

ENEIDA MARIA DE SOUZA  
MARIA NAZARETH SOARES FONSECA  
ORGANIZADORAS

16

# ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE LINGÜÍSTICA E TEORIA  
DA LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Belo Horizonte

ISSN: 0101-3548

ENSAIOS DE SEMIÓTICA

Belo Horizonte

7 (16)

p.1-

Dez.  
1986

ENEIDA MARIA DE SOUZA  
MARIA NAZARETH SOARES FONSECA  
Organizadoras

Belo Horizonte

ISSN: 0101-3548

ENSAIOS DE SEMIÓTICA	Belo Horizonte	7 (16)	p.1-	Dez. 1986
----------------------	----------------	--------	------	--------------

**Endereço para correspondência**

**Deptº de Lingüística e Teoria da Literatura - Sala 447**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**Campus da UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha**

**Belo Horizonte - MG**

**Cadernos de lingüística e teoria da literatura / Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. - Ano 1, nº 1 (1978)- . - Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978- . v.: 11.; 22 cm.**

Publicada duas vezes por ano.

Subtítulo - nºs ímpares: Ensaio de lingüística; nºs pares: Ensaio de semiótica.

ISSN 0101-3548

1. Lingüística - Periódicos. 2. Semiótica - Periódicos. 3. Teoria da literatura - Periódicos.

CDD 801  
418

CDU 82  
82

# SUMÁRIO

	PÁG.
APRESENTAÇÃO .....	5
I - LITERATURA COMPARADA	
TRADUÇÃO - INTERTEXTUALIDADE .....	7
TRADUÇÃO E INTERTEXTUALIDADE .....	9
<i>Wander Melo Miranda</i>	
A CRÍTICA LITERÁRIA E A TRADUÇÃO .....	17
<i>Eneida Maria de Souza</i>	
PROBLEMS IN POETIC TRANSLATION .....	23
<i>Thomas LaBorie Burns</i>	
LA DIMENSION ETRANGERE COMME AXE D'ETUDES EN LITTERATURE COMPAREE .....	31
<i>Daniel-Henri Pageaux</i>	
HAROLDO DE CAMPOS- TURGIMANO A MANO NO ALEPH .....	57
<i>(Entrevista)</i>	
II - QUE CAMINHOS TRADUZEM BORGES?.....	65
"O INFORME DE BRODIE": REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO...	67
<i>Nancy Maria Mendes</i>	
DISCRETAS INFIDELIDADES - SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE A MEMÓRIA E A TRADUÇÃO .....	81
<i>Lúcia Castello Branco</i>	
JORGE (LUIS) BORGES, O GUARDIÃO DE BABEL .....	95
<i>Ruth Silviano Brandão Lopes</i>	
QUE CAMINHOS TRADUZEM BORGES? (ANÁLISE DO CONTO "EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN") .....	105
<i>Maria do Carmo Lanna Figueiredo</i>	
BORGES E O CINEMA .....	121
<i>José Tavares de Barros</i>	



III - VARGAS LLOSA: ESCRITA E MEMÓRIA .....	133
TRADUÇÃO E MEMÓRIA .....	135
<i>Luiz Claudio Vieira de Oliveira</i>	
PERCURSOS DE SEDUÇÃO E DE CONQUISTA - TRADUÇÃO E REFORMULAÇÃO EM <u>A CASA VERDE</u> .....	151
<i>Maria Nazareth Soares Fonseca</i>	
DE TUSHÍA A FUSHÍA: AS MARCAS DO NARRADOR .....	163
<i>Cleonice Paes Barreto Mourão</i>	
<u>LA CIUDAD Y LOS PERROS</u> : A ESCRITA E A TRADUÇÃO ...	171
<i>Lauro Belchior Mendes</i>	

IV - VARIAÇÕES EM TORNO DA INTERTEXTUALIDADE .....	189
<u>CHAPEUZINHO VERMELHO. CHAPEUZINHO AMARELO:</u> UMA MENINA, DUAS HISTÓRIAS .....	191
<i>Ivete Lara Camargos Walty</i>	
<i>Maria Helena Rabelo Campos</i>	
ELEMENTOS DA TRADIÇÃO GNÓSTICA EM E.A. POE .....	201
<i>Julio César Jeha</i>	
TRADUÇÃO, PARÁFRASE, PARÓDIA E COLAGEM EM MANUEL BANDEIRA .....	209
<i>Valmiki Villela Guimarães</i>	
OS RITOS DA CÓPULA IMEMORIAL NO REINO DESTE MUNDO (UMA APROXIMAÇÃO A <u>O SANTEIRO DO MANGUE</u> , DE OSWALD DE ANDRADE) .....	221
<i>Renato Cordeiro Gomes</i>	
O MAPA E A AMPULHETA .....	237
<i>Ana Maria de Almeida</i>	

## APRESENTAÇÃO

Os artigos que compõem este número são, na maioria, fruto de uma reflexão sobre Literatura Comparada, voltada para pesquisas no campo da tradução e da intertextualidade. Os estudos sobre tradução não se limitam a considerá-la apenas como transposição automática de uma língua em outra, mas uma recriação, em que saem enriquecidos tanto o texto de partida quanto o de chegada. E é nessa perspectiva que se entende a associação entre tradução e intertextualidade, tradução e paródia, canto paralelo" entre culturas, transgressão e ruptura de modelos lingüísticos e literários.

