwpresentificável no meio, entre o passado de sua produção na obra e o futuro de suas reproduções sob forma de múltiplas traduções possíveis. Sob esse ponto de vista, a melancolia do tradutor só terá efeito negativo, completamente paralisador, em termos estritos, quando o gesto hermenêutico embutido no ato tradutório estiver excessivamente ligado à dimensão passada da obra, ao original enquanto texto temporal e espacialmente delimitado, para não dizer, mais propriamente, fechado (1998, p. 69, grifo da autora).

Pensar a obra em termos de traduzibilidade, isto é, nos termos do que a tradução pode fazer pela obra, é um caminho que nos leva a escapar do conflito que essa usual *dimensão passada da obra*, do *original enquanto texto temporal e espacialmente delimitado* provoca. Enxergar na tradução uma função heurística significa vê-la como um meio – da mesma forma que o prisma – através do qual o texto original pode florescer em possibilidades, não só sobrevivendo (Benjamin 2010), mas também continuando a viver em constantes renascimentos ao longo da história.

O desvelar da obra original em novas significações é um dos focos a partir do qual a função heurística pode ser observada na tradução. O outro foco, por sua vez, está voltado ao leitor. Tal qual a literatura, parte-se da premissa de que a tradução literária também tem a capacidade de redescrever e, por conseguinte, ampliar a realidade de seu leitor. É o que prevê a noção de fusão de horizontes, ou *Horizontverschmelzung* (Gadamer 1997), que se encontra na base da compreensão. Aplicando esse princípio à leitura de uma obra traduzida, devem-se levar em consideração dois aspectos: de um lado, tem-se o leitor e seu horizonte, isto é, a bagagem de conhecimento que o leitor ativa no momento da leitura; de outro lado, há a obra e seu horizonte, marcados pelo horizonte do próprio autor e do próprio tradutor.

Redescrever e ampliar a realidade do leitor significa ampliar o horizonte dele. Esse processo se dá, de certa forma, naturalmente, à medida que o leitor entra em contato com uma obra literária. A tradução pode, porém, contribuir de forma ainda mais ativa nesse processo, à

medida que ela carrega em si esse estrangeiro, esse outro *par excellence*. Ao contrapor a realidade do leitor a essa nova realidade, à do outro, a tradução permite ao leitor que ele próprio se redefina, pois, como já referido previamente, *qualquer relação consigo e com o próprio passa radicalmente pela relação com o outro e com o estrangeiro, de tal maneira que é por essa alienação, no sentido mais estrito do termo, que uma relação consigo se torna possível* (Berman 2002, p. 63). Esse princípio evoca, novamente a ideia romântica da *Bildung*, que preconizava a passagem pelo estrangeiro para chegar a uma forma própria – dizendo essa forma não só respeito a um indivíduo – mas também a uma língua e a uma cultura, como já vimos.

No caso da tradução, essa passagem pelo Outro ocorre essencialmente pela entrada do estrangeiro na obra. O Outro, representado na figura do estrangeiro, deve poder entrar na língua de chegada, fazendo dela um *albergue do longínquo* (Berman 2007) e reforçando sua *hospitalidade linguística* (Ricoeur 2011). Como já visto, esses dois conceitos em destaque são essenciais para ressaltar a centralidade do estrangeiro na ativação da função heurística da tradução. Além disso, eles também sugerem uma nova perspectiva para o ato tradutório. Essa perspectiva vai no sentido do que aqui convencionamos chamar de euforia da tradução.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecer que a tradução pode ter uma função de inovação semântica e uma função heurística não leva à anulação dos diversos conflitos que emergem do ato tradutório. Ora, com o presente artigo, não apresentamos soluções a problemas de tradução específicos, nem mesmo facilitamos a tarefa (ou a renúncia) do tradutor. Ao atribuímos à tradução essas duas funções, ensejamos mostrar, apenas, que ela não precisa ser uma atividade única e exclusivamente reconhecida pela disforia, caráter que lhe parece intrínseco e inevitável, tendo em vista as metáforas que analisamos em nossa dissertação. Ao atribuímos essas funções à tradução, acreditamos conferir-lhe também um novo sentido possível de se definir ontologicamente. E este vai muito além do mero sentido da comunicação. Afinal, uma obra poética comunica

muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. (...) Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (...) não será isto aquilo que se reconhece em geral como inapreensível, o misterioso, o *poético*? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (2010, p. 203).

Falar de uma função heurística e de uma função de inovação linguística na tradução não seria justamente apontar para esse sentido outro da tradução, em que o essencial não é o que se comunica, mas o *inaferrável, o misterioso, o poético*? Deixaremos esta pergunta, bem como a perspectiva de tradução aqui proposta, como uma provocação ou um convite a novas reflexões.

Não pretendíamos, aqui, apontar conclusões categóricas sobre a tradução. No entanto, postulamos que as observações feitas ao longo do presente artigo nos levam a um desfecho inevitável: o de que ato tradutório carrega em si uma potencialidade de transformação que está intimamente relacionada com a presença do estrangeiro, o outro *par excellence*. Essa transformação pode ocorrer no âmbito da língua para a qual se traduz, inovando-a, trazendo para ela novas possibilidades (função de inovação semântica); no âmbito da obra original, ampliando as interpretações possíveis e permitindo não só a sobrevivência (*Überleben*) dela, mas também a continuação de sua vida (*Fortleben*) (Benjamin 2010), e em relação ao leitor da tradução, redescrivendo a realidade deste (função heurística da tradução). E é essa potencialidade de transformar que nos permite afirmar que a tradução é ou pode ser, também, uma atividade marcada pela euforia.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do Tradutor“. Tradução do alemão: Susana Kampff Lages. In: Heidermann W. (Org). Clássicos da Teoria da Tradução. Vol 1, Alemão-Português. 2ª ed. Revista e ampliada. UFSC, 2010, p.203-232.
- BERMAN, Antoine. A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.. Tradução do francês: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- _____. A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo. Tradução do francês: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras/PGET, 2007.

CICERO. *Rhetorica ad Herennium* – lateinisch – deutsch. Tradução do latim: Theodor Nüsslein. Düsseldorf/Zurique: Artemis und Winkler, 1998.

CORONA, Pablo Edgardo. *Paul Ricœur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

DAVIDSON, Donald. “What metaphors mean”. 1978. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1342976>>. Acesso em: 03 Ago. 2015.

DELISLE, Jean. *La traduction em citations*. Ottawa: Les Press de l’Université Ottawa, 2007.

FARIDZADEH, Raed. “Metapher, Hermeneutik, Übersetzung: eine kontrastive Studie über den Begriff „Metapher“ innerhalb der westlichen und islamisch-persischen Gedankenwelt”. Tese de Doutorado. Freie Universität Berlin. Berlin, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método - Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Tradução do alemão: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

HERMANS, T. “Metaphor and Image in the Discourse on Translation. A Historical Survey.” In: *Übersetzung. Translation. Traduction. An International Encyclopedia of Translation Studies*/Kittel, Frank, Greiner et al (Org.) Walter de Gruyter: Berlin e Nova York. 2004, p. 118-128.

HESTER, Marcus. *The meaning of poetic metaphor; an analysis in the light of Wittgenstein’s claim that meaning is use*. The Hague, Paris: Mouton, 1967.

HOUAISS, Antonio et al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa online*. Disponível em: <<http://biblioteca.uol.com.br/>>. Acesso em: 03 Ago. 2015.

HUSSERL, Edmund. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Martinus Nijhoff, 1950.

JAKOBSON, Roman. *On linguistic aspects of translation*. 1959. Disponível em: <<http://www.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>>. Acesso em: 03 Ago. 2015.

KAFKA, Franz. *Die Verwandlung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1999.

_____. *A metamorfose*. Tradução do alemão: Modesto Carone. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. “A tarefa do tradutor’ e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade”. In: *Cadernos de Tradução*, v.1, n. 3, p. 63-88, 1998.

LAVELLE, Patrícia. Prefácio. In: *RICŒUR, Paul. Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 7-19.

ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria y Esplendor de la Traducción. Elend und Glanz der Übersetzung* (versão bilingue). Tradução do espanhol para o alemão: Katharina Reiß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983.

RICHARDS, I. A. *The philosophy of rhetoric*. New York, London : Oxford University Press, 1936.

RICŒUR, Paul. “La métaphore et le problème central de l’herméneutique” . In : *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 5, p. 93-112, 1972.

_____. *A Ricœur Reader: reflection and imagination/* Mario J. Valdés (Org). Toronto: Univ. of Toronto, 1991.

_____. *Sobre a tradução*. Tradução do francês: Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *A metáfora viva*. Tradução do francês: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____, Paul; DANIEL, Jean. “A estranheza do estrangeiro”. In: *Café Philo: as grandes indagações da filosofia*. Tradução do francês: Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 13-22.

SALIS, John. *On translation*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução“. Tradução do alemão: Celso Braidão. In: Heidermann W. (Org). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol 1, Alemão-Português. 2ª ed. Revista e ampliada. UFSC, 2010, p. 38-101.

STEINER, Geogre. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução do inglês: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1993.

RESUMO

Diversos enunciados metafóricos sobre a tradução atestam a dificuldade e até mesmo a impossibilidade da atividade tradutória, bem como o sentimento recorrente de melancolia do tradutor em relação a seu ofício. Essa percepção, exprimida de forma breve pelo teórico Antoine Berman na obra *A tradução e a letra, ou O albergue do longínquo* (2007), nos conduziu ao trabalho *La traduction em citations* (A tradução em citações, 2007, tradução nossa), do pesquisador canadense Jean Delisle, que traz aforismos, citações e comentários de pensadores, escritores, tradutores sobre o ato tradutório. Muitas destas metáforas atestam o que aqui chamaremos de disforia da tradução, aludindo a um termo da

psicanálise relacionado a um estado de inquietude e depressão. Buscando um caminho que leve a tradução numa direção oposta, isto é, a um estado de euforia, nos voltamos à metáfora. A partir de uma analogia estrutural, analisamos, assim, as funções heurística e de inovação semântica atribuídas pelo filósofo francês Paul Ricœur à metáfora e as aplicamos, analogicamente, à tradução. Nosso objetivo é, a partir dessa interface com a metáfora, ressaltar potencialidades inerentes ao ato de traduzir que permitam falar de uma euforia da tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da Tradução. Metáfora. Alteridade.

ABSTRACT

Many metaphorical statements about translation reveal the difficulty and even the impossibility of the translating act, as well as the translator's recurrent feelings of melancholy related to his labor. This assumption, which is briefly mentioned by the theorist Antoine Berman in his book *Translation and the letter* (1985), led us to the work *La traduction em citations* (2007), from the Canadian researcher Jean Delisle, which points out aphorisms, quotes and comments from thinkers, writers, translators about translation. Some of this metaphors reveal what we will call here the dysphoria of translation, referring to a term mostly used within the psychoanalysis, related to a state of anxiety and depression. Willing to develop a way which may lead translation into an opposite direction, i.e., to a state of euphoria, we turned to the metaphor. Therefore, basing on a structural analogy, we analyzed the so called heuristic function and the function of semantic innovation assigned by the French philosopher Paul Ricœur to the metaphor and we applied them, analogically, to the translation. Our main goal is, upon this interface, to enhance potentialities inherent to the translating act which can allow us to speak of an euphoria of translation.

KEYWORDS: Translation Theory. Metaphor. Alterity.

ÉCFRASES DE ITALO CALVINO EM TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: As ‘cidades visíveis’ de Pedro Cano

*The intersemiotic translation of Italo Calvino’s Ekphrases:
Pedro Cano’s visible cities*

Andréia Riconi*

*Escrever é sempre esconder algo de modo que mais tarde
seja descoberto.*

Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, 1990

1 INTRODUÇÃO

Italo Calvino foi um autor que sempre mostrou-se engajado nas discussões sobre a literatura e seu modo de comunicar. Esse empenho é constatado em seus ensaios presentes no livro *Lições Americanas* (1990) e *Assunto Encerrado* (2009), bem como suas reflexões podem ser facilmente verificadas nas linhas de seus romances e contos. A riqueza vocabular e a aptidão com os jogos literários foi algo que fez com que Calvino criasse obras de grande amplitude semântica, que possibilitam diferentes representações. Em *Cidades Invisíveis* (2007), cada lugar é apresentado de maneira minuciosa, com abundância de detalhes, fazendo com que os leitores e leitoras sejam capazes de traçar imagens mentais das cúpulas de Diomira, das quatro torres de Dorotéia, dos palácios de Isidora, ou das tantas outras cidades batizadas com nomes femininos. Sabe-se que as possibilidades de leitura que uma obra abre – seja ela de qualquer natureza – são inúmeras; e cada tipo de arte tem sua maneira peculiar e específica de trazer à luz um enredo, uma história, um fato. No caso de *As Cidades Invisíveis* (2007), muitos foram os artistas que trabalharam para “tornar visíveis” as cidades idealizadas por Calvino e narradas a Kublai Khan pela voz de Marco Polo¹. Dentre os nomes

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC), andreiariconi@gmail.com

¹ Todas as referências a Marco Polo e Kublain Khan aqui concernem aos personagens como ficcionalizados na narrativa de Italo Calvino.

que se aventuraram nos labirintos da escrita calviniana destaca-se o do pintor espanhol Pedro Cano, que iniciou no ano de 2002 a confecção de 55 aquarelas baseadas nas cidades descritas na obra.

A maneira como Pedro Cano teve contato com a obra de Italo Calvino tem estreita relação com suas próprias experiências de viajante; e os relatos de Marco Polo faziam com que revivesse as suas memórias de vagar pelo mundo. Em entrevista², o pintor espanhol, falando do produto final de suas pinturas, mostra que as minúcias da escrita calviniana motivaram sua inspiração para idealizar os quadros e afirma que “[...] *l’immagine non è il risultato di un dialogo con un luogo, ma viene suggerita dalla descrizione di un’altra persona, in questo caso attraverso la parola di Italo Calvino*”³. Através dessa colocação do próprio Cano é possível evocar uma outra maneira – para além da tradução intersemiótica como discutida aqui – de abordar e analisar a transposição sónica d’*As Cidades Invisíveis* (2007) nas artes plásticas: o conceito grego de écfrase (*ékphrasis*) que, a grosso modo, é visto como um campo onde a literatura se apresenta como espaço descritivo de outras formas de manifestação artística. Écfrase, em linhas gerais, é, então, uma tradução de uma imagem em texto escrito, um recurso retórico de descrição detalhada. Segundo Rodolpho, “na retórica helenística o termo *ékphrasis* [...] englobava a descrição de qualquer coisa, animada ou inanimada” (2010, p. 106).

Neste sentido, talvez inexista no legado de Calvino uma obra cuja leitura possa se beneficiar mais do conceito de écfrase do que *As Cidades Invisíveis* (2007), romance que consiste em meu objeto de análise. O romance foi um dos grandes laboratórios onde Italo Calvino exercitou e colocou em prática a literatura como arte combinatória⁴. Publicado pela primeira vez no ano de

² Entrevista completa disponível em: <https://squilibri2.wordpress.com/2004/11/02/evocate-sognate-dipinte/> (Acesso em 25/08/2015).

³ “[...] a imagem não é o resultado de um diálogo com um lugar, mas é sugerida pela descrição de uma outra pessoa, neste caso através da palavra de Italo Calvino”. (*Tradução do autor*).

⁴ Calvino dedicou um ensaio à discussão de literatura como arte combinatória, que está presente na coletânea Assunto Encerrado. Confira em: CALVINO, Italo. *Cibernética e Fantasmas* (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 196-215.

1972, este livro é um exemplo de como a literatura – seja ela escrita ou oral – pode ser lida e interpretada através de diversos pontos de vista. Ao lado de outras obras do italiano, como *O castelo dos destinos cruzados* (1991), *Se um viajante numa noite de inverno* (1990) e *Palomar* (1999), as *idades* são o resultado das reflexões de Calvino acerca do fazer literário, impulsionadas pelo envolvimento com os grupos neovanguardistas⁵ do século XX – e do exercício da literatura como uma forma de interpretar o mundo (inclusive o universo da literatura) através da metaficção.

Não se pode, portanto, desvincular a análise de qualquer obra de Calvino das questões que dizem respeito à linguagem e às estratégias narratológicas empregadas pelo autor. No caso específico de *As Cidades Invisíveis* (2007), a língua falada e a linguagem, vistas de maneira mais abrangente, tomam uma função central, haja vista que a premissa da narrativa é a relação entre o imperador mongol Kublai Khan e o viajante veneziano Marco Polo. Analogamente à Scherazade que, no livro das *Mil e uma noites* (2006-2007)⁶ contava uma história por dia ao sultão, Polo consegue uma maior aproximação do Khan na medida em que lhe descreve em uma narrativa oral – cheia de fantasia – as cidades conquistadas pelo imperador.

Recém chegado às terras do oriente, Marco Polo não dominava o idioma mongol e, por isso, o diálogo foi estabelecido através de sinais, objetos, gestos e desenhos. Esse modo de narrar resulta em histórias com uma variedade imensa de significados e possibilidades interpretativas, dentre as quais o Khan trilhava a de sua preferência. A polissemia presente aqui, portanto, não garante que o relato de Marco Polo se trate exatamente daquilo que imaginava Kublai, uma vez que:

[...] os objetos podiam significar coisas diferentes: uma fâretra cheia de flechas ora indicava a proximidade de uma guerra, ora uma abundância de caça, ou então a oficina de um armeiro; uma

⁵ Italo Calvino, no ano de 1972, passou a fazer parte do grupo neovanguardista francês OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle). O grupo, fundado por Raymond Queneau, era formado por matemáticos e escritores franceses, e buscava fazer uma literatura libertadora, paradoxalmente, através das restrições matemáticas.

⁶ A edição de 2006-2007 foi a que consultei para o trabalho, a primeira versão do livro data, provavelmente, do início do século IX.

ampulheta podia significar o tempo que passa ou que passou, ou então a areia, ou uma oficina em que se fabricavam ampulhetas. (CALVINO, 2007, p. 41).

Apesar do fato de não ser fluente na língua do imperador dificultar a comunicação entre os dois, o uso desta prática fez com que Marco Polo conquistasse a atenção do Khan, um “público” que não seria atingível se o viajante dependesse apenas do uso da língua escrita ou falada para tecer seus relatos. Seria possível ponderar que a presença de um intérprete fluente na língua mongol estreitasse a distância linguística entre Marco Polo e Kublai Khan; porém é nítido que a ludicidade presente no uso de diferentes recursos de contação de histórias faz com que as narrativas de viagem tenham outra vivacidade, despertando no imperador uma curiosidade que transcende a literatura escrita ou falada.

Todas essas práticas que perpassam a relação do viajante veneziano e do imperador se conectam diretamente às questões tradutórias, ainda que de maneira indireta, uma vez que transformar um pensamento em imagem, contar uma história através de objetos, ou trazer para uma língua algo (seja texto ou vivência) elaborado em uma outra são formas de tradução. Roman Jakobson, em seu texto intitulado *Aspectos Linguísticos da Tradução* (2007), trata dos diferentes tipos de tradução, definidos por ele da seguinte maneira:

1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua. 3) a tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64-65).