Um curso sobre "Tradução", ministrado no Doutorado em Letras da UFMG, sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes, possibilitou o convívio da teoria da literatura com as diferentes práticas tradutoras e, conseqüentemente, a abertura de novos caminhos para os estudos de Literatura Comparada. Por isso, entre os trabalhos aqui reunidos, vários têm como objeto de análise textos de Borges e Vargas Llosa, escritores da América Latina que reconhecem, cada um a seu modo, o estatuto da nossa literatura enquanto "traduzora" da cultura do Outro.

O artigo sobre Literatura Comparada, da autoria do Professor Daniel-Henri Pageaux (Universidade de Paris III) foi apresentado, originalmente, sob a forma de conferência, por ocasião de sua estada, no Brasil, em outubro de 1986. A publicação desse texto vem selar um intercâmbio que julgamos necessário entre dois países, além de registrar uma contribuição valiosa para as pesquisas comparativistas.

Agradecemos a Haroldo de Campos pela sua presença, neste número, na forma de entrevista, concedida ao corpo editorial da Revista "Farhenheit 451" durante o "29 Simpósio de Literatura Comparada". Nesta conversa informal, o teórico e transcritor, com o olhar sempre atento para a modernidade, nos dá testemunho de sua experiência fascinante com a prática tradutora.

Reunimos, na última seção desta revista, ensaios que enfocam, em obras de autores brasileiros e estrangeiros, a presença de uma prática intertextual e tradutora que delinea, de modo bem nítido, um dos traços da crítica literária contempo-rânea.

Somos, ainda, particularmente gratos ao Laboratório de Tradução da FALE/UFMG, pela cuidadosa versão dos resumos dos artigos para o francês e a Marcelo Dolabela, pela montagem e transcrição da entrevista de Haroldo de Campos.

E.M.S.

M.N.S.F.

Belo Horizonte, dezembro de 1986.

-1-

LITERATURA COMPARADA:  
TRADUÇÃO - INTERTEXTUALIDADE

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

## TRADUÇÃO E INTERTEXTUALIDADE\*

WANDER MELO MIRANDA\*\*

### RESUMO

**Discussão das teorias sobre tradução de Jakobson, Walter Benjamin e Haroldo de Campos, tendo-se em vista a relação das mesmas com o conceito de intertextualidade.**

### RÉSUMÉ

**Discussion des théories sur la traduction de Jakobson, de Walter Benjamin et d'Haroldo de Campos, en considérant le rapport de ces théories avec le concept d'intertextualité.**

\* Comunicação apresentada na Mesa-redonda sobre "Tradução" no I Simpósio de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 18 a 22 de novembro de 1985.

\*\* Professor de Literatura Italiana e Brasileira da FALE/UFMG.

O uso mais corrente da tradução é o que consiste na interpretação dos signos verbais de uma determinada língua por meio de uma outra. Jakobson denomina essa espécie de tradução interlingual e identifica mais duas outras: a tradução intra-lingual ou reformulação, que consta da interpretação dos signos verbais por outros signos da mesma língua, e a tradução inter-semiótica, que compreende a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais, como o cinema, a pintura, a música ou a dança<sup>1</sup>. No caso particular da tradução poética, Jakobson conclui ser possível apenas a "transposição criativa"<sup>2</sup>, visto ser a poesia, por definição, intraduzível, já que nela as equações ou constituintes do código verbal são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto, indissociáveis, portanto, da sua significação específica e exclusiva. Dessa perspectiva, a fidelidade estreita ao original é acertadamente abolida, em prol da criatividade, mais apta a cumprir a finalidade última da tradução que, levando-se em conta a diversidade de códigos nela envolvidos, é a de transmitir uma mensagem equivalente à do texto original.

A posição de Jakobson a respeito da finalidade da tradução diferencia-se nitidamente da de Walter Benjamin, que, em "A tarefa do tradutor", ensaio de 1921, postula que a tradução tem por objetivo primordial exprimir a relação mais íntima e invisível entre as línguas, não podendo, por esse motivo, visar substancialmente à comunicação, porque somente uma tradução que não seja a "comunicação" de alguma coisa pode perceber a necessidade de não reproduzir o sentido, mas de fazer repercutir a relação entre ele e a intenção que o produz, no gênero específico de intenção da própria língua<sup>3</sup>.

A tarefa do tradutor consiste, pois, não em transmitir o que numa obra é comunicação, nem em recriar o seu lado fugidio, misterioso ou verdadeiramente poético, mas, pelo contrário, em tornar visível na transparência da própria língua o quanto o sentido de uma obra esconde. A tradução é uma "forma"<sup>4</sup> que vive da diferença das línguas e cuja autonomia é mostrada diretamente pelo original, que contém a própria traducibilidade, a possibilidade de trans-significar em outra língua o seu mais que sentido, a sua "sobrevivência"<sup>5</sup> histórica. Na história, o significado da obra se distende e isso ocorre, sobretudo, na tradução, ou na sua possibilidade, que pode mostrar apenas como "as línguas não são estranhas entre si, mas, a priori e a prescin-



dir de toda relação histórica, afins naquilo que querem dizer"<sup>6</sup>.