A partir dessa definição de Jakobson pode-se afirmar que *As Cidades Invisíveis* (2007), além de um campo frutífero para que se pense no conceito de êcfrase, se trata também de um caso de tradução intersemiótica por excelência. Isto porque, no romance, o verbal e o não-verbal se entrelaçam na busca por um sentido mais amplo e polissêmico. Para além disso, toda a relação que Marco Polo estabelecesse fora do seu país de origem poderia ser vista como um constante

traduzir; traduzir a língua, traduzir pensamento, traduzir-se em outra cultura. Mas *As Cidades Invisíveis* (2007) não consiste em ser a única obra em que tal reflexão possa ser constatada, tendo em vista que Italo Calvino já tinha, ainda que de modo inconsciente, uma relação de proximidade com a tradução intersemiótica, desde a infância, como sustentam Guerini e Moysés,

[...] com a fruição das revistas em quadrinhos, no gosto pelo desenho e pela caricatura (que o alcançam na maturidade), para crescer com o interesse pelo cinema que começa na adolescência (comprazia-se em escrever sinopses de filmes) e no sonho de juventude de tornar-se autor de teatro. (GUERINI; MOYSÉS, 2013, p. 62)

No romance em questão, com o passar do tempo, Marco Polo vai se envolvendo mais com o modo de vida do povo mongol e se familiarizando com os idiomas do império. Assim, pouco a pouco, seu discurso oral na língua do Khan se torna mais detalhado e metafórico e seus relatos, por sua vez, mais precisos. Dessa forma, as histórias, antes tão polissêmicas, dão espaço a contos cada vez mais elaborados; Marco Polo consegue, enfim, dizer em palavras aquilo que antes só era capaz de fazer através de outros recursos. Apesar de se tratar de um passo significativo de inserção na comunidade mongol, o fato de Polo ter aprendido a língua de Kublai faz com que suas narrativas percam uma parte fundamental daquilo que as tornava admiráveis: as inúmeras possibilidades interpretativas que o conto “encenado” propiciava. Por isso, ainda que estivesse mais livre para transitar dentro da língua mongol, Marco Polo cai “[...] into the trap of stable language structure [...]” (LU, 2009, p. 50).

A reflexão acerca da liberdade de mover-se no interior de uma língua é abordada pelo francês Roland Barthes, em seu ensaio intitulado *Aula* (1988), onde ele discute as questões relacionadas a essa estabilidade das estruturas linguísticas. Barthes afirma que existe no interno de cada sistema linguístico uma generalização (BARTHES, 1988, p. 13), pois as estruturas da língua se repetem de tal maneira que o ato de falar acaba não sendo comunicação, mas sim sujeição, já que os significantes

⁷ “[...] na armadilha da estrutura linguística estável [...]” (Tradução do autor).

de cada signo são impostos pelo próprio sistema linguístico. O francês acredita, portanto, que neste sentido a língua não seja democrática, mas sim fascista, uma vez que não nos impede de falar, mas impõe uma forma fixa de expressão e, assim, no interior deste “fascismo linguístico” é impossível falar sem recolher aquilo que se “arrasta na língua” (BARTHES, 1988, p. 15). A liberdade, então, só pode ser encontrada fora da linguagem; a única forma de conseguir se desvincular das estruturas fixas da língua, para Barthes, é através da literatura, pois esta

[...] visa ao próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projecções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (BARTHES, 1988, p. 20)

Levando em conta esse fascismo linguístico anunciado por Barthes, poderia ser dito que Marco Polo participa de um processo, de certa forma, inverso em relação à crítica do filósofo francês, uma vez que ao se permitir o uso constante do não verbal, ele se coloca em uma situação de relativa “liberdade”; ao passo que Polo, aprendendo as estruturas linguísticas do idioma, caminha gradativamente em direção a uma estrutura mais fixa de expressão. Em seus primeiros dias como morador no império do Khan, Polo estava desprendido dessa relação de subserviência com a língua, com seu discurso que envolvia gestos, desenhos e demonstrações. Porém, na medida em que caminha para uma forma de expressão mais estanque e formal, sua narrativa vai se enraizando em uma cultura e um modo de falar que serve às estruturas fixas do sistema linguístico no qual se vê inserido.

Por conta desta transição, o deleite que prova o Khan já não é mais o mesmo, pois este prazer não vinha puramente das palavras que Polo passa a tão bem estruturar para montar seus relatos, mas das simbologias inerentes à linguagem como processo que abrange algo que vai além da pura palavra falada (ou escrita). O mistério e a subjetividade presentes no uso de possibilidades externas à língua, para dar destaque às características das cidades descritas por Marco Polo, mostrou-se fundamental

para o fascínio da narrativa, uma vez que “a limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos” (PLAZA, 2003, p.11). Isso faz com que o próprio viajante perceba que as palavras por si só não são suficientes para exprimir toda a potencialidade de seu discurso. Assim – em um movimento que poderia parecer uma regressão de um ponto de vista puramente linguístico – Polo volta a usar recursos que vão além da língua falada para narrar suas viagens, como se vê relatado na seguinte passagem:

Com o passar do tempo, nas narrativas de Marco, as palavras foram substituindo os objetos e os gestos [...]. Mas dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz do que no passado: claro que as palavras serviam melhor do que os objetos e os gestos para apontar as coisas mais importantes de cada província ou cidade [...]; todavia [...] dia após dia, noite após noite, as palavras escasseavam, e pouco a pouco voltava a fazer uso de gestos, caretas, olhares. (CALVINO, 2007, p. 41-42).

Pode-se afirmar, com isso, que o exercício de uma espécie de tradução intersemiótica já se delineia na própria diegese, em uma estrutura onde a polissemia e as diversas possibilidades de expressão se tornaram fundamentais para dar forma à narrativa do viajante veneziano.

A partir destas reflexões torna-se claro que um texto capaz de abarcar tantas vozes acaba se tornando um espaço com uma riqueza de significados e possibilidades de leitura, algumas dentro da ficção, através dos diferentes vieses pelos quais o Khan podia pensar as histórias de Marco Polo, outras fora dela, com o olhar de outros artistas para a obra de Calvino. É o caso das 55 aquarelas produzidas por Pedro Cano, baseadas nas éfrases elaboradas por Italo Calvino e narradas pelas voz de Marco Polo. Todavia, apesar de o conceito de éfrase, já apresentado, ser um viés frutífero para explorar as nuances dessa semiose proposta por Cano, pensar em discurso ecfástico em *As Cidades Invisíveis* (2007) requer olhar para esse conceito de uma maneira mais abrangente. Isto porque, quando se parte do pressuposto de que a éfrase é uma representação escrita de algo que existe de forma concreta, pode-se dizer que neste caso em especial existe uma inversão dos referenciais.

O espaço do objeto concreto é aqui ocupado pela cidade imaginária, idealizada na mente de Italo Calvino, enquanto a narrativa externada

pela voz de Marco Polo no interior do livro é a sua écfrase – que, de acordo com as definições propostas por Hansen (2006), se trata de um tipo de écfrase chamada de topotésia, em que a descrição é fruto de um lugar imaginário – e as pinturas de Cano, por sua vez, são a idealização desta última. Logo, partindo da hipótese de que os conceitos de écfrase e tradução intersemiótica podem contribuir de forma consistente para uma leitura da narrativa de Calvino e das obras de Pedro Cano nela baseadas, parto para minha reflexão acerca da relação estabelecida entre elas.

2 DISCUSSÃO

Para uma análise mais aprofundada da obra em questão foram selecionadas quatro cidades – Zobeide, Armila, Sofrônia e Berenice – escolhidas em virtude da grande gama de detalhes que proporcionam tanto no texto escrito quanto na sua tradução pictórica. Nelas, Pedro Cano transita entre representações mais literais, de aspectos mais ‘palpáveis’ da descrição de Calvino, e outros mais metafóricos, ligados às questões mais relacionadas ao caráter subjetivo das cidades. As diferenças entre a obra de partida e a obra de chegada mostram as nuances próprias de cada tipo de manifestação artística e ajudam a desmistificar a necessidade de se buscar uma completude nas transferências signícas, sejam entre textos escritos ou em experiências intersemióticas. Sobre essa incompletude, Julio Plaza afirma que:

[...] a tradução como signo enraizado no icônico tem no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão com seu original. A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo sugere, elide, aposta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose. (PLAZA, 2003, p. 32)

Dessa forma, apresentarei cada uma dessas cidades individualmente, procurando demonstrar as proximidades e distanciamentos entre suas duas representações, sem desconsiderar o fato de serem obras – apesar de homônimas e declaradamente afins – autônomas.

Partirei de Zobeide, definida como “[...] cidade branca, bem exposta à luz, com ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo” (CALVINO, 2007, 45). O que conta a história é que Zobeide fora fundada por homens que chegaram até ali após terem tido um sonho: viam uma mulher nua e de cabelos longos correndo pelas ruas de uma cidade que não conheciam. Decidiram partir em busca da cidade e, sem obter sucesso, mas encontrando uns aos outros, decidiram construí-la tal e qual a viam no sonho.

Figura 1: Zobeide



Fonte: Cano, 2004

Ao ler a descrição textual e confrontá-la com a imagem pictórica, nota-se que Cano privilegiou nesta aquarela as descrições mais concretas, ligadas à forma da cidade com suas construções brancas, pouco uniformes, e desordenadas. Notam-se ruas bagunçadas que, segundo Marco Polo, todos reorganizavam à sua maneira, de acordo com sua fantasia, almejando reencontrar pessoalmente a mulher que viam em sonho.

Um ponto importante a ser percebido é o da cidade ser definida no texto como exposta à luz e ter sido na imagem representada com uma imagem noturna. Ainda que a lua – fonte de luz indireta – esteja presente na ilustração, é possível pensar essa escolha do pintor como forma de dar ainda mais destaque ao quão branca e iluminada era a cidade. Isto porque, sob a luz do sol ou de fonte de luz mais intensa, qualquer outra cidade poderia parecer mais branca do que realmente

era. Essa opção, além de ofuscar Zobeide, tiraria dela uma de suas características mais peculiares.

Seria impossível contemplar nesta pintura, como também o seria em qualquer outra, toda a história que permeia a construção de Zobeide, e é muito improvável que este tenha sido o intuito de Cano. Entretanto, é possível notar algumas nuances que remetem ao sonho dos homens que na narrativa de Calvino foram construídas. Mesmo tendo sido a escolha do pintor representar a cidade de maneira mais icônica e menos metafórica, alguns elementos fantasiosos que envolvem Zobeide são destacados na aquarela. O novelo, emaranhado resultante da construção das ruas da cidade por cada homem que sonha com a mulher de cabelos longos, ganhou um lugar de destaque na pintura tornando-se praticamente sua base de fundação em uma imagem que, na minha leitura, remete diretamente aos novelos de lã utilizados para tricotar. Essa mesma imagem ainda pode ser pensada de outra forma levando em conta a frase conclusiva da descrição de Zobeide, na qual Calvino afirma que “os recém chegados não compreendiam o que atraía essas pessoas à Zobeide, uma cidade feia, uma armadilha” (CALVINO, 2007, p. 46). Aprofundando no termo “armadilha” e pensando através de um viés mais metafórico esta representação de Cano, seria possível pensar essa figura da base também como algo análogo a uma teia de aranha que prende quem decide passar por ali. Poderia ser a própria Zobeide a induzir os sonhos que tiveram seus habitantes, para atraí-los até lá. Ou seja, ainda que fosse “uma cidade feia”, a caracterização de Zobeide também como uma teia de aranha pode ser vista como uma solução para os questionamentos dos recém-chegados descritos por Polo, que não entendiam o que “atraía” os viajantes à cidade. Isto porque, ao remeter nossa leitura a uma teia de aranha, Cano nos guia a pensar que o que prendia estes viajantes à Zobeide era não sua beleza, mas a emboscada levada a cabo em função da figura daquela mulher de cabelos longos. Sendo assim, na pintura de Cano a mulher está e não está descrita na narrativa de Calvino, sua figura não aparece na imagem, mas os detalhes ligados à busca incessante dos viajantes por ela (as ruas confusas e a armadilha) não deixam de aparecer. As duas caracterizações, neste sentido, não se provam incompletas, mas sim complementares, o que contribui também para uma visão não-hierárquica acerca do diálogo entre as artes.

Saindo de Zobeide, encontra-se Armila, cidade onde:

[...] não há paredes, nem telhados, nem pavimentos: não há nada que faça com que se pareça uma cidade, exceto os encanamentos de água, que sobem verticalmente nos lugares em que deveria haver casas e ramificam-se onde deveria haver andares [...]. (CALVINO, 2007, p. 23).

Figura 2: Armila



Pedro Cano, Armila, acquerello

Fonte: Cano, 2004

Vê-se novamente que Cano optou por um viés mais literal e representou a parte estrutural da cidade composta por canos, torneiras, banheiras e pias. Descrita como cidade exposta a céu aberto, possivelmente as cores escolhidas pelo pintor, em tons ocre e envelhecido, façam referência à ferrugem, que conota a antiguidade e falta de manutenção do lugar (como o fato dele estar incompleto, inacabado e/ou abandonado). Assim como Zobeide, além da descrição detalhada da forma física da cidade, também há uma faceta fantasiosa, como se confere no excerto a seguir:

Abandonada antes ou depois de ser habitada, não se pode dizer que Armila seja deserta. A qualquer hora do dia, levantando os olhos através dos encanamentos, não é raro entrever uma ou mais jovens mulheres, esbeltas, de estatura não elevada, esten-

didadas ao sol dentro das banheiras, arqueadas debaixo dos chuveiros suspensos no vazio, fazendo abluções, ou que se enxugam, ou que se perfumam, ou que penteiam os longos cabelos diante do espelho. Ao sol, brilham os filetes de água despejados pelos chuveiros, os jatos das torneiras, os jorros, os borrifos, a espuma nas esponjas. A explicação a que cheguei é a seguinte: os cursos de água canalizados nos encanamentos de Armila ainda permanecem sob o domínio de ninfas e náiades. Habitadas a percorrer as veias subterrâneas, encontram facilidade em avançar pelo novo reino aquático, irromper nas fontes, descobrir novos espelhos, novos jogos, novas maneiras de desfrutar a água. (CALVINO, 2007, p. 49-50)

Porém, ao contrário da primeira descrição onde os aspectos mais subjetivos da cidade podem ser lidos nas “entrelinhas” do desenho, a pintura de Armila não parece transparecer referências do seu lado fabuloso, já que as mulheres que se banham, as ninfas e náiades que governam a cidade através das tubulações não são representadas. Isso pode ser justificado pelo fato de que a ênfase dada no texto à questão estrutural da cidade é consideravelmente maior àquela dada à parte mais mística. Estas escolhas, todavia, podem ser pensadas, ainda, através da ideia de que a representação artística mesmo que baseada em outra obra de arte é uma manifestação autônoma, pois “as estruturas que chamamos de artísticas ou poéticas são caracterizadas pelas aparências que elas mesmas criam e encarnam, aparências como meras aptidões para a semelhança” (PLAZA, 2003, p. 86). Ou seja, o objetivo de Cano prova-se aqui bastante distante daquele que seria uma representação fiel das cidades como descritas na narrativa de Calvino; fazendo o uso de suas descrições como produções de “aparências como meras aptidões para a semelhança”, Cano parte de uma imagem para produzir outra, de sua autoria, e livre para dar forma a distintos significantes que apenas tangenciam aquilo que descreve Marco Polo.

Um pouco a frente está Sofrônia, cidade

[...] composta de duas meias cidades. Na primeira, encontra-se a grande montanha-russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com cabinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para

baixo, a cúpula do circo com trapézios amarrados no meio. A segunda meia cidade é de pedra e mármore e cimento, com o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto. (CALVINO, 2007, p. 61)

Figura 3: Sofrônia



Fonte: Cano, 2004

Observando a pintura, nota-se a presença de alguns elementos físicos narrados na descrição, mais relacionados ao que se descreve como “segunda meia cidade” no excerto acima. Dentro de um objeto que se assemelha a uma mala estão construções, uma que se parece com o Partenon grego – clara referência à pedra e ao mármore citados na descrição – e algumas torres, mais a frente algo que poderia ser uma cúpula de igreja e ao fundo uma espécie de casa, que pode ser uma representação da escola ou do banco; todos feitos em concreto. Atrás da mala, ao fundo, existe uma imagem que poderia ser a segunda parte da mala, mas que visualmente também pode evocar a imagem de um portão feito de madeira ou ferro.

O que se nota claramente nesta tela, é que Pedro Cano explorou a fundo as imagens metafóricas feitas por Calvino, descritas no fragmento a seguir:

Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória e, quando termina a sua temporada, é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para os terrenos baldios de outra

meia cidade. Assim, todos os anos chega o dia em que os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmoronam os muros de pedra, os pilares de cimento, desmontam o ministério, o monumento, as docas, a refinaria de petróleo, o hospital, carregam os guinchos para seguir de praça em praça o itinerário de todos os anos. Permanece a meia Sofrônia dos tiros-ao-alvo e dos carrosséis, com o grito suspenso do trenzinho da montanha-russa de ponta-cabeça, e começa-se a contar quantos meses, quantos dias se deverão esperar até que a caravana retorne e a vida inteira recomece. (CALVINO, 2007, p. 61).

Ainda que não tenha representado uma cidade parafusada, Cano conseguiu através da imagem da mala dar a ideia de mobilidade que uma das metades de Sofrônia tem. Por meio dessa representação metafórico-imagética, o pintor espanhol transmite o sentimento de mudança presente no texto e, se admitir o objeto ao fundo como uma porta, também o da possibilidade do retorno.

Mais profundamente e, indo além dos significados que Cano buscou para ilustrar essa cidade, pode-se pensar essa mobilidade pelo viés do próprio fazer artístico. Isto porque, na visão clássica da divisão entre as artes, a pintura costumava ser vista como uma manifestação artística estática, uma vez que os elementos gráficos presentes eram tidos como acabados e finalizados no momento em que o quadro estivesse concluído. A leitura, por sua vez, era pensada como algo em movimento, pois a medida em que a narrativa vai se desenvolvendo, as imagens se formam de modo gradativo. Contemporaneamente, todavia, se admite que a pintura também é uma arte em movimento, pois cada ponto de vista abre um leque de possibilidades interpretativas para a mesma obra. Quando se observa um quadro, cada “leitor” atenta a um ponto específico e logo a outro e assim em diante para formar sua própria narrativa acerca daquela imagem que nunca esteve pronta, mas que agora se configura frente a ele – neste sentido a experiência é tão impalpável e fluída quanto o seria no âmbito textual – já que o concreto existe apenas no plano superficial. Logo, a pintura, assim como a literatura, nunca foi estanque ou fixa, assim como as interpretações que ambas suscitam.

Outro ponto a se notar, ligado ao texto escrito, é a quebra de paradigma que traz esta descrição: os parques e circos, sempre tão provisórios e itinerantes quando pensados no plano real, colocados como

fixos, já que “(p)ermanece a meia Sofrônia dos tiros-ao-alvo e dos carrisséis, com o grito suspenso do trenzinho da montanha-russa de ponta-cabeça” (CALVINO, 2007, p. 61); enquanto a cidade, com todo o peso de seu concreto e mármore, é descrita como algo móvel, viajante, pois “chega o dia em que os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmoram os muros de pedra, os pilares de cimento [...]” (CALVINO, 2007, p. 61) – um caráter comum aos circos e parques, ao menos conforme a experiência do leitor. Esse jogo com a linguagem e essa tendência à fantasia são comuns também em outros escritos de Calvino que, por seu caráter fabuloso e polissêmico, abrem um grande rol de possibilidades interpretativas.

Por fim, chega-se à Berenice, cidade de duas faces: uma pautada na justiça, outra composta de injustos, como se confere no trecho a seguir:

Em vez de falar de Berenice, cidade injusta, que coroa com tríglifos ábacos métopes as engrenagens de suas máquinas de triturar carne (os funcionários responsáveis pela limpeza, quando levantam a cabeça acima dos balaústres e contemplam os átrios, as escadarias, os pronaus, sentem-se ainda mais enclausurados e baixos de estatura), eu deveria falar da Berenice oculta, a cidade dos justos, atarefados com materiais de fortuna à sombra de almoxarifados e vãos de escada, atando uma rede de fios e tubos e roldanas e bielas e contrapesos, que se infiltra como uma trepadeira entre as grandes rodas dentadas [...]. (CALVINO, 2007, p.146).

Este antagonismo Justiça x Injustiça permeia toda a descrição feita de Berenice, em um discurso que constantemente contrapõe uma característica à outra, mostrando a cidade através da dualidade de caráter de seus habitantes. Dentre as cidades descritas anteriormente Berenice é a que apresenta a descrição mais verossímil de uma cidade real, descrição esta que poderia servir, metaforicamente, para ilustrar o cotidiano de qualquer outro lugar. Essa é uma alusão que o próprio Calvino faz no texto, quando afirma que “pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes alternadamente justas e injustas” (CALVINO, 2007, p. 147). São inúmeras as descrições minuciosas que o autor faz de Berenice e, no trecho a seguir, nota-se com clareza o caráter ecfrástico da narrativa calviniana:

[...] em vez de representar as piscinas perfumadas das termas em cujas bordas se estendem os injustos de Berenice enquanto tecem as suas intrigas com redonda eloquência e observam com olhar dominador as carnes redondas das odaliscas que se banham, deveria falar de como os justos, sempre prudentes em evitar as delações dos sicofantas e as armadilhas dos janízaros, reconhecem-se pelo modo de falar, especialmente pela pronúncia das vírgulas e dos parênteses [...]. (CALVINO, 2007, p. 146).

Nesta passagem, além de tratar da antagônica questão central, cria-se a imagem dos injustos – aqueles que dispõe de todo o luxo e privilégios que conseguiram às custas dos mais fracos – e dos justos, lutando para escapar das armadilhas e das artimanhas dos homens maus. É interessante perceber que o texto é capaz de trazer à tona, com suas descrições detalhadas, o estereótipo de homem bom e homem mau, que diferem, inclusive, no modo de falar.

O que surpreende e está no cerne da argumentação presente nesta narrativa é a reviravolta quanto à posição que cada indivíduo ocupa na sociedade descrita. O orgulho que prova os justos pelo fato de serem assim, contamina-os com a ânsia de ocupar os mesmos espaços sociais dos injustos:

A partir destes dados é possível inferir uma imagem da futura Berenice, que estará mais próxima do conhecimento da verdade do que qualquer notícia sobre o estado atual da cidade. Contudo que se tenha em mente o que estou para dizer: na origem da idade dos justos está oculta, por sua vez, uma semente maligna; a certeza e o orgulho de serem justos – e de sê-lo mais do que tantos outros que dizem ser mais justos do que os justos -, fermentando rancores, rivalidades, teimosias, e o natural desejo de represália contra os injustos se contamina pelo anseio de estar em seu lugar e fazer o mesmo que eles. Uma outra cidade injusta, portanto, apesar de diferente da anterior, está cavando o seu espaço dentro do duplo invólucro das Berenices justa e injusta. (CALVINO, 2007, p. 146).

Figura 4: Berenice



Fonte: Cano, 2004

Levando em consideração esse caráter ambíguo da sociedade de Berenice, pode-se dizer que é uma cidade pautada na dualidade, na busca pelo equilíbrio. Foi essa a essência que captou Pedro Cano em sua ilustração, onde a figura feminina da justiça e a imagem da balança ao fundo aludem a essa contraposição enaltecida no texto. A venda nos olhos da figura da justiça – supostamente cega e, por isso, apresenta os olhos sempre tapados – pode também remeter ao fato de que os justos, por sentirem um grau de superioridade (ou, até mesmo, pelo simples fato de se julgarem justos em comparação aos outros), agem de maneira egoísta colocando a sua verdade acima das outras. Vale, ainda, lembrar que Calvino batizou todas as cidades com nomes femininos, logo, a representação de Berenice com uma imagem tão feminil, com seios à mostra, também se conecta aos sentidos mais profundos da obra.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise do diálogo entre o texto de *As Cidades Invisíveis* (2007) de Italo Calvino e a obra pictórica homônima desenvolvida por Pedro Cano, é possível afirmar que, apesar de interligadas, o texto do primeiro e as pinturas do segundo não são

necessariamente interdependentes. Assim como em qualquer outra forma de tradução, a semiose entre modos diferentes de arte, requer um constante movimento de ir e vir, no qual nem sempre é possível levar tudo de um lugar ao outro. Certamente, o que almejava Pedro Cano não era transmitir em tela e tinta exata e integralmente o que Calvino exprimiu em palavras, uma vez que a forma “[...] é a síntese qualitativa desses elementos em congruência perfeita como signo não discursivo que articula o que é verbalmente inefável, isto é, a lógica mesma da complexidade da consciência” (PLAZA, 2003, p. 87). É nesse constante fazer escolhas, nesse imenso leque de possibilidades de leitura que uma obra incita que a écfrase e a tradução intersemiótica se tocam. Isto porque, ainda que a descrição de uma imagem pareça algo inócuo e/ou estável, essa descrição gera a possibilidade de novas imagens, pois a forma “é inarticulável e inefável e, sobretudo, não é discursiva; daí apresentar resistência à comunicação, ao familiar, ao convencional. Ela se dá pela primeira vez como apresentação de sentimento” (PLAZA, 2003, p. 87).

A leitura seja ela de textos, quadros, ou qualquer outra “narrativa”, não passa, portanto, de mais uma tentativa de decifrar isso que Plaza chama de “apresentação de sentimento”; e as releituras, feitas neste caso através da tradução intersemiótica como levada a cabo por Pedro Cano, apenas tangenciam o que teria sido este sentimento “original” de Marco Polo (sentimento que é, em essência, inalcançável aos interlocutores do texto escrito). A análise demonstra como Cano, portanto, parece estar ciente disso ao desenvolver sua visão idiossincrática – ou sentimento – de pintor-tradutor. Nos desenhos de Cano não há nada de convencional, como tampouco são convencionais as descrições de Marco Polo – conforme retratadas na narrativa de Calvino. Ao eleger algumas das características da descrição de Marco Polo para contemplar, Cano cria uma imagem autônoma, que pode ser vista isoladamente, sem nada dever ao texto escrito. Este processo corrobora com a visão acerca da tradução como um todo, cultivada na contemporaneidade, sendo que esta não mais é vista como em eterno débito com a sua fonte de inspiração, mas sim como elemento fundamental e complementar para sua manutenção.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CALVINO, Italo. *Lições Americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990).
- _____. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 2ª reimpressão.
- _____, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Companhia das letras: São Paulo, 2007. Tradução de Diogo Mainardi.
- _____. *Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Cibernética e Fantasmas* (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. *Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 196-215.
- CANO, Pedro. *Le città invisibili – Las ciudades invisibles*. Roma: Ministero per i Beni e le attività culturali - Fundación Cajamurcia - Comune di Roma, 2004.
- GUERINI, Andréia; MOYSÉS, Tânia Mara. *A tradução intersemiótica nas cartas de Italo Calvino*. *Revista Cadernos de Tradução*, nº 31, Florianópolis: 2013/1, p. 57-80.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007. 24ª ed.
- LIVRO das mil e uma noites*. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2006-2007.
- LU, Vince Jia-Lin. *The Confines and Expression of Language in Italo Calvino's Invisible Cities*. In: *Hsiuping Journal of Humanities and Social Sciences*. Vol. 13, p. 47-54: 2009.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RESUMO

O presente artigo consiste em uma proposta de análise da tradução pictórica, feita pelo pintor espanhol Pedro Cano, das cidades retratadas no livro *As Cidades Invisíveis* (1990), de Italo Calvino. Para tanto, foram selecionadas quatro cidades – Zobeide, Armila, Sofrônia e Berenice –, escolhidas em virtude da grande gama de detalhes que proporcionam, tanto

no texto escrito quanto nas pinturas. Para embasar essa análise, me valho dos conceitos de Tradução Intersemiótica, como anunciada por Jakobson (2007) e Julio Plaza (2003) e de écfrase (*ékphrasis*), termo grego que designa a descrição detalhada de objetos e lugares. O artigo é dividido em duas partes: na primeira apresento as obras e os conceitos; e na segunda, desenvolvo a análise propriamente dita, descrevendo cada uma dessas cidades individualmente e procurando demonstrar as proximidades e distanciamentos entre suas duas representações, sem desconsiderar o fato de serem obras – apesar de homônimas e declaradamente afins– autônomas.

PALAVRAS-CHAVE: Cidades Invisíveis. Italo Calvino. Pedro Cano. Tradução Intersemiótica. Écfrase.

ABSTRACT

This article consists in a proposal for an analysis of the pictorial translation carried out by the Spanish painter Pedro Cano, based on the cities portrayed in Italo Calvino's book *Le Città Invisibili* (1972). Four cities have hence been chosen (Zobeide, Armilla, Sofronia and Berenice), due to the panoply of details that are provided therein – both through the written text and through the paintings. As to structure the theoretical scaffold for such an analysis, I rely on the concepts of Intersemiotic Translation, according to Jakobson (2007) and Julio Plaza (2003), and of ekphrasis – Greek term pointing to a detailed description of objects and places. The study is organised in two sections: the first envelops a contextualisation of the pieces and concepts addressed; and the second comprises the development of my analysis per se. Such analysis, on its turn, guides my readers to the similarities and distinctions concerning each of these cities as set forth by Marco Polo's descriptions and Pedro Cano's paintings – raising awareness to the fact that these are autonomous pieces – regardless of their being homonymous and virtually interwoven.

KEYWORDS: Invisible Cities. Italo Calvino. Pedro Cano. Intersemiotic Translation. Ekphrasis.

MULHERES TRADUZINDO LITERATURA NO BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX

*Women translating literature in Brazil
in the 19th and 20th centuries*

Maria Eduarda dos Santos Alencar*
Dra. Rosvitha Friesen Blume**

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como principal objetivo apresentar a relevante participação de mulheres na prática de tradução literária, no Brasil. A fim de alcançarmos o objetivo proposto, traçaremos o percurso histórico da tradução, no Brasil, destacando o trabalho de tradutoras brasileiras, e dissertaremos acerca da intersecção entre os Estudos Feministas e os Estudos da Tradução, uma vez que enfatizam as relações de poder que se manifestam nos discursos da cultura. Para demonstrar isso, visamos a discutir algumas metáforas históricas da tradução, a partir dos estudos de Chamberlain (1988).

Direcionado pela pesquisa bibliográfica para atender aos objetivos expostos, este artigo também apresenta pesquisa exploratória, pois buscamos o aprofundamento da temática acerca de tradutoras brasileiras. Para isso, foi feito um levantamento bibliográfico acerca da história da tradução literária, no Brasil, e, mais ainda, da participação de mulheres na prática de tradução literária, das questões de tradução e da intersecção entre Estudos Feministas e Estudos de Tradução. Foram acolhidas considerações de Chamberlain (1988), Bassnett (1992), entre outras, e, quanto

* Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Este artigo apresenta alguns aspectos do projeto de dissertação de mestrado em andamento. E-mail: Eduarda.alencar@posgrad.ufsc.br

** Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC).

à pesquisa das tradutoras, têm grande importância as obras de Muzart (1999) e Coelho (2002), além da procura, em bibliotecas e diversas fontes, por traduções realizadas por mulheres no período proposto.

Dessa forma, iniciaremos o estudo com uma breve introdução acerca da prática tradutória no Brasil, seguido pelo tópico no qual apresentaremos os diversos trabalhos de tradutoras brasileiras nos séculos XIX e XX. Por fim, discutiremos acerca da intersecção entre os Estudos da Tradução e os Estudos Feministas, destacando as metáforas da tradução e finalizando com algumas considerações nossas.

2 PRÁTICA DA TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL: SÉCULOS XIX E XX

A partir de estudos realizados acerca da cultura literária no Brasil do século XIX, observa-se a importância da tradução como protagonista das ocorridas nesse âmbito; ela era praticada principalmente nas peças teatrais, romances e folhetins que chegavam ao País, no idioma francês. A predominância desse idioma deveu-se, segundo Santiago (1982, p. 17), à posição da França como “estabelecidora por excelência das hierarquias” e, em consequência, como padrão dominante no espaço cultural do Ocidente.

Ao discutir a dominância de uma literatura estrangeira traduzida, Even-Zohar (1990, p. 47) esclarece que há três categorias que justificam tal fato no polissistema¹ de um país. São elas: I) “Quando um polissistema não tiver sido ainda cristalizado”, ou seja, quando a literatura do país ainda “estiver em processo de formação”; II) “Quando a literatura for ‘periférica’ [...] ou ‘fraca’ ou ambos”; III) E, por fim, “quando há momentos cruciais, crises ou vácuos literários” na literatura do país. Possivelmente por esses motivos, a literatura brasileira, no século XIX, viu-se compelida a incorporar obras estrangeiras por meio da tradução.

Todavia, tais razões não foram as únicas que contribuíram para a prática tradutória, uma vez que, segundo relatório de Bethell (1989, p. 20-21), o País estava passando por uma expansão econômica e cul-

¹ Para o autor, “a teoria dos polissistemas acopla todos os fenômenos semióticos ou padrões humanos de comunicação governados por signos como a cultura, a linguagem, a literatura e a sociedade”, incluindo tanto “a literatura canonizada como a poesia, quanto as não canonizadas como a literatura infantil e a popular” (apud AGUIAR, 1996, p. 32).

tural, construindo, em consequência, uma sociedade híbrida em que o imigrante e a classe burguesa eram valorizados:

A transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro não somente abriu o Brasil economicamente mas terminou com o isolamento cultural e intelectual. [...] Em 1808 a imprensa foi estabelecida pela primeira vez na capital seguida pelas novas imprensas em Salvador (1811) e Recife (1817) e jornais e livros foram publicados. Bibliotecas públicas, academias literária, filosófica e científica, escolas e teatros foram abertos. Entre 1808 e 1822, em adição aos 24.000 imigrantes portugueses [...] apenas no Rio de Janeiro, registraram-se 4.234 imigrantes estrangeiros.

Pode-se dizer, portanto, que a prática tradutória, no Brasil, no século XIX, foi favorecida por todos os fatores acima citados, além do fato de o Rei D. João VI ter convidado uma série de “artistas franceses, em 1816, composta por pintores, escultores, arquitetos, gravadores, engenheiros, entre outros”, que também auxiliou a relação entre Brasil e França e fez com que os costumes brasileiros fossem igualmente afetados (TORRES, 2014, p. 53-54). Bello (1952, p. 125) comprova isso ao expor que

O francês, muito mais do que hoje, era uma espécie de segunda língua nacional para as pequenas elites das cidades brasileiras, ainda que de medíocre nível de cultura. Franceses eram os romances mais lidos [...] Assim, de peças francesas e de traduções de peças francesas se alimentava principalmente o nosso teatro.

Além disso, Sales (s/d, p. 1) e Telles (2004, p. 402) afirmam que o século XIX foi o “século do romance”, o que fez com que a tradução fosse essencial para a disseminação do gênero. Nesse caso, o trabalho do tradutor, conforme aponta Abreu (2008, p. 18), “não se resumia, de forma alguma, à passagem de um texto de uma língua a outra, e se desenvolvia numa zona incerta no interior da criação”, ou seja, seu trabalho ia além de simples mediador entre texto traduzido e texto original: ele era responsável pela criação de um novo texto.

Segundo Heineberg (*apud* ABREU, 2008, p. 104), “no contexto do século XIX, a tradução é com frequência bastante aproximativa e os textos originais funcionam mais como fonte de inspiração para um segundo tex-

to do que como obra fielmente transcrita”. Os romances traduzidos eram, dessa forma, “nacionalizados”, domesticados à cultura de chegada, pois a fidelidade do tradutor não era ao texto original, mas sim ao público-alvo.

Vasconcelos (s/d uma vez que eram poucas as “restrições impostas pela noção de autoria e direitos autorais”. A tradução, por sua vez, era melhor descrita como sendo uma “tradução cultural, em que certos traços vistos como pouco aceitáveis pelo público-alvo [...] poderiam ser livremente alterados ou mutilados para adaptar o romance ao gosto e à cultura do país receptor”.

No século XX, de acordo com Torres (2014), o número de traduções publicadas no Brasil tem aumento a partir da década de 1930. A década de 1940, em especial, é considerada por Wyler (2003, p. 129) como a “Idade de Ouro da Tradução”, uma vez que, na época, diversas traduções de autores clássicos foram publicadas, tais como James Joyce, Virgínia Woolf, Franz Kafka e William Faulkner, pela Editora Globo; Proust e Tolstoi, pela Biblioteca dos Séculos; e Emily Brontë, Jane Austen e Honoré de Balzac, pela Editora José Olympio (MILTON; MARTINS, 2010), entre outros.

Observa-se, também, que o número de obras de língua inglesa e outros idiomas cresce. Segundo Milton (2008), isso deve-se ao fato de que as taxas alfandegárias aumentaram o valor de livros importados, além de que filmes estrangeiros, principalmente os hollywoodianos, estavam chegando aos cinemas do País. A profissão de tradutor/tradutora, por sua vez, era exercida, em grande maioria, como uma atividade ocasional, informal, geralmente realizada por pessoas de diversas áreas e por escritores e escritoras, tais como Rachel de Queiroz, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Vinícius de Moraes, Monteiro Lobato, etc.

No ano de 1952, foi lançado o primeiro livro sobre tradução, no Brasil, intitulado “Escola de Tradutores”, de Paulo Ronái. Nele, o tradutor discutia acerca da “quase inexistência de uma classe de tradutores no Brasil”, afirmava que o problema estava “ligado à profissionalização do ofício do tradutor”, que era considerado secundário, anônimo, invisível, e que a solução era “formar especialistas competentes”, em busca de uma “consciência profissional” (RONÁI, 1952 *apud* PORTINHO; DUTRA, 1994, p. 25). Todavia, mesmo com as fortes contestações do tradutor, apenas na década de 1970 foi criada a Associação Brasileira de Tradutores, com o apoio da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

A Associação, que começou com algumas dezenas de tradutores, já contava, na década seguinte, com centenas de profissionais, o que resultou no surgimento do Sindicato Nacional dos Tradutores. Ainda no final da década de 1980, o 36º grupo de tradutores foi criado, no Ministério do Trabalho, no plano da Confederação Nacional das Profissões Liberais, reconhecendo a categoria como profissão primária (PORTINHO & DUTRA, 1994). Em consequência, o problema apontado por Ronái, referente à falta de profissionalização do tradutor foi amenizado, uma vez que a atividade passou a ser realizada, cada vez mais, por profissionais especializados, ainda mais com a abertura de cursos de graduação e pós-graduação na área da tradução, no final do século XX.

Entretanto, mesmo com as conquistas já citadas, os tradutores ainda se encontram, por muitas vezes, invisíveis, visto que são poucas as pesquisas que envolvem uma historiografia ou antologia de tradutores e que ainda há livros em que o responsável pela tradução não é sequer citado. Tal fato faz com que seja de extrema importância uma pesquisa que destaque tais profissionais, buscando expor trabalhos que tiveram relevância na propagação da literatura no País.

3 TRADUTORAS BRASILEIRAS: PARTICIPAÇÃO NO CAMPO LITERÁRIO

No século do romance, o público leitor era, em sua grande maioria, de mulheres burguesas (TELLES, 2004) que, na época, tinham como papel ser ajudantes dos homens e educadoras dos filhos, sendo negada sua autonomia, fator esse necessário à criação. Por serem consideradas inferiores e, portanto, dominadas pelo homem na cultura patriarcal burguesa, restou às mulheres a atividade de tradução, que também era considerada derivada e secundária. Em consequência, foram várias as mulheres que influenciaram tanto os movimentos feministas quanto a literatura brasileira, por meio da prática tradutória. Aqui, serão apresentadas algumas tradutoras que exerceram tal influência por meio de suas traduções e de suas participações na vida cultural, possibilitando a divulgação de literatura estrangeira por meio dos jornais e revistas que publicavam artigos e romances recém chegados ao Brasil.

Como discutido anteriormente, durante o século XIX, foram vários os títulos traduzidos no País. Por exemplo, obras de Lord Byron fo-

ram traduzidas pela pernambucana Francisca Izidora Gonçalves da Rocha – que também traduziu Ossian, Lamartine e Campoamor –, e pela gaúcha Carolina von Koseritz, responsável por algumas obras de Tourgueniev, Goethe e Dickens. As peças teatrais que chegavam ao País, em especial as de Alexandre Dumas e Eugêne Scribe, foram traduzidas pela também jornalista Violante de Bivar e Velasco, pela portuguesa (radicada no Brasil) Eugênia Câmara e por Vicentina de Carvalho, que também traduziu os títulos “As filhas de Barba Azul”, de Myriam Catalani, e “O rei das montanhas”, de Edmund Ahout.

Grande influenciadora da literatura brasileira também foi Corina de Vivaldi Coaracy, conhecida como Corina Coaracy, natural do Kansas, nos Estados Unidos da América, que veio ao Brasil quando ainda muito jovem, onde permaneceu radicada. A também tradutora foi responsável pela tradução de várias obras, entre as quais se encontram “A Rússia vermelha” (1883), de Victor Fissot, “O dever” (1884), “Vida e Trabalho” (1884), de Samuel Smiles, “A alegria causa medo”, de Mme. Girardin, entre outros. Virgínia de Castro e Almeida, por sua vez, traduziu Dickens, George Sand, Marco Aurélio e Cervantes, e Amélia Rodrigues, natural da Bahia, foi responsável pela tradução do romance “O filho do homem”, de Baronesa Von Krane.

Entre os títulos que influenciaram os movimentos feministas brasileiros encontram-se “A solidariedade feminina”, artigo da feminista Eugénie Potonié Pierre, que foi traduzido pela recifense Josefina Álvares de Azevedo, importante jornalista e feminista da época; e “Direito das mulheres e injustiça dos homens”, tradução da feminista Nísia Floresta, publicada em 1832, responsável por dar à tradutora a reputação de pioneira do feminismo no Brasil.

Conhecida como sendo uma “tradução livre” por uns e, por outros, como uma “adaptação”, da obra “A Vindication of the Rights of Woman”, de 1792, de Mary Wollstonecraft, a tradução de Nísia é repleta de suas opiniões sobre a realidade brasileira. Dépêche (2002, p. 8) expõe uma das alterações realizadas pela tradutora ao fazer o seguinte questionamento:

Se a argumentação de Mary Wollstonecraft, contrapondo-se à *Emile*, de Rousseau (Rousseau, 1966), destinava-se a convencer Monsieur de Talleyrand a abordar a educação feminina em seu projeto legislativo sobre a educação nacional (Godwin, 1987),

como é possível nunca encontrar no texto de Nísia um nome ou um debate em torno das ideias anti-feministas de Rousseau?

A autora ainda complementa com o fato de que, como se não bastassem tais ausências, “descobre-se a surpreendente presença de passagens inteiras inexistentes no texto francês”, que era “fiel ao texto inglês, bem como a sequência de títulos de capítulos totalmente estranhos a este” (DÉPÊCHE, 2002, p. 8).

Outra marca identitária de Nísia pode ser observada, mais uma vez, ao longo da tradução, ao escolher apresentar textos de autores e teóricos como Platão, Descartes e Catão, para dialogar com seu texto; enquanto Wollstonecraft opta por Rousseau, Shakespeare, a Bíblia, entre outros. Segundo Duarte (1989, p. 121 *apud* ARAÚJO, 2009, p. 11), a justificativa para as escolhas de Nísia é que tais autores eram mais divulgados no Brasil. Dessa forma, a tradutora foi reescrevendo a tradução de modo que essa fosse situada cultural, histórica, social e politicamente na realidade brasileira da época.

A tradução de Nísia enfrentou os preconceitos da sociedade patriarcal burguesa brasileira ao reivindicar igualdade para as mulheres, especialmente no que concerne à educação. Em sua tradução, discute que:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós somos próprias se não para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens [...] Entretanto, eu não posso considerar esse raciocínio senão como grandes palavras, expressões ridículas e empoladas, que é mais fácil dizer do que provar (FLORESTA, 1832, *apud* TELLES, 2004, p. 406).

Observa-se, por meio da tradução de Nísia, sua crítica acerca do pensamento e cultura patriarcal. Não obstante, a tradutora continuou a preocupar-se com a educação das mulheres em obras posteriores, como é o caso de “Conselhos à minha filha” (1842), escrito e traduzido, para o italiano, pela própria Nísia Floresta. A tradução intitulada “Consigli a mia figlia” (1858) teve sua primeira edição publicada em Firenze, pela Stamperia Sulle Loggegel Grano e foi tão bem aceita e reconhecida na Itália, que passou a ser, no ano seguinte, leitura obrigatória em várias escolas do país.

Outra tradutora que teve grande influência tanto para a propagação da literatura brasileira quanto nos movimentos feministas foi a já citada Violante de Bivar e Velasco, que nasceu na Bahia, em 1817. Além de ter sido responsável pela tradução das obras de Alexandre Dumas, atuou como escritora e jornalista, sendo considerada a primeira jornalista brasileira, pois dirigiu, em 1852, o *Jornal das Senhoras* – no qual eram publicadas, entre tantas coisas, traduções. O tema principal que gostava de discutir, no *Jornal*, era, assim como Nísia Floresta, os problemas em relação às mulheres, criticando, em especial, a educação que elas recebiam.

A tradutora dedicou-se, principalmente, às traduções de peças teatrais da língua francesa, italiana e inglesa, sendo responsável pelas seguintes obras:

- 1) “Pamela casada”, e “Pamela solteira”, de C. Goldoni, ambas do italiano;
- 2) “Rob-Roy MacGregor Campbell”, de Isaac Pocock, do inglês;
- 3) “Clermont” ou “A mulher do artista”, de E. Scribe e Louis-Émile Vanderburch, do francês;
- 4) “O xale de casemira verde”, de Alexandre Dumas e Eugênio Sue, também do francês;
- 5) “Os maricas”, de Jouhand e Bricet e Fourchon”; e
- 6) “Os títeres” ou “A roda da fortuna”, de M. Picad, ambos da língua francesa.

Não obstante, em 1859, Violante publicou seu livro intitulado “Algumas traduções das línguas francesa, italiana e inglesa”, que inclui as traduções das obras de Padre John Tood (MUZART, 1999)

Como jornalista, Violante dirigiu, por um ano, o *Jornal das Senhoras*, no qual eram apresentadas as sessões de moda, belas artes, teatro e crítica, além de traduções de romances, geralmente do francês, e de partituras de piano (LIMA, 2010). Ademais, por meio de espaço de correspondência com as leitoras, o jornal também questionava e criticava a educação recebida pelas mulheres da época, buscando uma melhor educação e a emancipação moral da mulher.

No século XX, as mulheres conseguiram alcançar alguns direitos, tais como o direito ao voto, a criação de espaços institucionais, o aumento da licença-maternidade, os direitos trabalhistas e benefícios sociais para empregadas domésticas, o direito ao divórcio, etc. (VERUCCI, 1991). Tais conquistas auxiliaram para a visibilidade da mulher em diversas áreas, inclusive no campo literário, em que escritoras receberam mais destaque, além de realizaram o ofício da tradução, como é o caso de Rachel de Queiroz.

Natural de Fortaleza, cidade do Ceará, em 1910, Rachel de Queiroz chegou a traduzir mais de 38 romances entre os anos de 1940 e 1972, além das 8 biografias e memórias entre 1935 e 1952. Alguns dos títulos, autores e ano de publicação podem ser observados no quadro abaixo, elaborado a partir das informações encontradas sobre a tradutora:

Quadro 1: Traduções de Rachel de Queiroz

ANO	TÍTULO	AUTOR
1940	A família Brodie	J. Cronin
1940	Eu soube amar	Edith Wharton
1942	Mansfield Park	Jane Austen
1942	Destino da carne	Samuel Butler
1942	Náufragos	Erich Maria Remarque
1942	Tempestade d'alma	Phyllis Bottone
1943	O roteiro das gaivotas	Daphne Du Maurier
1943	A exilada: retrato de uma mãe americana	Pearl Buck
1944	Memórias	Leon Tolstói
1944	Helena Wilfuer	Vicki Baum
1944	Humilhados e ofendidos	Fiódor Dostoiévski
1944	Fúria no céu	James Hilton
1945	A intrusa	Henry Ballmann
1945	Recordação da casa dos mortos	Fiódor Dostoiévski
1945	Stella Dallas	Olive Prouty
1946	A crônica dos Forsyte	John Galsworthy
1946	A promessa	Pearl Buck
1946	Vida de Santa Teresa de Jesus	Santa Teresa de Jesus
1946	Cranford	Elisabeth Gaskell
1947	Memórias de Alexandre Dumas, pai	Alexandre Dumas
1947	A casa dos cravos brancos	Y. Loisel
1947	Aventuras de Carlota	M. D'Agon de La Contrie
1947	O quarto misterioso e Congresso de bonecas	Mário Donal
1947	Mulher imortal (biografia de Jessie Benton Fremont)	Irwin Stone

(continua)

Quadro 1: Continuação

ANO	TÍTULO	AUTOR
1947	Anos de ternura	J. Cronin
1947	O morro dos ventos uivantes	Emily Bronté
1948	Os Robinsos da montanha	André Bruyère
1948	A mulher de trinta anos	Honoré de Balzac
1948	Aventuras da maleta negra	J. Cronin
1948	Os dois amores de Grey Mannin	Forrest Rosaire
1948	A conquista da torre misteriosa	Germaine Verdat
1950	A afilhada do imperador	Jean Rosmer
1950	A deusa da tribo	Suzanne Sailly
1950	A predileta	Raphaelle Willems
1951	Os demônios	Fiódor Dostoiévski
1952	Os irmãos Karamazov	Fiódor Dostoiévski
1952	Os deuses riem (teatro)	J. Cronin

Fonte: Autora, Maria Eduarda S. Alencar

A partir do quadro, notamos a grande participação da tradutora na chamada “Idade de Ouro da Tradução”, com a tradução de autores clássicos como Dostoiévski, Jane Austen, Leon Tolstói e Emily Bronté que receberam, em alguns casos, suas primeiras versões traduzidas. De acordo com Oliveira (2007, p. 53), Rachel dedicou-se, na década de 1940, especialmente à tradução, porque “a profissão de tradutora lhe era rentável e satisfatória”. A tradutora ainda expôs, sobre sua atuação, que

Passéi a ser tradutora efetiva, um livro atrás do outro e recebendo uma retirada mensal. Às vezes me ocorre fazer uma conta dos livros que traduzi nesse período. [...] Eu trabalhava regularmente oito a dez horas por dia; nisso ganhava a vida. [...] Eu chegava a traduzir tão rapidamente esse tipo de livros [best-sellers] que pagava uma datilógrafa para bater o que eu ditava (QUEIROZ, 1999, p. 186-187, *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 54).

Isso explica a grande quantidade de traduções em curto período de tempo: do total de 66 traduções realizadas, 33 foram apenas nos anos de 1940. Quanto à escolha das obras a serem traduzidas, de acordo com Oliveira (2007, p. 54), apesar de a tradutora ter “total liberdade para traduzir o que quisesse”, era Vera Pereira, esposa de José Olympio – dono da Editora José Olympio –, quem fazia as escolhas.

Tal fato é relevante se considerarmos que, das 33 traduções, 12 são de autoria feminina (Jane Austen, Vicki Baum, Phyllis Bottone, Emily Brontë, Pearl Buck, Mario Donal – pseudônimo de Marie Chambon –, Daphne du Marier, Elisabeth Gaskell, Marie de la Contrie, Santa Teresa de Jesus e Edith Wharton), revelando sua significativa contribuição “para a divulgação da escrita feminina e da imagem da mulher como artista” e “para a mudança de língua e cultura na época” (OLIVEIRA, 2007, p. 56), visto que até então as traduções eram, em sua grande maioria, realizadas a partir do francês, e não do inglês. Sobre o assunto, a tradutora comentou:

Adestrei-me então no inglês, no qual até então era fraca, desde que Vera Pereira, mulher de José Olympio, assumiu a escolha de autores a traduzir – e ela gostava de literatura inglesa. Foi ela que me fez traduzir os vários volumes de Forsyte Saga, de John Galsworthy (QUEIROZ, 1999, p. 187 *apud* OLIVEIRA, 2007, p.57).

Um dos exemplos de traduções do inglês, pela tradutora, é a obra de Jane Austen, intitulada “Mansfield Park”, que foi realizada na época do Estado Novo e, como afirma Almeida (2009), possui pressuposições do período em que foi produzida, especialmente nas escolhas realizadas no estilo, que intervêm na obra original de Austen. Ainda de acordo com a autora, Rachel fez uso de estrangeirismos, conservando alguns termos do texto fonte, como é o caso dos títulos *Mr.*, *Gentleman* e *Sir*. Todavia, mesmo com tais termos e com a permanência de alguns trechos inteiros na língua estrangeira, sem fazer uso de notas de rodapé, a tradutora

Optou por uma tradução que fizesse com que o texto parecesse ter sido produzido originalmente em língua portuguesa. Esta escolha implicou, por vezes, na substituição de expressões próprias da língua inglesa por expressões próprias da língua portuguesa, no intuito de proporcionar maior fluência aos leitores brasileiros. Em outros momentos, frases inteiras foram suprimidas na tradução. Um bom exemplo é a frase *she could not be thankful* (algo como “ela não poderia fazer coisa alguma senão agradecer”), que foi traduzida simplesmente por: ficou agradecida (ALMEIDA, 2009, s/p).

Observa-se, desse modo, que a tradutora optou por uma tradução idiomática, e não tão literal, deixando sua marca no texto traduzido. O mesmo foi feito em outras traduções, como “A mulher de trinta anos”, de Balzac, na qual constam ainda palavras em francês, entretanto, nessa, foram colocadas notas da tradutora para explicar tal ausência, como ocorre com a palavra “donairière”, que é explicada da seguinte forma: “Não existe expressão portuguesa correspondente a ‘donairière’, que significa ‘viúva dotada’ e por extensão, senhora idosa e nobre (N.T.)” (BALZAC, 1948, p. 33).

Outra escritora que atuou fortemente com a prática da tradução foi Cecília Meireles, natural do Rio de Janeiro, em 1901. A poetisa dedicou-se ao estudo das línguas desde muito cedo, tornando-se conhecedora das línguas “inglesa, francesa, italiana, espanhola, alemã, russa, hebraica e dos dialetos do grupo indo-irânico” (DAL FARRA, 2006, p. 3). Foi responsável pela tradução de várias obras, entre as quais se encontram “Sete poemas de Puravi”, “Minha bela vizinha”, “Conto”, “Mashi”, “O carteiro do rei” e “Çaturanga”, todas de Tagore; “Bodas de sangue” (1960) e “Yerma” (1963), de Federico Garcia Lorca; e “Orlando” (1948), de Virgínia Woolf, que as duas últimas fazem o questionamento da condição feminina na sociedade.

A escritora ucraniana Clarice Lispector também atuou na área da tradução. Mesmo tendo começado a traduzir na década de 1940, na época a tradutora ainda era estudante de Direito e pouco traduziu. Sua prática tradutória só começou a se intensificar a partir de 1969, sendo que, a partir daquele ano até 1975, realizou 28 das suas, aproximadamente, 46 obras traduzidas. Clarice foi responsável pela tradução de obras diversas, tanto de literatura infanto-juvenil quanto de manuais de instruções, literatura adulta, peças de teatro e das áreas de psicologia ou beleza – a diversificação de suas traduções deve-se ao fato de que ela traduzia por motivos financeiros. Moser (2009 *apud* QUEIROGA, 2015, p. 93) aponta que “a tradutora tinha uma predileção por obras com temáticas ligadas a crime, pecado e violência, a exemplo dos contos de Edgar Allan Poe, ‘Entrevista com o vampiro’, de Anne Rice, romances policiais de Agatha Christie”, etc. Entre os autores que traduziu, além dos já citados, constam Oscar Wilde, Jack London, Henry Fielding, Julio Verne e Walter Scott.

Ademais, há tradutoras, como Amélia Sparano, que traduziu “Um crime de honra” (1963), de Giovanni Arpino, “Romanceiro de

Anita Garibaldi”, de Stella Leonardos (esse último para o italiano); Ana Maria Machado, tradutora dos contos de Grimm, Peter Pan e outras histórias infantis; Ana Maria Martins, que traduziu títulos de Agatha Christie, Maurice Leblanc, Aldous Huxley, entre outros; e Bárbara Heliodora Carneiro de Mendonça, que também atuou como crítica teatral e traduziu o teatro de Shakespeare, como, por exemplo, “Romeu e Julieta”. Todas elas também foram responsáveis pela propagação da literatura estrangeira no século XX no Brasil.

Não obstante, para a propagação, especificamente, do teatro, um dos grandes nomes é o de Edla Van Steen, natural da cidade de Florianópolis, que atua como tradutora, romancista, teatróloga, contista e tantas outras coisas. A tradutora foi responsável pela tradução de mais de dez peças teatrais, entre as quais se podem listar “O encontro de Descartes com Pascal”, de Jean Claude Brisville, e “Três Anas”, de Arnold Wesker. Não obstante, traduziu “O médico e o monstro” (1987), de R. L. Stevenson, e “Aula de Canto” (1984), de Katherine Mansfield. A tradutora Elsie Lessa, natural de São Paulo, também traduziu peças de teatro, como, por exemplo, “Quando as cegonhas se divertem”, de André Rousine e “Sétimo céu”, de Austin Strong. Elsie também atuou como tradutora das obras “O ninho dos fidalgos”, de Turguenieff, e “A voz dos sinos”, de Charles Dickens.

4 INTERSECÇÃO ENTRE ESTUDOS FEMINISTAS E ESTUDOS DA TRADUÇÃO

A partir da década de 1970, pesquisas realizadas no âmbito dos Estudos Feministas e dos Estudos da Tradução intersectam esses dois campos do saber, ao identificarem as relações de poder que permeiam a cultura em sua teia discursiva. O objetivo desses estudos tem sido mostrar como a tradução está longe de ser uma atividade neutra ou politicamente desinteressada. Uma das preocupações tem sido destacar os trabalhos “invisíveis” de tradutoras ao longo da história, considerando as dificuldades e limitações encontradas por essas e, ao mesmo tempo, mostrando a relevância que tiveram na formação identitária dos diversos sistemas culturais.

Se o trabalho de tradução não é neutro, o tradutor passa a ser considerado/a “uma forte fonte de poder de energia criativa transacional”

(BASSNETT, 1992, p. 70) ou, em outras palavras, ele/ela não é mero reprodutor/a de conteúdos, mas é uma/a leitor/a privilegiado/a e assume a escrita da tradução, que é um novo texto; conseqüentemente, ocorre a reformulação da hierarquia que ora relegava o exercício da tradução a um plano muito inferior ao da autoria. Segundo Godard (2009), a intervenção das teorias feministas na prática e teoria da tradução envolve questões de transmissão do saber e de autoria textual, subvertendo a problemática da fidelidade do tradutor.

Em trabalho intitulado “Gênero e a metafórica da tradução” (1988), Chamberlain expõe de que forma a tradução tem sido representada historicamente, mostrando suas comparações com a mulher que, assim como ela, é considerada secundária e derivada nesses discursos. Para isso, a autora cita o rótulo “les belles infidèles”, que existe desde o século XVII, e que, para a teórica, aponta para uma “cumplicidade cultural entre as questões de fidelidade na tradução e no casamento” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 34-35). O original, assim como o homem, é isento da possibilidade de ser infiel em sua relação com a tradução, como ocorre em um casamento entre homem e mulher, pois possui um “contrato implícito”, no qual “a esposa tradução ‘infidel’ é publicamente julgada por crimes que o marido/original por lei é isento de cometer” (p. 35).

Entre diversos outros exemplos a teórica discute também um tratado sobre tradução, do conde de Roscommon, do século XVII, que defende que o tradutor deve ocupar o papel do autor, lutando pelo direito à paternidade. Roscommon ainda aconselha o tradutor a escolher o autor como ele escolhe um amigo, pois “unidos por este laço de afinidade, vocês [tradutor e autor] se familiarizam com afeto e intimidade. Seus pensamentos, suas palavras, estilos e almas parecem misturar-se, não mais seu intérprete, mas em seu lugar” (ROSCOMMON, 1975, p. 77 *apud* CHAMBERLAIN, 1988, p. 39). Também aqui a metafórica é claramente *gendrada*: o tradutor passa a ser caracterizado como homem e pai da obra traduzida, cujo objetivo é protegê-la, enquanto que a tradução é vista como sendo mulher, feminina, que “deve ser preservada” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 40).

Ainda segundo Chamberlain, (1988, p. 43), o problema que fundamenta as discussões na área da tradução envolve o questionamento acerca do relacionamento entre tradutor e tradução, de modo que busque “regularizar legítimas relações sexuais (de autoria) e suas progênes”, ou seja,

relações entre criador e criação. Schleiermacher (1977 *apud* CHAMBERLAIN, 1988, p. 43) defende que o tradutor, pai da obra traduzida, “deve ser fiel à língua mãe para obter uma produção legítima”, do contrário, sua tradução/filha será bastarda. Isso porque a língua-mãe é considerada natural, conseqüentemente, a infidelidade a ela será artificial e impura e o tradutor, acaba por exigir uma paternidade, a partir do momento em que ele “exige um falo, porque é a única forma, num código patriarcal, de reclamar a legitimidade do texto” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 51).

Dentro dessa lógica metafórica e a partir do exposto, observamos que a relação entre tradutor, tradução e família é constantemente abordada, deixando claro que o desejo do homem é o do direito à paternidade, pois só assim ele seria considerado criador de uma obra fiel e primária. Por outro lado, observamos que o discurso sobre tradução tem relacionado a tradução com a mulher, visto que ambas tem recebido atribuições de função reprodutora, e que ambas são subordinadas ao produtor/homem/texto original. Desse modo, uma vez que a produção literária era de dominação masculina, cabia, em especial, à mulher a prática de reproduzi-la, cumprindo com seu papel secundário de atuar em atividades também secundárias e derivadas, favorecendo a lógica binária na qual

Embora obviamente tanto homens como mulheres façam traduções, a lógica binária que nos encoraja a definir o profissional de enfermagem como feminino e o de medicina como masculino, o de ensino como feminino, e o de ensino superior como masculino, o de secretária como feminino, e o de altos executivos como masculino, também mostra a tradução, de várias maneiras, como uma atividade de arquétipo feminino (CHAMBERLAIN, 1988, p. 47)

A intersecção entre os Estudos da Tradução e os Estudos Feministas favoreceu um olhar sobre os trabalhos de tradutoras, uma vez que o papel das pesquisadoras da área é o de expor o “discurso silenciado” dessas “para melhor articular a relação entre o que foi codificado com o discurso ‘autoritário’ e o que é silenciado na ruptura e na subversão” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 51). A prática da tradução, desde então, passou a ser analisada em termos mais abrangentes, a fim de envolver questões culturais, econômicas, sociais, políticas, de gênero, entre ou-

tras. Ademais, devido ao fato de que foi por meio da prática tradutória que várias mulheres puderam se expor no meio literário, quebrando com os conceitos patriarcais, burgueses e tradicionais, e com alguma resistência ainda hoje existente para sua exposição, pudemos notar que a tradução tem desempenhado um relevante papel social, cultural e político especialmente para as mulheres.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo, pudemos traçar um percurso da prática tradutória de mulheres no Brasil e comprovamos a sua importância para a propagação da literatura no País, por meio das traduções das peças teatrais, folhetins, obras literárias, etc. que aqui chegavam. Vale ressaltar que, com o passar do tempo, o número de traduções de obras de língua inglesa e outros idiomas, tais como italiano e espanhol, recebeu um aumento considerável, dando um fim à dominação das obras francesas e possibilitando o reconhecimento de diversas obras e autores clássicos das demais línguas.

Com a intersecção entre os Estudos da Tradução e os Estudos Feministas e a análise das metáforas da tradução, o olhar sobre os trabalhos de tradutoras foi favorecido, visto que a prática da tradução pôde ser analisada em termos mais abrangentes. Ademais, observamos que, por meio da prática tradutória, várias mulheres puderam se expor no meio literário, quebrando com os conceitos patriarcais, burgueses e tradicionais e com a resistência existente para sua exposição.

Alcançamos, portanto, nosso objetivo de destacar a relevância dos trabalhos de diversas tradutoras brasileiras dos séculos XIX e XX, e notamos que a tradução tem desempenhado um importante papel social, cultural e político especialmente para as mulheres, uma vez que sua significativa participação na área deve-se ao fato de lhe ter sido negada a autonomia, fator necessário à criação. As mulheres, em consequência, acabaram por encontrar, na atividade da tradução que, assim como elas, era considerada secundária, uma maneira de expor seus pensamentos e de lutar pelos seus ideais.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Mercado de Letras, 2008.

- AGUIAR, O. B. de. Uma reescritura brasileira de “Os Miseráveis” (Tese). UNESP, 1996.
- ALMEIDA, Ana Maria. *Raquel de Queiroz e a tradução de Mansfield Park*. 2009. Disponível em: <<http://janeaubrasil.com.br/category/raquel-de-queiroz/>> . Acesso em 3 jan 2015.
- ARAÚJO, Raquel Martins Borges Carvalho. Mary Wollstonecraft e Nísia Floresta: diálogos feministas. In: *Revista Intercâmbio*. Goiás: 2009. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/256/210.pdf>> . Acesso em 3 jan 2015.
- BALZAC, Honoré. *A mulher de trinta anos*. Tradutora: Rachel de Queiroz, 1948.
- BASSNETT, Susan. Writing in no man’s land: questions of gender and translation. In: *Ilha do Desterro*, n. 28. Florianópolis: UFSC, 1992. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8751/10654>>. Acesso em 20 nov 2014.
- BELLO, Maria José. *Retrato de Machado de Assis*. Editora A Noite, 1952.
- BETHELL, Leslie. *Brazil: Empire and Republic, 1822-1930*. Cambridge University Press, 1989.
- CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metafórica da tradução. In: OTTORI, P. (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Trad. Norma Viscardi. Unicamp: Campinas, 1998.
- COELHO, N. N. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras: 1711 – 2001*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. *Revista CADERNOS Pagu*, nº 27, Campinas, 2006.
- DÉPÊCHE, Marie-France. As traduções subversivas feministas ontem e hoje. In: *Labrys, Estudos Feministas*, número 1-2. Brasília: UNB, 2002. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/mfd1.html>. Acesso em 20 set 2014.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem theory*. 1990. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez>>. Acesso em 14 jan 2015.
- GODARD, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. In: Bassnett, Susan; Lefevere, André (orgs.) *Translation, History and Culture*. Londres e Nova York: Pinter Publishes, 2009
- LIMA, J. V. “Jornal das Senhoras”: As mulheres e a urbanização na corte. *CADERNOS CERU*, São Paulo, 2010.
- MILTON, John; MARTINS, Marcia A. P. Apresentação – Contribuições para uma historiografia da tradução. In: *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro: 2010.
- MILTON, John. The importance of economic factors in translation publication: an example from Brazil. In: PYM, Anthony; SHLESINGER, Miriam; SIMEONI, Daniel (Eds.) *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

MUZART, Zahidê L. *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de; MARTINS, Marcia Amaral Peixoto. *Reflexões sobre a tradução no Brasil: Uma antologia*. PUC/RJ, 2007.

PORTINHO, W. M.; DUTRA, W. Paulo Ronái, tradutor e mestre de tradutores. *Tradterm*, vol. 1, 1994.

QUEIROGA, M. G. de. Clarice Lispector tradutora de literatura infantil. *Revista Graphos*, vol. 1, n° 17, 2015.

SALES, Germana Maria Araújo. Circulação de romances no século XIX. S. d. p. 1-12. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem17/COLE_1360.pdf>. Acesso em: 13 Ago. 2015.

SANTIAGO, Silvano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silvano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritos, Escrituras. In: PRIORI, M. del (org). *História das Mulheres no Brasil*, Unesp, 2004.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário: história e crítica*. Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Sousa. Tubarão: Ed. Copiart, 2014.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. A formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas), s/d. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

VERUCCI, F. Women and the new Brazilian Constitution. *Feminist Studies*, n° 17, 1991.

WYLLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

RESUMO

A presente pesquisa tem como principal objetivo apresentar a relevante participação de mulheres na prática de tradução literária no Brasil, nos séculos XIX e XX, a fim de comprovar a sua presença na história da tradução literária no País e contribuir para a redução da invisibilidade sofrida por essas, até os dias atuais. Traçamos, para essa finalidade, um percurso da prática tradutória no País e acolhemos as discussões das teorias feministas que analisam de que forma os valores sociais e posições de hierarquia social se relacionam com a tradução. O marco teórico que

norteia este estudo desenvolve-se a partir dos estudos de Chamberlain (1998), Bassnett (1992), entre outras, e, quanto à pesquisa das tradutoras, têm grande importância as obras de Muzart (2013) e Coelho (2002), além da procura, em bibliotecas e diversas fontes, pelas traduções.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Tradutoras brasileiras. Estudos da Tradução. Estudos Feministas.

ABSTRACT

This research aims to expose the relevant participation of women in the practice of literary translation in Brazil, in the nineteenth and twentieth centuries, in order to prove their presence in the literary translation history in the country and to reduce the invisibility suffered by these until nowadays. For this purpose, we traced a route of translation practice in Brazil and embraced the discussions of feminist theories, once they analyze how social values and social hierarchy of positions relate to the translation. The theoretical framework that guides this study was developed from Chamberlain (1988) and Bassnett's (1992) studies and for the research of the women translators were utilized the works of Muzart (2013) and Coelho (2002), in addition to the research at libraries among other things.

KEYWORDS: Translation. Brazilian translator women. Translation Studies. Feminist Studies.

ALEGORIAS DO ESTADO AUTORITÁRIO EM O SANTO INQUÉRITO¹

Authoritarian State's allegory in O Santo Inquérito

Robson Teles Gomes*

1 INTRODUÇÃO

A leitura e/ou a montagem, principalmente hoje, depois da abertura política, de uma peça produzida no fim da década de 1950 até o fim da década de 1970 provoca, em especial, no público afeito ao teatro, a sensação de que o texto promove abordagens políticas de uma época de repressão. Sejam textos de Gianfrancesco Guarneri, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes ou de Plínio Marcos. Nessa perspectiva, as ações dramáticas e os conflitos criados por esses dramaturgos buscam dar conta dos momentos históricos que o Brasil vivenciava à época em que foram produzidos. Além da qualidade técnica e estética de que os textos desses dramaturgos dispõem, a representatividade histórica que as peças encerram desperta interesse para pesquisas em Teatro, Literatura, História e em Sociologia.

No período histórico que antecedeu o Golpe de 64 e nos anos subsequentes, a produção artística deu continuidade estética à discussão sobre o problema da identidade nacional. Assim, os artistas buscavam, ao mesmo tempo, as raízes nacionais e uma crítica à nação e a sua modernidade, cotejando tais raízes e tal crítica pelos conceitos de subdesenvolvimento e de dependência econômica que compunham os desafios

¹ Este artigo foi elaborado a partir de extratos da tese: GOMES, Robson Teles. Alegorias do estado autoritário em o pagador de promessas e em o santo inquérito, 2014. Tese

* Doutor em Literatura e Cultura, pela UFPB; coordenador do PIBID/LETRAS-CAPES/UNICAP; professor da UNICAP e da pós-graduação da FAFIRE. prof. robsonteles@gmail.com

econômicos de um Estado Autoritário². Entretanto, a hegemonia desse modelo estava diante de outra proposta política cujas formas de resistência remontavam inicialmente às bases do Estado Novo (1937-1945) e, posteriormente, da Ditadura Militar. Instalados no Brasil mediante momentos históricos diferentes, os dois modelos de nação foram contestados por muitos intelectuais, entre eles, Dias Gomes.

O Santo Inquérito (1966) – texto em que se destaca um questionamento quanto ao poder autoritário da Igreja Católica – é um exemplo de produções artísticas que tematizam a relação alegórica entre o poder hegemônico e a construção do Estado Autoritário. É em busca de (re)visitar e de melhor compreender a relação entre a produção dramaturgical de Dias Gomes e a representação do contexto histórico-social em que tal produção está inserida, que este artigo objetiva decodificar estratégias de resistência estética alegórica presentes na peça assim como discutir conceitos específicos, como o de alegoria nacional. A compreensão do conceito de alegoria se torna relevante por dialogar diretamente com o entendimento do processo estético que Dias Gomes imprimiu a essa peça. Trata-se da representação alegórica da situação política enfrentada, à época, pelo país.

2 VISÃO PANORÂMICA DO CONCEITO DE ALEGORIA

Os gregos empregavam correntemente a palavra alegoria, destacando-se, por exemplo, Platão, na *República*, e Plutarco, em *Da Leitura dos Poetas*, além de Aristóteles, autores em que o conceito de alegoria estava diretamente ligado a questões referentes à elaboração, à produção e a efeitos do discurso. Nesse aspecto, a Retórica³ da Antiguidade Clássica constituiu a alegoria como modalidade de elocução, ou seja,

² Uma das mais evidentes características de um Estado Autoritário é o que se pode chamar de desmobilização social. De acordo com Ricardo Silva (2001), desmobilização social constitui-se uma estratégia em que se nega qualquer organização por parte das camadas mais populares, para que se tenha um controle total sobre o povo e suas atitudes. Nesse sentido, o Estado se impõe como o único sujeito histórico capaz de moldar a sociedade, organizar a nação e de disciplinar o povo.

³ A Retórica é uma prática significativa e comunicativa que só se efetua na relação entre dois termos interdependentes: o orador e o auditório, o emissor e o receptor da mensagem. Sem um elemento não há o outro. (TRINGALI, 1988, p. 31)

como ornamento do discurso⁴. Assim, no período da Antiguidade Greco-latina e estendendo-se até a Idade Média, a expressão alegórica encerra, como destaca Hansen, uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (HANSEN, 2006, p. 7).

Na Retórica da Antiguidade Clássica, as figuras ocupavam uma posição singular. Vistas como propriedade substancial do discurso, elas são, conforme Tringali, “modificações da linguagem seja da palavra, seja da frase e tanto no nível da expressão, como do conteúdo (...), tendo como objetivo obter efeito artístico – poético ou retórico ou estilístico da linguagem” (TRINGALI, 1988, p. 121). Seguindo esse conceito de figuras, a alegoria metamorfoseia linguagem e conteúdo de um discurso por dizer uma coisa e pretender que se entenda outra. Nessa perspectiva, as fábulas, os apólogos, as parábolas estão diretamente relacionadas à alegoria, a exemplo da célebre alegoria da caverna, de Platão (TRINGALI, 1988).

Segundo a pesquisa realizada por Hansen, não se pode falar, a rigor, de uma alegoria apenas, senão de duas alegorias: uma construtiva ou retórica – a alegoria dos poetas – e outra interpretativa ou hermenêutica – a alegoria dos teólogos. Na verdade, trata-se de uma relação de complementaridade entre elas, já que, postula João Adolfo Hansen, “como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar” (HANSEN, 2006, p. 8). A primeira, de acordo com essa concepção, é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a segunda é, atesta Hansen, uma “semântica de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras” (HANSEN, 2006, p. 9).

A concepção greco-latina de alegoria, tanto no campo da construção quanto no campo da interpretação, era essencialmente linguística. Por seu turno, a alegoria de cunho hermenêutico e crítico – cristã e medieval – visualiza ações e atitudes como representações de um discurso. De acordo com tal concepção, por exemplo, Moisés, que lidera o êxodo dos hebreus do Egito, é interpretado como aquele que

⁴ O discurso é um texto que um orador pronuncia diante de um auditório, para persuadi-lo a respeito de uma questão provável. O auditório entra como elemento essencial na atividade retórica, sem ele não se constitui o discurso retórico que se destina ao auditório. (TRINGALI, 1998, p. 30)

prefigura Cristo, o qual conduzirá os cristãos. Hansen destaca que, como Cristo, “Moisés é *umbra futurarum*, ‘sombra das coisas futuras’” (HANSEN, 2006, p. 12). Ou seja, não foram interpretadas as palavras de Moisés ou as de Cristo, senão acontecimentos e seres históricos nomeados por elas.

Enfim, toma-se aqui a conclusão de João Adolfo Hansen de que “os padres fizeram a distinção de *sentido literal*, expresso por ‘letras’ de palavras humanas como sentido literal próprio e sentido literal figurado, e *sentido espiritual*, revelado por coisas, homens e acontecimentos” (HANSEN, 2006, p. 12). Dito de outra maneira, enquanto os greco-latinos conceberam a alegoria como fenômeno linguístico, os padres medievos a pensaram como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, de maneira mais pragmática, por estar diretamente relacionado a homens e a acontecimentos.

Importantes para um estudo acerca da funcionalidade e da força da palavra – especialmente, em um ambiente teatral, em que a palavra é, sobretudo, ação –, noções de Retórica dialogando ainda com o conceito e a aplicabilidade da alegoria são observadas aqui, a partir da obra de Lausberg (2004). Dentro dessas noções de Retórica, a persuasão constitui-se fator muito relevante porque contribui para influenciar e/ou alterar a opinião do receptor, em favor do que o emissor apresenta. Tal influência ou alteração se materializa pela criação de um elevado grau de credibilidade, o qual se busca obter quando o discurso é dirigido ao receptor.

E no que diz respeito à construção alegórica em *O Santo Inquirito*, em decorrência de um momento histórico de autoritarismo, o texto de Dias Gomes em questão se ocupa, por exemplo, da linguagem como um processo que permita à palavra e ao pensamento, com propriedade, certa força persuasiva – uma das essências da linguagem – por dialogar fatos históricos com representações figurativas. Dá-se, assim, nessa peça uma semântica de realidades supostamente reveladas pela história da cristã-nova Branca Dias, pessoa e acontecimento nomeados por palavras.

Segundo Lausberg (2004), em nome da persuasão, para que não se corra o risco de um discurso ser mal interpretado, é necessário que o emissor se sirva, no discurso inteiro, de uma construção figura-

tiva, com ênfase em pensamentos ou em alegorias, porque o medo/receio presente no sujeito que emite a mensagem – por exemplo, medo/receio em relação a um tirano – pode impedi-lo de promover uma condução simples e explícita entre planejamento das ideias e tema do discurso.

Nesse aspecto, alegoria é uma espécie de metáfora⁵ continuada como tropo do pensamento. E nas palavras de Lausberg, alegoria “consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa” (LAUSBERG, 2004, p. 249). E em concordância com esse conceito, Dante Tringali afirma que a alegoria “é uma ficção com duplo sentido, um literal outro moral ou espiritual. É alusiva à medida que diz uma coisa e se entende outra” (TRINGALI, 1988, p. 137). Os dois autores, portanto, convergem para a ideia de que a alegoria consiste em uma construção figurativa.

Ademais, ainda segundo Lausberg (2004), devem-se distinguir dois graus de totalidade da alegoria: 1) a *tota allegoria*, a qual, por ser fechada em si mesma, não contém qualquer elemento do pensamento pretendido, e 2) a *permixta apertis allegoria*, aquela que está misturada com sinais reveladores do pensamento pretendido. Em consonância com essa segunda aceção, Heinrich Lausberg afirma que “a alegoria pode também tornar-se um princípio de interpretação, quando, por exemplo, se atribui, devido à modificação da situação, um novo sentido ao discurso de uso repetido” (LAUSBERG, 2004, p. 251, *grifo nosso*).

Durante a Idade Média, passou a dominar a distinção de quatro significados das Escrituras, o significado literal, o significado alegórico, o significado moral e o significado anagógico. Aquele que não vai além da própria letra corresponde ao *literal*; *alegórico* é aquele que se esconde sob as fábulas, tendo a verdade ocultada “sob belas mentiras”; o chamado *moral* corresponde àquele que os leitores devem atentamente ir descobrindo nas Escrituras, para ser utilizado por esses leitores e por seus discípulos; e, por fim, o sentido *anagógico* ou do *supra-sentido*, é aquele que, nas palavras de Abbagnano, “consiste em ir das coisas

⁵ Embora haja muito a se discutir acerca de diferenças e de semelhanças entre alegoria e metáfora, a este artigo tal discussão não interessa. Em *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*, Paul Ricoeur (Lisboa: Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2009) dedica o terceiro capítulo aos estudos da Teoria da Metáfora.

visíveis às invisíveis e, em geral, das criaturas à sua Causa primeira” (ABBAGNANO, 2012, p. 50). Mas dentre todos esses sentidos, tanto para o teólogo quanto para o poeta, o fundamental é o alegórico. Assim, na Idade Média, a alegoria, mais afeita a uma visão hermenêutica e crítica, tornou-se o modo de se entender a função da arte.

3 FREDRIC JAMESON E A ALEGORIA NACIONAL

No que diz respeito à crítica literária e cultural, o nome de Fredric Jameson (1986) figurou, especialmente na década de 1980, entre os mais produtivos quanto à legitimidade da interpretação histórica atrelada à literatura. Um de seus ensaios mais comentados criticamente é *Third World Literature in the Era of Multinational Capital*. O presente ensaio introduz uma discussão acerca do poder globalizante que se evidencia quando se confronta a cultura de países colonizados e a de colonizadores. Inclusive, mais que uma linha teórica, as propostas defendidas por Jameson nesse ensaio vislumbram uma espécie de paradigma para a interpretação de obras literárias produzidas no chamado Terceiro Mundo.

O principal argumento defendido por Jameson em tal ensaio diz respeito ao conceito de alegoria nacional. Esse conceito pode ser aplicado a várias obras literárias produzidas em países latino-americanos, os quais, além de apresentarem uma perspectiva que os contrapõe ao colonizador como seu “outro”, passaram por um processo político conturbado, como uma ditadura, a exemplo do Brasil, do Chile (1973-1990), da Argentina (1930-1983), onde esse processo se deu de maneira mais contundente. Ademais, esses países ainda podem ser agrupados a partir de outros critérios, como sua história colonial e a mestiçagem na formação de seu povo.

As ideias contidas no ensaio *Third World Literature in the Era of Multinational Capital* sugerem que nações com esse perfil político-social acabaram por desenvolver uma produção literária e cultural que buscou corresponder a condição de país colonizado a um discurso em que se evidenciasse a formação de uma pátria que saiu de determinada situação periférica para a condição de protagonista, na construção de sua própria história, ainda que, muitas vezes, vítima de um processo político penoso, autoritário. Em outras palavras, foi necessário que o

discurso artístico-cultural recontasse/ressignificasse a história do povo, a fim de que este se sentisse cômico de sua própria identidade. Para tanto, a linguagem alegórica foi – e tem sido, ainda – uma das ferramentas mais recorrentes na literatura.

Nessa perspectiva, Fredric Jameson defende a ideia de que toda a literatura produzida no chamado Terceiro Mundo constitui uma alegoria nacional (JAMESON, 1986, p. 69). Mas antes de se discutir essa proposta do teórico norte-americano, primeiro deve-se conceber que as generalizações são uma forte tendência ao equívoco, por não levarem em consideração particularidades dos objetos analisados.

De acordo com o ensaísta indiano Aijaz Ahmad (2002), a noção de Terceiro Mundo presente no texto de Jameson é pouco objetiva, frente a uma realidade em que fronteiras e limitações se apresentam de maneira bastante tênue. Some-se também o fato de que os países que compõem esse Terceiro Mundo, mesmo que apresentem similitudes, são muito distintos quanto ao desenvolvimento de sua formação histórica, principalmente quanto à concepção de pós-colonialismo⁶.

Jameson tem consciência dessa ambiência limitadora que se edifica a partir de sua contundente afirmação acerca do Terceiro Mundo. Segundo ele, trata-se de um processo provisório e destinado para sugerir perspectivas específicas à pesquisa e para transmitir um sentido do interesse e do valor dessas literaturas claramente negligenciadas por pessoas formadas pelos valores e estereótipos de uma cultura de primeiro mundo (JAMESON, 1986, p. 68). Apesar dessas observações, a sensação de generalização não se atenua suficientemente.

Dentro da visão crítica acerca das concepções de Jameson, destaca-se o artigo de Aijaz Ahmad – *A Retórica da Alteridade de Jameson e a “Alegoria Nacional”* (2002), no qual Ahmad contesta, veementemente, a definição do teórico norte-americano. As considerações do artigo

⁶ Embora não haja um consenso sobre o conteúdo do termo “pós-colonialismo”, pode-se tomar o termo para descrever a cultura influenciada pelo processo imperial desde os inícios da colonização até hoje. Muitas vezes esse termo é ignorado ou não entendido assim porque certos grupos que saíram do colonialismo têm como preocupação primária o nacionalismo cultural e econômico e não querem sacrificar a especificidade de suas preocupações ao termo geral “pós-colonialismo” in BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

de Fredric Jameson que mais geraram contestações foram estas: “Todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente (...) alegóricos, de uma maneira muito específica: devem ser lidos como o que vou chamar de *alegorias nacionais*” (AHMAD, 2002, p. 96).

A partir de tais considerações, Jameson parece não admitir a existência de diferenças, de subordinações diversas e de exercícios de poder opressivo variados, visto que, para ele, há uma homogeneidade entre os países do Terceiro Mundo. Ahmad (2002), ao contrário, faz a leitura dessas diferenças entre centros e periferias e percebe, de maneira satisfatória, que tornar homogêneos vastos espaços culturais acaba por negar a variedade e a especificidade de cada um. O ensaísta indiano não “acredita que haja uma ideologia específica à qual todos os nacionalismos estejam inevitavelmente articulados” (AHMAD, 2002, p. 225). O que irá, na verdade, determinar o conteúdo e a caracterização de cada nacionalismo está diretamente relacionado aos agentes sociais e às mobilizações de poder que compõem o processo de luta por hegemonia nos campos político e cultural. A partir daí, destaca-se que cada nacionalismo está situado em conjunturas históricas específicas.

Mas a despeito da expressão Terceiro Mundo, o conceito de alegoria nacional é bastante relevante a determinadas obras latino-americanas, nas quais se buscou representar o sujeito histórico dentro de uma coletividade construtora de uma nação, porque, defende Jameson, “as narrativas alegóricas constituem uma persistente dimensão dos textos literários e culturais exatamente porque refletem nosso pensamento coletivo e nossas fantasias coletivas referentes à História e à realidade” (JAMESON, 1992, p. 30). Ou seja, como o próprio Jameson (1992) afirma em *O Inconsciente Político*, a História é apresentada ao Homem sob a forma de um texto, destacando-se que as categorias ficcionais não reproduzem rigorosamente a realidade histórica. Dessa maneira, não é possível ignorar que História e ficção estão íntima e dialeticamente relacionadas.

Ao elaborar, pois, sua contribuição teórica à literatura, Jameson estabelece uma conexão direta entre a produção artística e a história de opressão e de violência com que o Terceiro Mundo tem convivido. Assim, na perspectiva do Teórico, arte e engajamento político são inseparáveis, já que esses elementos se unem em uma dimensão em que se imbricam opressão e resistência. A partir daí, pode-se dizer que a percepção do Teórico é a de que um texto literário – ou até mesmo qual-

quer produção artística – não se limita a ser uma composição estética. Mais que isso, o objeto artístico trata-se, conforme Sérgio Luiz Prado Bellei, de “uma prática discursiva em íntimo relacionamento com outras práticas discursivas existentes na estrutura social e histórica” (BELLEI, 1997, p. 2). Dessa forma, pode-se afirmar que a proposta de Jameson é a de que a história pessoal de um indivíduo seja vista como uma alegoria da situação combativa e de ordem pública da cultura e da sociedade do Terceiro Mundo.

Por esse prisma, entende-se que Jameson aponta a alegoria nacional como a capacidade que uma obra artística tem de reescrever/reinterpretar/ressignificar a história de um indivíduo, de uma sociedade, de um país. Para o teórico norte-americano, a alegoria é “a abertura do texto a múltiplos significados, a sucessivas reescrituras e sobrescrituras que são geradas segundo os muitos níveis e interpretações suplementares” (JAMESON, 1992, p. 26). Então, um artista acaba por tentar refazer a história de seu país, mas não o idealizando, senão redimensionando atos, acontecimentos, para entendê-los melhor ou para extrair deles uma visão mais crítica, portanto, mais madura daquilo que integra a nação.

Quanto ao caso brasileiro especificamente, observar as implicações do contexto histórico-social das décadas de 1960 e de 1970 possibilita uma amplitude no entendimento do conceito de nação que é construído a partir do olhar do artista, que conta a história de seu povo valendo-se da objetividade do discurso histórico, mas com uma imprescindível subjetividade presente em seu discurso artístico. Para tanto, a linguagem alegórica é recurso recorrente, conotando relações políticas, sociais, históricas, ideológicas, permitindo-se, ainda assim, ser entendida por quem se aventura a ser-lhe receptor.

Desse modo, *O Santo Inquérito*, ao lado do discurso da história oficial, contribui para a construção de uma imagem de nação e de como os brasileiros fazem parte desse processo. Assim, nessa peça, que reconta/refaz/ressignifica a história oficial de uma cristã-nova perseguida entre Pernambuco e Paraíba, o destino individual de Branca Dias pode ser tomado como uma alegoria da situação em apuros do povo brasileiro em um determinado momento da História do Brasil.

Dentro desse panorama histórico, acredita-se que esse texto dramático de Dias Gomes pode também ser ferramenta para, em uma linguagem alegórica, denunciar e desmascarar formas de exploração e

de poder. Sendo assim, o próprio recurso utilizado pelo Dramaturgo na composição das ações dramáticas e dos conflitos já favorece a classificação dessa obra como alegórica. Nesse caso, então, a proposta teórico-crítica de Fredric Jameson não se confirma como uma generalização da literatura do Terceiro Mundo, mas como uma realidade inerente ao próprio gênero da obra. Nas ações dramáticas e nos conflitos de *O Santo Inquérito*, a figura de Branca Dias alegoriza um enfrentamento de parte do povo brasileiro e um poder ditatorial, a partir do confronto entre o comportamento ideológico e religioso de uma cristã-nova e as cobranças e limitações impostas pelo Poder Inquisitorial.

De acordo com Jameson, o leitor/espectador deve ter tido alguma experiência análoga ao que o texto artístico apresenta, de um mundo vivido e malignamente transformado em realidade e de que não se pode, mesmo mentalmente, escapar. Munido desse entendimento, o leitor/espectador toma ciência de que Dias Gomes, ao encenar a história de Branca Dias, está apresentando uma leitura dos acontecimentos contemporâneos naquele contexto da esquerda política. Assim, esta fala da personagem central

BRANCA DIAS

Não sei... não sei o que eles pretendem. Já não entendo mesmo o que eles falam. Deve ter havido um equívoco. Não sou eu a pessoa... Há alguém em perigo e que precisa ser salvo, mas não sou eu! É preciso que eles saibam disso! Houve um equívoco! (GOMES, 2012, p. 86).

não se refere somente à tragédia que Branca Dias vivencia, mas, sobretudo, à inteligibilidade de um momento histórico. A relação que se estabelece entre essa fala e a mensagem que a constitui alegoriza uma leitura da história política pela qual o Brasil passava, correspondendo, inclusive, a um questionamento do discurso da história do Estado Autoritário. Nessa perspectiva, segundo Jameson, “the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society”⁷ (JAMESON, 1986, p. 69).

⁷ na cultura e na sociedade do terceiro mundo, a história do destino particular é sempre uma alegoria da situação de apuros do público. (Tradução nossa)

Conforme os estudos de Homi Bhabha (2003), nação se constitui como uma ‘estratégia narrativa’. Sendo assim, povo e nação se configuram como uma ‘comunidade imaginada’, e a nacionalidade seria, nas palavras do Autor, uma “forma de afiliação social e textual” (BHABHA, 2003, p. 199). De acordo com essas ideias, deduz-se que nação não é algo a priori, mas um construto narrativo criado a partir de, segundo o Autor, “estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome ‘do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (BHABHA, 2003, p. 199). E essa construção se consubstancia quando se articulam o passado e o presente, como um fio que vai se tecendo e, concomitantemente, construindo existências comuns, sociais, as quais compõem a ideia de nação. Edward Said também afirma que “as próprias nações são narrativas” (SAID, 2011, p. 11). Ademais, prossegue Edward Said, as histórias “se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles” (SAID, 2011, p. 11).

4 O TRIBUNAL DE BRANCA DIAS⁸

Sabendo-se que Dias Gomes desenvolveu uma literatura dramatúrgica de denúncia e tradutora de uma indignação político-social, *O Santo Inquérito*, ao utilizar a figura de Branca Dias sendo perseguida, julgada e conde-

⁸ As informações acerca do mito histórico de Branca Dias aqui abordadas estão pautadas, principalmente, no artigo *Duas faces de um mito*, de Bruno FEITLER (2004). De acordo com esse autor, Branca Dias nasceu no ano de 1515, em Portugal, e foi casada com Diogo Fernandes, um dos primeiros cristãos-novos que se instalaram no Brasil, no século XVI. Estabelecidos em Pernambuco, dedicaram-se aos engenhos de cana-de-açúcar. Outra versão situa Branca Dias na Paraíba, onde teria nascido, em 1734, e morrido na fogueira, em 1761. Essa é a versão em que Dias Gomes se baseou para escrever *O santo inquérito*. Na verdade, os dois relatos contribuíram para a criação do mito em torno dessa cristã-nova, e todas as pessoas que eram perseguidas pelo Santo Ofício no Brasil Colônia tiveram nela um paralelo, ocorrência histórica que ajudou a preservar a memória da figura de Branca Dias, apesar de haver alguns desencontros quanto a sua existência. Esse paralelo entre a história da cristã-nova e as pessoas perseguidas constitui-se como um dos mais representativos motes para que Dias Gomes pudesse denunciar as barbaridades de um Estado Autoritário sem ser direto, óbvio e, por consequência, censurado.

nada pelo Santo Ofício, representa, de maneira alegórica, a situação política pela qual o Brasil passava na época da Ditadura Militar pós-64. Acredita-se, assim, que a perseguição inquisitorial a Branca Dias – um fato histórico do Brasil Colônia – equivale ao presente histórico em que o Dramaturgo escreveu a obra. Ou seja, equivale ao Estado opressor imposto pela Ditadura Militar nos anos de 1960. Branca Dias, dentro dessa compreensão, funciona como personagem alegórica através da qual a História será narrada.

A ideia de que a trajetória de Branca Dias alegoriza o momento histórico em que Dias Gomes estava inserido sugere uma espécie de palimpsesto, já que nessa relação o presente histórico é reescrito ‘por cima’ de um fato histórico passado. Em outras palavras, superpõem-se e entrelaçam-se História e ficção, sendo esta a alegorização daquela, visto que o discurso literário reinterpreta e ressignifica o discurso histórico.

Inclusive o uso da palavra nesse período conturbado da História do Brasil era um temor, por isso a necessidade de se alegorizarem ideias, de se alegorizarem situações, de se alegorizarem histórias. Em *O Santo Inquérito*, a perseguição ao uso da palavra pode ser comparada à que ocorria na Ditadura Militar. As palavras de Branca Dias são distorcidas pelo Poder Eclesiástico, assim como muitos cidadãos tiveram suas palavras distorcidas durante a Ditadura. O Governo Militar afirmava que era necessário dar fim ao grande mal político-social: a subversão, a qualquer custo. Para tanto, usava os inquéritos policiais militares (IPMs), justificados por ser um instrumento que estabeleceria a ordem social.

Diante de tal panorama, podem-se estabelecer, analogicamente, pontes entre o momento histórico contemporâneo da Santa Inquisição, o momento histórico da Ditadura Militar e o momento histórico ressignificado no enredo de *O Santo Inquérito*. De acordo com Anita Novinsky, a Inquisição “procurou hereges (...), perseguiu, torturou, puniu homens e mulheres (...) por crerem, pensarem ou se comportarem de maneira diferente dos padrões morais e religiosos impostos pela Igreja” (NOVINSKY, 1982, p. 8). Quanto à Ditadura, Dom Paulo Evaristo Arns informa que, nesse período, “Desenvolve-se um aparato de ‘órgãos de segurança’, com características de poder autônomo, que levava aos cárceres políticos milhares de cidadãos, transformando a tortura e o assassinato numa rotina” (ARNS, 1987, p. 63).

No texto de Dias Gomes, percebe-se, de início, que Branca Dias não tem a menor consciência do que a conduziu àquele tribunal. Na ver-

dade, ela foi perseguida, presa e acusada de herege sem que ela mesma tivesse referenciais em seu comportamento que a levassem a ser acusada de praticar heresias. Insinua-se, nesse contexto, que houve manipulação e distorção das palavras e das atitudes de Branca Dias, para que o Santo Ofício pudesse justificar suas arbitrariedades. Essa insinuação se fortalece com a observação da acusada: “Heresia... Atos contra a moralidade... Talvez essas palavras tenham outra significação para os senhores.” (GOMES, 2012, p. 99) e é corroborada pela advertência de Padre Bernardo: “Branca, pense bem no que está fazendo, meça com cuidado suas palavras e atitudes. Como disse o senhor bispo, estamos aqui para tentar reconciliá-la com a fé. Mas isso depende muito de você.” (GOMES, 2012, p. 99)

Na sequência do texto:

VISITADOR

Não se justifica, Branca, sua prevenção contra este Tribunal. Nenhum de nós deseja a sua condenação, acredite. Ao contrário, o que queremos é tentar ainda salvá-la, recuperá-la para a Igreja. Tudo faremos para isso. E será sempre nesse sentido que orientaremos este inquérito, no sentido da misericórdia.

BRANCA

Misericórdia. Mas é um ato de misericórdia deixar uma pessoa dias e dias encerrada numa cela sem luz e sem ar, sem ao menos lhe dizer por quê, de que a acusam?

O Notário tem um gesto de contrariedade, enquanto o Padre Bernardo acompanha as reações de Branca em crescente angústia.

VISITADOR

Você conhece as obras de misericórdia?

BRANCA

Conheço.

VISITADOR

Recite em voz alta.

BRANCA

Dar de comer a quem tem fome; dar de beber a quem tem sede; vestir os nus; dar pousada aos peregrinos; visitar os enfermos e os encarcerados; remir os cativos; enterrar os mortos; dar bom conselho; ensinar os ignorantes; consolar os aflitos; perdoar as injúrias; sofrer com paciência as fraquezas do próximo; rogar a Deus pelos vivos e defuntos.

VISITADOR

Você saltou uma: castigar os que erram.

BRANCA

É verdade. Desculpe-me.

VISITADOR

Sim, Branca, castigar os que erram é uma obra de misericórdia.

BRANCA

E começam logo a castigar-me; isto quer dizer que já me consideram culpada antes de ouvir-me.

PADRE

Você ainda não sofreu nenhum castigo, Branca; a prisão é uma medida exigida pelo processo.
(GOMES, 2012, p. 97-98)

O tom do diálogo apresenta tensões e insinuações que cabem perfeitamente em um momento da Ditadura Militar. Para tanto, é bastante

significativa a referência aos atos de misericórdia, exigidos, em voz alta, pelo Visitador e o esquecimento, por parte de Branca Dias, exatamente daquele ato que fala dos castigos aos que erram. Conduzindo-a à autoacusação, o Visitador é sagaz no uso das palavras, buscando isentar o Santo Ofício de agir de maneira desumana, antirreligiosa. Quanto a isso, aliás, os diálogos em que Branca Dias está sendo julgada são cuidadosamente elaborados por Dias Gomes, para que se tenham ambiguidades e sutilezas construindo ações dramáticas e conflitos, constituição textual que coloca *O Santo Inquérito* entre as grandes produções dramáticas brasileiras. Ainda sobre essas sutilezas, não pode passar despercebida esta fala do Padre Bernardo: “Você ainda não sofreu nenhum castigo, Branca; a prisão é uma medida exigida pelo processo.” Como não é um castigo alguém ser privado de sua liberdade?

A peça prossegue na insinuação de que não se trata de um interrogatório, e sim de um processo de acusação. A Inquisição e os agentes da Ditadura Militar já levavam aos tribunais as acusações prontas. Os inquéritos em um e no outro caso não passavam de encenações teatrais, em busca de uma suavização do autoritarismo com que agiam. Isso fica claro nas observações da acusada: “E começam logo a castigar-me; isto quer dizer que já me consideram culpada antes de ouvir-me.” e “Mas que querem? Que eu me considere uma herege, sem ser?” (GOMES, 2012, p. 99), embora o Visitador destaque que “Não se justifica, Branca, sua prevenção contra este Tribunal. Nenhum de nós deseja a sua condenação (...). Ao contrário, o que queremos é tentar ainda salvá-la, recuperá-la para a Igreja. (...) orientaremos este inquérito, no sentido da misericórdia.” (GOMES, 2012, p. 99).

Mas como uma pessoa poderia ficar tranquila e achar que estava tudo bem, se era “dias e dias encerrada numa cela sem luz e sem ar, sem ao menos lhe dizer por quê, de que a acusam?”. Segundo vários registros, muitos presos políticos passaram por essa situação durante o Regime Militar. Tomar o autoritarismo eclesiástico para analisar o poder da Ditadura pela qual o Brasil passou é bastante válido, visto que a Inquisição parece constituir um excelente exemplo para estados autoritários ao redor do mundo. Portanto, os hereges apontados pelo Santo Ofício dão a entender que são, na verdade, os subversivos apontados pela Ditadura, inclusive o próprio autor, que foi vítima de investigações.

Em sua autobiografia – *Apenas um subversivo* –, Dias Gomes conta um episódio constrangedor de sua vida e que fatalmente apareceria em uma de suas obras:

Tendo minha casa invadida pelo Exército à procura de livros “subversivos” (...), indiciado em vários Inquéritos Policiais Militares, os famigerados IPMs, novamente desempregado, eu vinha desenvolvendo imperiosa necessidade de revidar de alguma forma, de denunciar o barbarismo que se instalava. Um texto direto, dando nome aos bois, era impossível. Teria que apelar para uma metáfora (GOMES, 1998, p. 212).

Há em *O Santo Inquérito* uma cena análoga à vivida pelo Dramaturgo:

NOTÁRIO

(Entra com a pilha de livros. Como se encontrasse uma bomba.)
Livros!

BRANCA

Meus livros! São meus! Que vai fazer com eles? (...)

NOTÁRIO

E uma bíblia — em português!

VISITADOR

Em português!

BRANCA

Foi meu noivo quem me trouxe de Lisboa. Vejam que tem uma dedicatória dele para mim. (...)

VISITADOR

(Entrega os livros ao Notário.) Todos esses livros são reprovados pela Igreja; vamos levá-los. (...)

Saem o Visitador, o Notário e os guardas. Há uma grande pausa, como se eles tivessem cavado um enorme precipício diante de Branca e Simão, que se olham perplexos. (...)

SIMÃO

(...) Eu bem lhe disse... eu bem que me opus sempre... Esses livros — para quê? Uma moça aprender a ler — para quê? Que ganhamos com isso? Estamos agora marcados. *(Sai.)*
(GOMES, 2012, p. 80-83)

Além de a alusão ao fato da vida do Autor ser evidente, é curiosa no texto de *O Santo Inquérito* a comparação de livros com bomba, presente na rubrica. Metaforicamente, nas duas situações, a real e a resignificada, os livros alegorizam deveras uma bomba para o poder autoritário, por representarem acesso ao conhecimento, ao esclarecimento, à conscientização, a tudo de que um ditador não necessita. Sabe-se que tanto a Inquisição quanto a Ditadura Militar impuseram uma lista de livros proibidos — “Todos esses livros são reprovados pela Igreja; vamos levá-los.”. E quem teimasse em lê-los e fosse flagrado se incomodaria tal qual Simão: “Estamos agora marcados.”.

À situação a que Dias Gomes faz referência em sua autobiografia corresponde a alegorização do contexto histórico brasileiro. Ou seja, a história pessoal de um indivíduo corresponde a uma alegoria da situação combativa e de ordem pública da cultura e da sociedade. Ao enredo da vida de Branca Dias equivale a história de um país que se quer livre de um Estado Autoritário. E o palco é um espaço em que essa trajetória consegue ser comunicada de maneira bastante efetiva ao povo. Nesse entendimento, o discurso de Branca Dias reflete um desejo do Dramaturgo em reestabelecer a ordem social, para que o povo brasileiro pudesse viver em harmonia e desfrutasse de algo imprescindível ao ser humano: a liberdade. Vista por esse prisma, principalmente, a heroína de *O Santo Inquérito* confirma a ideia de alegoria nacional, já que sua trajetória de luta, de busca por justiça e de resistência a um poder opres-

sor traduz na ficção a real situação sociopolítica pela qual o país passava naqueles anos da década de 1960.

O início da peça consiste em mais um momento textual que confirma a presença dessa alegoria:

PADRE BERNARDO

Aqui estamos, senhores, para dar início ao processo. Os que invocam os direitos do homem acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que trazem em si a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir. É muito fácil apresentar esta moça como um anjo de candura e a nós como bestas sanguinárias. Nós que tudo fizemos para salvá-la, para arrancar o Demônio de seu corpo. E se não conseguimos, se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la? Devemos deixar que continue a propagar heresias, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfassem, seríamos todos varridos! Todos! Eles não teriam conosco a piedade que reclamam de nós! E é a piedade que nos move a abrir este inquérito contra ela e a indiciá-la. Apresentaremos inúmeras provas que temos contra a acusada. Mas uma é evidente, está à vista de todos: ela está nua!

BRANCA

(Desce até o primeiro plano.) Não é verdade! (...)

BRANCA

Vejam, senhores, vejam que não é verdade! Trago as minhas roupas, como todo o mundo. Ele é que não as enxerga!

Padre sai, horrorizado.

BRANCA

Meu Deus, que hei de fazer para que vejam que estou vestida?

(...) Não, não é só por isso que eles me perseguem e me torturam. Eu não entendo... Eles não dizem... só acusam, acusam! E fazem perguntas, tantas perguntas! (GOMES, 2012, p. 29-31)

Além do recurso cênico da utilização do público constituindo o tribunal, as palavras ‘anarquia’, ‘revolucionárias’ e ‘subversivas’, que estão no discurso de Padre Bernardo, dão a dimensão de que se trata de alegorias, já que tais palavras não cabem em um discurso inquisitorial, religioso, ou não fazem parte dele. Em realidade, as falas do Padre e as de Branca geram um teor de ambiguidades, sugerindo que se poderia estar diante de um Tribunal da Inquisição ou de um Tribunal de Segurança Nacional. Essa ambiência de ambiguidades confere ao início da peça uma grande dramaticidade. Seja dito de passagem que no discurso do Padre Bernardo as palavras são tão acusativas, que não dão a Branca Dias a possibilidade de defesa. Não se tem propriamente um interrogatório, senão uma denúncia, sem deixar saídas à acusada.

Padre Bernardo constrói um discurso de quem se coloca acima de todos os valores sociais, políticos, religiosos. Ademais, as falas da acusada se dirigem à plateia de maneira bem explícita, como um recurso de ação dramática indutor ao pensamento do uso da alegoria, por envolver tão diretamente a plateia, que esta se sente tocada, ao passo de poder relacionar direta e instantaneamente aquela situação ficcional a sua realidade histórica.

Na sequência do texto, a força dramática da palavra no palco se evidencia, também, a partir do momento em que Branca Dias é vista como a representação do próprio povo brasileiro e quando o discurso de Augusto, o noivo da heroína, por exemplo, apresenta momentos de uma lucidez correspondente à mensagem de um Dias Gomes politizado – não apenas um subversivo – que deseja contribuir para uma melhor situação sociopolítica em seu país. O próprio Dramaturgo, então, parece falar pela boca da personagem: “Por uma causa qualquer, grande ou pequena, alguém tem que sofrer. Porque nem de tudo se pode abrir mão. Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol.” (GOMES, 2012, p. 122-123).

Além dessa fala de Augusto, em outro momento, Branca Dias diz que ninguém pode ser convertido por meio de perseguições: “Se alguém converteu-se, sem estar de fato convicto, é que foi obrigado a isso pela força.” (GOMES, 2012, p. 101) ou, ainda, esta de Augusto: “A dor física não é tanta; dói mais o aviltamento. Vamos nos sentindo cada vez me-

nores, num mundo cada vez menor.” (GOMES, 2012, p. 120). O efeito dessas palavras em uma leitura isolada tende a ser imensamente menor do que se elas forem ditas no teatro, com o auxílio dos elementos que compõem a cena, ao lado das palavras, como a interpretação do ator, a luz, o desenho cênico, entre outros recursos teatrais. Desse modo, percebem-se as particularidades do texto dramático, que se move e move o espectador, munido de recursos e de estratégias que só a cena revela.

Além de denunciar, de buscar contribuições para conscientizar a sociedade naquele momento de perseguições e de limitações de direitos sociais, Dias Gomes, como um arguto dramaturgo, deixa transparecer em sua obra que se o discurso histórico, por um motivo qualquer, permitir que alguns elementos da História do país não sejam levados ao conhecimento da sociedade, o discurso literário, artístico, teatral traz à tona e põe em discussão esses elementos, incita o povo a refletir sociopoliticamente, cumpre uma das funções da arte.

A personagem se inscreve, na verdade, entre o fato e a ficção, interpondo-se entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido. Em uma ou na outra situação, Branca Dias sugere-se como um instrumento funcional para denunciar um ambiente tirânico, principalmente porque a “transgressão” de Branca se constitui por duas vias: por ser mulher e por supostamente desenvolver práticas judaicas em segredo. Ademais, a leitura da repressão à sexualidade feminina é essencial para se distinguir as formas de opressão abordadas no texto de Dias Gomes. O “pecado” de Branca Dias é a “sedução” pelo sexo lida através de um patriarcalismo que concebe mulheres como santas, como a mãe de Cristo.

Lembra bem Mary Del Priore (1993) que “adestrar a mulher fazia parte do processo civilizatório, e, no Brasil, este adestramento fez-se a serviço do processo de colonização” (DEL PRIORE, 1993, p. 27). Nessa perspectiva, o comportamento feminino no Brasil Colônia não poderia estar desassociado de uma estrutura eurocêntrica, formada a partir de limitações e de tabus de caráter medieval e acompanhado de perto pelas atividades religiosas exercidas na Colônia. Como instrumento de vigilância e de controle, a Igreja agia, sobretudo, em relação ao papel da mulher na sociedade, com um discurso normativo em que o poder androcêntrico era evidente. Sendo assim, o homem e a Igreja exerciam um poder tirânico e castrador sobre a figura feminina.

Relacionado a esse contexto e a essa visão, o corpo da mulher era visto como um espaço de descaminhos, um elemento que punha em perigo toda uma sociedade. O corpo feminino, desse modo, era um perigo para a sociedade, para a Igreja, para o homem e, também, para a própria mulher, por ser insistente e historicamente associado à luxúria. Quanto a esse tema, Del Priore destaca que “a mulher luxuriosa, sem qualidades e devassa, opunha-se à santa-mãezinha. E, por extensão, opunha a rua a casa, o ‘trato ilícito’ e a paixão ao casamento, o prazer físico ao dever conjugal” (DEL PRIORE, 1993, p. 177-178). Em outros termos, o corpo da mulher era ‘morada’ de Satã. Por isso que ela, observa Del Priore, “deixava de ser agente do Estado e da Igreja no interior do lar”, já que, completa a autora, “a sedução mefistofélica servia para que se erigisse um modelo infrator e culpável, dentro do qual se enquadrasse a mulher avessa a servir ao povoamento colonial” (DEL PRIORE, 1993, p. 178). Esse discurso histórico demonizador do corpo feminino se espalha por todo o texto de *O Santo Inquérito*, desde o início:

PADRE BERNARDO

(...) Nós que tudo fizemos para salvá-la, para *arrancar o Demônio de seu corpo*. E se não conseguimos, *se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la?* Devemos deixar que continue a propagar heresias, *perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia*, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? (...) Apresentaremos inúmeras provas que temos contra a acusada. Mas uma é evidente, está à vista de todos: *ela está nua!* (...)

PADRE BERNARDO

Desavergonhadamente nua!
(GOMES, 2012, p. 30 – *grifos nossos*)

Ainda que Branca esteja vestida, o Padre a vê nua. As motivações acusatórias, dessa forma, parecem ser outras, e não as religiosas. Sinaliza-se nesse momento dramático um dos pilares de todo o texto: a tentação de Padre Bernardo, mote gerador das ações dramáticas que conduzem Branca Dias à condenação e à fogueira. Aliás, é o fogo da

paixão proibida e impossível que arde em Padre Bernardo que irá se metamorfosear no fogo inquisitorial a que Branca Dias é condenada. Os dois corpos são, nesse sentido, consumidos pelo fogo – o primeiro, de maneira alegoricamente afetiva; o segundo, dentro de uma prática real da Santa Inquisição.

Outro ponto do “desrespeito” de Branca diante do sistema tirânico religioso é o fato de a heroína tomar banho nua, de madrugada. O que para ela significa um processo natural, com o qual deseja apenas refrescar-se, aos olhos dos inquisidores se constitui um símbolo de bruxaria, de satanismo. Evidencia-se, nas atitudes de Branca Dias, conforme os inquisidores, um desrespeito ao poder, uma insubordinação insuportável, que deverá ser severamente punida, para que não se coloque em perigo toda uma sociedade cristã construída com tanto sacrifício, desde o período colonial. Ao mesmo tempo, a fala da heroína sugere um subtexto, uma conotação com o momento histórico ditatorial: “Não, não é só por isso que eles me perseguem e me torturam.” Mais uma vez, percebe-se que o texto de Dias Gomes constrói-se de maneira alegórica, representando figurativamente o momento histórico contemporâneo da Ditadura Militar.

Em decorrência de ter sido salvo por Branca Dias de um afogamento, Padre Bernardo buscará, em sua concepção jesuítica, salvar a jovem das tentações da carne e dos perigos da prática judaica. Em sua inocência, Branca não vê as atitudes dela como desrespeitosas, heréticas. Fonte de conflitos, a concepção de vida e de Deus que Padre Bernardo e os inquisidores defendem entra em choque com a concepção defendida por Branca Dias. Essa situação é que promoveu o infortúnio à heroína, visto que ela, mesmo que de maneira involuntária, confrontou-se com os valores impostos pela Igreja.

Assim, a atitude do Santo Ofício frente à jovem se consubstancia como uma representação alegórica do sistema tirânico da Ditadura Militar contra um indivíduo ingênuo e, por isso mesmo, desprotegido. E a evidência dessa alegorização está na estratégia teatral de Dias Gomes em iniciar a peça com um inquérito no qual os comentários e as palavras do Padre Bernardo são mais coerentes em um inquérito policial do que em um Tribunal da Santa Inquisição. Some-se a isso a estratégia dramática de se utilizar o público cênica e supostamente como os participantes de tal tribunal e se terá a estranheza estética necessária à reflexão por parte do receptor do texto.

De acordo com o que se viu até aqui, a criação dramaturgica da personagem Branca Dias representa uma alegoria contra um Estado Autoritário, a luta contra uma forma de agir com opressão e torturas. Inclusive, quem tortura deseja extrair do torturado confissões que justifiquem a brutalidade e, principalmente, que possam calar aquela voz questionadora/desafiadora, essa voz que não aceita passivamente o que lhe é imposto. Por isso, não há limites por parte do torturador; ele é capaz de ir às últimas consequências para conseguir o que deseja escutar. Assim, aqueles que tinham um posicionamento ideológico resistente, que acreditavam em suas ideias, não temeram a morte e não disseram o que os torturadores desejavam escutar. É o caso de Augusto Coutinho, o noivo de Branca, o qual é torturado.

Inclusive, um dos objetivos da tortura era confirmar a culpabilidade de Branca Dias. Augusto, dessa forma, deveria declarar sua noiva como culpada, como alguém que cometeu crimes contra o Poder Eclesiástico. E a força dramática da cena se avoluma, principalmente, porque Augusto está diante da noiva. Confirma-se, a partir daí, a declaração de Augusto: “A dor física não é tanta; dói mais o aviltamento”.

Embora o conflito central de *O Santo Inquerito* seja a perseguição, a prisão e a morte de Branca Dias, para o qual todas as ações dramáticas ocorrem, há conflitos paralelos que ganham uma dimensão importante na peça, por dialogarem diretamente com o conflito central. Destacando-se o conflito vivenciado por Augusto Coutinho e o vivenciado por Simão Dias, percebe-se que essas situações conflituosas paralelas funcionam não apenas como coadjuvantes, senão como elementos intensificadores do drama vivenciado pela heroína. É significativamente relevante afirmar-se que tais situações espargem dramaticidade às personagens que convivem com a heroína da trama. As ações dramáticas que compõem o conflito do noivo e o do pai da cristã-nova, por estarem diretamente ligadas ao conflito central da peça, estão atreladas às reações do Estado Autoritário no constructo dramaturgico criado por Dias Gomes.

As ações dramáticas desenvolvidas a partir da personagem Augusto Coutinho são decisivas para o destino de Branca Dias. O Santo Ofício, para tentar convencer a heroína a admitir seus pecados e a abjurar de suas origens e posicionamentos religiosos, usa não só a tortura física com Augusto, como também a psicológica, ao atribuir a ele a

capacidade de “salvá-la”, isto é, convencê-la a ceder ao Poder Eclesiástico, a abrir mão de sua ideologia. “Então, salve-a. Diga a verdade.” E para intensificar ainda mais a cena e a ação dramática interna de Augusto, Branca Dias lhe pede que ceda, que diga “o que eles quiserem! Não quero que sofra por minha causa!”

Em uma forte ascensão tensional, Padre Bernardo – algoz de Branca e de Augusto – e o Visitador dão início a um micro-interrogatório, no qual as perguntas e os comentários se constroem como armadilhas argumentativas para culpabilizar Augusto pela situação de Branca Dias. É ferina a acusação, em forma de pergunta, que Padre Bernardo faz ao rapaz: “Não se arrepende de tê-la arrastado a essa heresia?”, por ele ter dado de presente à noiva uma bíblia, em português. Ao Poder Eclesiástico não interessava que Branca Dias tivesse acesso ao conhecimento; afinal, é mais fácil controlar um povo ignorante, que não conhece as leis que regem o seu país. A leitura da bíblia daria à cristã-nova conhecimentos sobre as leis divinas, condição que lhe permitiria questionar as imposições do Santo Ofício. Essa fora a heresia praticada por Augusto.

Seja na Inquisição, seja na Ditadura, a perseguição àqueles que ameaçavam o poder atribuído aos que tinham autoridade era implacável. Era preciso destruir os questionamentos e garantir que o opositor ao poder autoritário não teria a menor chance de ataque. Simão Dias, pai de Branca, procura esconder, por medo, a ascendência judaica da família, insistindo em afirmar a todos que é cristão.

SIMÃO

É uma loucura pensar que, num momento desses, se possa salvar alguma coisa além da vida. Desde o primeiro momento compreendi que devia aceitar tudo, confessar tudo, declarar-me arrependido de tudo. Vamos nós discutir com eles, lutar contra eles? Tolice. Têm a força, a lei, Deus e a milícia — tudo do lado deles. Que podemos nós fazer? De que adianta alegar inocência, protestar contra uma injustiça? Eles provam o que quiserem contra nós e nós não conseguiremos provar nada em nossa defesa. Bravatas? Também não adiantam. Eu vi o que aconteceu com Augusto.

BRANCA

O senhor o viu ser torturado?

SIMÃO

Vi. As duas vezes.

BRANCA

Duas vezes? Então o torturaram novamente!

SIMÃO

Ele fez mal em não falar.

BRANCA

Mas queriam que ele me denunciasse. Que me acusasse de coisas terríveis e absolutamente falsas!

SIMÃO

Que importa que sejam falsas? Se você e ele confessassem, salvariam a pele!

BRANCA

Augusto acha que é preciso defender um mínimo de dignidade.

SIMÃO

Em primeiro lugar, o homem tem a obrigação de sobreviver, a qualquer preço; depois é que vem a dignidade. De que vale agora para nós, para os pais dele, para você, para ele mesmo, essa dignidade? (GOMES, 2012, p. 131-133)

Em uma evidente oposição ao posicionamento de Augusto Coutinho e ao de Branca Dias, Simão representa, conforme exemplifica esse excerto, a aceitação de imposições, a submissão ao poder opressor. Alegoricamente, o gesto do pai de Branca faz referência a um momento bíblico: Pedro Simão nega a Cristo três vezes, por medo de ser

denunciado como cristão e correr o risco de ser preso, torturado, morto. Nas duas personagens, então, percebe-se a negação de suas crenças e de suas ideologias em decorrência de uma flagrante covardia. O uso de alegorias representando homens e ações, como os medievos concebiam, confere ao texto de Dias Gomes uma imbricação de ações dramáticas que dão consistência à proposta politizante de sua dramaturgia.

A atitude de Simão Dias deixa transparecer, desse modo, que o medo implantado no país, desde a colonização, pela Igreja e pela Monarquia Absoluta, foi tão cruelmente forte, que se manteve, sob diversas formas e com diferentes intensidades, em momentos históricos posteriores. Quanto a Augusto, seu posicionamento político-ideológico fatalmente o levaria à mira do Poder Eclesiástico.

BRANCA

Como? (*Ela percebe.*) Que fizeram com Augusto?

SIMÃO

(*Faz uma pausa. As palavras custam a sair.*) Ele não resistiu...

BRANCA

(*Num sussurro.*) Morreu! (*Mais forte.*) Eles o mataram! (*Seus joelhos vergam, repete baixinho.*) Eles o mataram... Eles o mataram...

SIMÃO

Eu sabia que ele não ia resistir. Estava vendo!... depois de tudo, ainda o penduraram no teto com pesos nos pés e o deixaram lá... Quando os guardas voltaram, ainda tentaram reanimá-lo, mas... (GOMES, 2012, p. 133)

Simão Dias é um homem marcado pela Inquisição: traz no peito e nas costas uma cruz de tecido. Por ter abjurado, ficou “morto em vida”, pois traiu seus princípios. A atitude de Simão, portanto, conota aqueles que, por motivos diversos, acabaram por delatar conhecidos,

amigos ou até mesmo parentes: “Em primeiro lugar, o homem tem a obrigação de sobreviver, a qualquer preço; depois é que vem a dignidade.” Longe do texto *O Santo Inquérito* fazer um julgamento desses que não resistiram, mimetizados na figura de Simão. Na verdade, a peça registra um componente histórico real, que era facilmente encontrável. É o discurso literário/artístico contando a história de um povo junto à História.

Curioso observar o uso recorrente do pronome *Eles* para se referir aos componentes do Santo Ofício. Essa não identificação aumenta o caráter ambíguo do referente: serão os componentes da Igreja mesmo ou os agentes/representantes da Ditadura Militar? Como arte é sugestão, alegorizar o uso desse pronome, indefinindo-o, caracteriza-se como uma estratégia dramática perspicaz.

Decepcionada com a atitude do pai, Branca Dias vê na morte de Augusto o encorajamento que estava por se esvaír dela.

BRANCA

Se eu abjurar... o senhor quer que eu também seja cúmplice.

SIMÃO

Cúmplice de quê?

BRANCA

Da morte de Augusto.

SIMÃO

Absurdo! Você não tem nada com isso!

BRANCA

Tenho. Todos nós temos. Quem cala, colabora.

SIMÃO

Não tem sentido o que você está dizendo! Não é possível que você não entenda que está perdida se não ceder ao que eles querem, se não confessar e abjurar tudo.

BRANCA

Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol.

SIMÃO

(Olha a filha horrorizado.) Que Deus se compadeça de você!

O Guarda entra e arrasta Simão.

(GOMES, 2012, p. 138)

Como a alegoria de um momento histórico brasileiro, Branca Dias não desiste de sua ideologia e resiste ao poder autoritário, alegorizando o sacrifício por seu povo, por suas ideias, por suas crenças, principalmente por aquela que coloca a vida da heroína como a resistência e a esperança de dias melhores. Com uma atitude completamente oposta à de seu pai, Branca Dias, afigurando-se como uma “mátria”⁹, toma uma atitude de resistência, na condição de cristã-nova no discurso histórico e na de nação no discurso dramaturgico, salvaguardando a identidade de seu povo e consolidando a memória de seu país. Dessa maneira, o futuro, alimentado por essa memória e por essa resistência, deverá ser de menos opressão, pois houve o encorajamento de se buscar algo mais justo, mais igualitário, mais democrático. Mais livre. A fé e a coragem de Branca

⁹ Na música Língua, que soa como um poema-protesto, Caetano Veloso escreve os seguintes versos: “Eu não tenho pátria, tenho mátria e quero frátria”. Por conta da referência na letra do hino nacional à figura maternal – “Deste solo és mãe gentil, pátria amada, Brasil”, entende-se que Caetano Veloso afirma que o Brasil é uma mãe – por ser a casa em que cabem todos –, e não um pai – figura mais austera. Em “quero frátria”, percebe-se a busca pela solidariedade de toda uma nação. A música está incluída no CD *Velô*, de 1989.

Dias alegorizam a luta por um espaço de liberdade maior do povo brasileiro. Assim, sua morte assume uma alegoria de toda uma parte da sociedade brasileira da década de 1960 que lutou por um país melhor.

Até mesmo o preconceito com o fato de Branca Dias ser cristã-nova alegoriza a opressão de parte da sociedade brasileira na década de 1960. Nessa perspectiva, muitas ações dramáticas presentes na trajetória da Branca Dias criada por Dias Gomes são atemporais. Se se toma, por exemplo, a discriminação à personagem e a perseguição a grupos minoritários, pode-se fazer relação, no caso específico do Brasil, com perseguições a negros, a nordestinos, a homossexuais, fazendo destes bodes expiatórios. A coragem e a determinação de Branca Dias frente ao comportamento do pai a vislumbram como uma heroína, e a figura do pai como um anti-herói, o acovardado. Os grandes heróis trágicos, desde o teatro clássico, questionam os deuses e as ações destes, como, por exemplo, Prometeu e Antígona. Branca Dias também desafia poderes divinos, representados pelo Santo Ofício.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre Literatura e Política se mostra de forma alegórica em *O Santo Inquérito*, por essa peça permitir que se destaque, como afirma Fábio Lucas (1985), “o discurso literário (...) permeado por uma intenção de apelo, pois visa a mover o receptor da mensagem e estimulá-lo a engajar-se em uma prática” (LUCAS, 1985, p. 97) sociopolítica, em busca de uma sociedade mais justa.

Profundamente marcada pela Política, a dramaturgia nos entornos de 1964 registra a dimensão de questionamentos sociopolíticos frente a um Estado cuja formação era considerada autoritária e que acabava, por isso, tolhendo direitos à cidadania. Tomando-se o termo alegoria como “a substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, em uma relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”, conforme postula Heinrich Lausberg (LAUSBERG, 2004 p. 283), destacam-se os efeitos estéticos de *O Santo Inquérito* como resposta a um espaço autoritário representado nessa peça. Ademais, o termo alegoria contempla significados mais específicos que não poderiam deixar de ser levados em consideração quando se contemplam questões políticas e ideológicas.

Assim, realizou-se uma análise de situações dramáticas vivenciadas por Branca Dias mediante o estudo estilístico do termo alegoria a partir de uma visão histórica. Essa análise dialogou diretamente com problemas como autoria, posição ideológica das personagens, construção de conflitos e de ações dramáticas, discurso hegemônico e de resistência alegórica, representados tanto pela obra em si, quanto pelas suas circunstâncias de elaboração externa, como uma obra escrita da perspectiva do “Terceiro Mundo”. Afinal, acredita-se que o texto dramático pode também ser ferramenta para, em uma linguagem literária, denunciar e desmascarar aqueles que utilizam a carência e a falta de perspectiva do outro como formas de exploração e de poder. Nessa perspectiva, essa peça de Dias Gomes representa alegorias de um Estado Autoritário.

Sem dúvida, um ambiente de instabilidade política e de dominação sobre o povo brasileiro instigou artistas – a partir de uma sensibilidade aguçada – a enviar ‘mensagens’ para a sociedade, com o objetivo de conscientizar e de despertar aqueles que se deixavam levar por um discurso que, sorrateira e intencionalmente, disfarçava o caráter opressor. Parece verdadeira a relação entre opressão e provocação ao ato da criação artística, principalmente quando o autor se vê obrigado a disfarçar, com sutileza poética, as denúncias que se propõe realizar, cosendo-as com uma linguagem alegórica, na qual o povo, geralmente, se vê refletido.

São construídas contestações de escritores e de artistas às estruturas de supremacia, com diferentes estratégias e táticas de ação, seja no teatro, na música, no cinema, na literatura, enfim. Esses artistas enfrentam pressões políticas para adequar seus propósitos à realidade social, desenvolvendo manobras que conciliem ideologia e uma produção alegórica. Essas observações podem ser corroboradas, por exemplo, com a contribuição do teatro, na figura de Dias Gomes, contra as limitações político-sociais impostas pelo golpe de 1964. Em um depoimento publicado pela Revista *Civilização Brasileira*, em 1968, assim se manifestou o Dramaturgo:

É óbvio que a nossa luta pela liberdade de pensamento insere-se e é parte inalienável da luta pela liberdade do povo brasileiro. Entenda-se aí a palavra liberdade no seu sentido mais amplo. Liberdade individual e coletiva.

(...)

Dentro da estreita faixa de liberdade controlável foram deixados o teatro, o livro e o cinema. Este, apesar de atingir grandes massas, por ser ainda diminuto o número de filmes feitos no Brasil. Os dois primeiros por agirem sobre um público reduzido, pelo menos em sua ação imediata. E o processo de ação mediata do teatro e do livro concede ao Governo tempo suficiente para neutralizá-la no momento oportuno. Foi por isso que ainda em fins de 1964 os primeiros protestos começaram a surgir em cena. (GOMES, 2012, p. 30)

As observações de Dias Gomes demonstram sua consciência no engajamento artístico: para ele, o teatro, a arte é sempre um ato social. Sua concepção artística deixa clara a ideia do envolvimento político do teatro. Lembra, inclusive, o teatro político de Bertolt Brecht, quando este afirma que o mundo atual só pode ser reproduzido para os homens do presente se for descrito como um mundo em transformação. E essa transformação é operada, em 1964, fundamentalmente, por uma iniciativa de grupos teatrais, que emprestam o palco a um momento histórico para refazer a História de um povo. Ademais, essas observações revelam um governo bastante equivocado, por não saber e nem perceber o poder social/coletivo que emana do teatro, do livro e do cinema. Entretanto, esse equívoco ou o que gira em torno dele foi revertido com a imposição de Atos Institucionais, instrumentos de repressão e de controle social, especialmente o Ato n. 5.

“Os soldados armados de fuzis prendiam milhares de pessoas: dirigentes populares, intelectuais, políticos democratas. (...) A ordem era calar a boca de qualquer oposição” (SCHMIDT, 1997, p. 328-329). Esses atos representaram exatamente a repressão política. E não era mais a ‘caça’ aos apenas identificados como comunistas. Qualquer um que estivesse dentro das fronteiras do país e sugerisse a mínima ideia de discordância do que era estipulado pelos militares no poder poderia passar por um interrogatório, muitas vezes sinônimo mais de tortura do que de um conjunto de perguntas.

Em *O Santo Inquérito*, por exemplo, além do título imensamente sugestivo, Dias Gomes abre a peça com um interrogatório que apresenta características cruéis de acusações que não deixam à personagem Branca Dias nenhuma saída. Fazem-se perguntas muito mais afirmativas e acusatórias que propriamente interrogativas. Em outras palavras, a existência do interrogatório é mais um disfarce da falsa democracia – a qual da-

ria direitos à personagem Branca Dias de se defender – que exatamente o direito que ela teria de ser ouvida, para depois ser julgada. Branca Dias, nessa perspectiva, já surge em cena com sua condenação instaurada.

Embora haja a sensação de que já se esgotou a discussão acerca de uma ideologia autoritária no Brasil, principalmente com os muitos estudos desenvolvidos na década de 1980, é necessário que essa temática seja revista e observada, visto que a sociedade deve estar atenta às ideologias que a circundam e que a compõem. Sendo assim, é pertinente esta observação de W. Faulkner: “o passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado”. Nesse sentido, Ricardo Silva (2001) ressalta ser “provável que a persistente revisitação da história das ideologias políticas e dos conflitos ideológicos no Brasil do século XX resulte num melhor esclarecimento dos problemas políticos e institucionais presentes neste limiar do século XXI” (SILVA, 2001, p. 3). Então, para que melhor se compreenda o contexto sociopolítico atual, visitar o passado se torna importante veículo de condução de conceitos e de valores neste início de século.

Ademais, defende-se aqui a ideia de que Dias Gomes conseguiu publicar *O Santo Inquérito* isento de censura por conta do caráter alegórico que se desprende das ações dramáticas, as quais constituem uma trama que atrai, de maneira mais acurada, leitores/espectadores mais afeitos a questões políticas tradutoras de um pensamento de esquerda e, por isso, mais sensíveis à compreensão das referencialidades da peça. Por esse prisma, a construção das ações dramáticas, a partir, principalmente, do confronto entre o Poder Eclesiástico e personagens simples – como Branca Dias – permite vislumbrar uma leitura crítica ao poder político de um Estado Autoritário.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AHMAD, Aijaz. Linhagens do presente: ensaios. São Paulo: Boitempo, 2002.

ARNS, Paulo Evaristo. Brasil – nunca mais. São Paulo: Vozes, 1987.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Repensando a literatura comparada: Edward Said e Fredric Jameson. Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, vol. 5, p. 11-38, outubro. 1997.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

- BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.
- DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto-UNESP, 1993.
- FELTLFER, Bruno. Duas faces de um mito. www.academia.edu/3631885/Branca_Dias_as_duas_faces_de_um_mito. Acessado em 3 de março de 2014.
- GOMES, Dias. Apenas um subversivo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. O Santo Inquérito. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- _____. Teatro de Dias Gomes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: UNICAMP, 2006.
- JAMESON, Fredric. Thirdworld literature in the era of multinational capitalism. *Social Text*, n. 15. Durham: Duke University Press, 1986.
- _____. O inconsciente político. São Paulo: Ática, 1992.
- LAUSBERG, Heinrich. Elementos de retórica literária. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LUCAS, Fábio. Vanguarda, história e ideologia da literatura. São Paulo: Ícone, 1985.
- NOVINSKY, Anita. A inquisição. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- RICOEUR, Paul. Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2009.
- SAID, Edward W. Cultura e imperialismo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHMIDT, Friedhelm. Literaturas heterogeneas y alegorias nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales? *Revista Iberoamericana*, Ciudad de México. Vol. LXVI, Núm. 190, p. 175-185, Enero-Marzo, 2000.
- SILVA, Ricardo. A Ideologia do Estado autoritário no Brasil. *CADERNOS DE PESQUISA*, n.º. 26, abril 2001.
- TRINGALI, Dante. Introdução à retórica: a retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

RESUMO

A concepção alegórica de Estado Autoritário é assunto debatido em alguns âmbitos do conhecimento, entre eles, a História e as Ciências Sociais. Como uma área de conhecimento que reproduz “as realidades” debatidas por essas áreas, a literatura pode ser um espaço de tensão

entre essas duas representações discursivas e relacionar fatos sócio-históricos a criações alegóricas, em busca de uma ressignificação de tais fatos, visto que a alegoria metamorfoseia a linguagem e o conteúdo de um discurso, por dizer uma coisa e pretender que se entenda outra. Nesse sentido, em *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, as experiências vivenciadas pela personagem Branca Dias – uma cristã-nova – representam alegorias de um momento histórico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Dias Gomes. *O Santo Inquérito*. Estado Autoritário. Alegoria nacional.

ABSTRACT

The allegorical concept of an Authoritarian State is discussed in some areas of knowledge, including History and Social Science. As a field of knowledge that reproduces “realities” discussed in these areas, Literature can be an area of tension between these two discursive representations and relates to allegorical socio-historical creations facts, in research of a resignification of such facts, as the allegory metamorphoses itself the language and the content of a speech, by saying one thing but meaning another. In this sense, in *O Santo Inquérito*, by Dias Gomes, the experiences undergone by this character Branca Dias – a new Christian – represents allegories of a Brazilian historic moment.

KEYWORDS: Dias Gomes. *O Santo Inquérito*. Authoritarian State. National Allegory.

Reflexões sobre o conceito de metáfora
Mariana Hilgert inovação semântica
textos de Satie
euforia da tradução
possível falar
Mémories d'un Amnésique Paul Ricœur
traduzindo as obras do francês

Fundação
Joaquim Nabuco

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

ISSN 0304-2685



Reflexões sobre o conceito de metáfora
Mariana Hilgert inovação semântica
textos de Satie
euforia da tradução
possível falar
Mémories d'un Amnésique Paul Ricœur
traduzindo as obras do francês