O fato de a afinidade das línguas ser apriorístico e se realizar somente no diferir delas implica que não há uma relação de linearidade entre a tradução e o original. Tanto a língua deste como a daquela transformam-se no decorrer do tempo: a tradução é, portanto, o interpenetrar-se de dois campos de transformações lingüísticas. O lugar de resolução das tensões produzidas pelas diferenças das línguas é "meta-histórico" e como tal não é "acessível a nenhuma delas particularmente" e tende à "pura língua, à totalidade das suas intenções reciprocamente complementares"<sup>7</sup>.

Vivendo provisoriamente da estranheza das línguas, a tradução não consiste na restituição do sentido, restituição que seria o afirmar-se da tautologia, o reproduzir da identidade que neutraliza as diferenças lingüísticas. Desnudar o núcleo da língua pura - fazer do simbolizante o próprio simbolizado<sup>8</sup> - é o único e maior poder da tradução: nessa língua pura que a nada visa e nada exprime, a palavra alcança a não expressão e somente assim atinge a esfera da pura criatividade. Transformar as palavras em esfumaturas cromáticas ou em pura música, em uma língua que não necessite ser traduzida é, segundo Fabrizio Desideri, "a verdadeira intenção e a utopia de toda tradição poética hermético-esotérica"<sup>9</sup>, à qual Benjamin pertence e que é vista por ele através da perspectiva de uma redenção messiânica.

Ao enfatizar que a tradução é a "sobrevivência" histórica do texto e uma forma regida pela lei de outra forma, sendo a fidelidade expressa por uma "operação estranhante" na qual o tradutor alarga e aprofunda a própria língua mediante a língua estrangeira, a teoria benjaminiana da tradução diferencia-se radicalmente da teoria tradicional. Entretanto, em virtude do seu caráter idealista, platonizante e esotérico, como alerta Haroldo de Campos, empregando uma expressão de Derrida, ela permanece presa à "clausura metafísica"<sup>10</sup>, por supor a convergência final de todos os originais à "autotransparência do Texto Único, o Significado Transcendental, o Texto da Verdade"<sup>11</sup>, no silêncio da língua adamítica, pré-babélica<sup>12</sup>.

A partir da leitura de "Variations sur les Bucoliques", de Paul Valéry, e de textos de Borges, sobretudo "Pierre Menard, autor del Quijote", Haroldo de Campos postula a supressão da noção de Texto Único, em favor da tradução como jogo intertextual da diferença. Para tanto, ressalta os pontos básicos das formu-

lações do poeta francês sobre o ato de traduzir, a saber: a idéia da literatura como operação tradutora permanente, como atividade intertextual generalizada, que resulta na relativização da categoria da originalidade; a desconstituição do dogma da fidelidade à mensagem, ao conteúdo cognitivo; a idéia de "estranhamento" concernente à operação tradutora; e a negação do caráter intermediário da linguagem poética e do seu aspecto meramente veicular de transmissão de conteúdos<sup>13</sup>.

Para Valéry, poesia e tradução de poesia são operações tradutoras, atividades transformadoras análogas, em que a especificidade do poeta determina-se pelo ato de "trazer as idéias às formas, enquanto que o tradutor, emancipado dessa preocupação<sup>14</sup>, lidaria diretamente com essas formas já significantes". Desse modo, o tradutor não visaria a amoldagem do seu texto ao original, mas a conseguir apreender o "modo de intenção" deste e fazer ressoar sua latência no texto traduzido. Nesse (re)encontro de "latências" ou nesse "jogo rememorativo da tradução"<sup>15</sup>, o texto é proposto como algo inacabado, em constante processo de "reformulação", sendo a escrita uma atividade produtora interminável, experimentada em toda sua radicalidade no projeto literário do Pierre Menard, de Borges.

Menard, francês vivendo em Nîmes no início de Novecentos, intenta reproduzir o Quijote não como cópia ou mera "transcrição mecânica del original"<sup>16</sup>, mas como reconstrução literal em castelhano, para cuja realização descarta o recuo temporal à época de Cervantes e sua identificação com ele, preferindo permanecer sendo quem é e, através da identidade não-identica, dar andamento ao seu projeto. O texto de Borges desintegra, ironicamente, como pode-se perceber, a noção de propriedade autoral, ao conceber a literatura como uma atividade criadora que não se determina pela expressão de um eu, muito menos um eu exclusivo, na verdade sempre contingente e historicamente insignificante, se se toma toda escrita como um rascunho de rascunhos, definido, no dizer de Genette, pelo "tempo indefinido da leitura e da memória"<sup>17</sup>. A reversibilidade dessa situação faz com que as obras do passado sejam consideradas como transformações ou transcrições das obras do presente, e não apenas o contrário, estabelecendo um trânsito de escrita-leitura de mão-dupla e desfazendo a linearidade cronológica das concepções evolucionistas da literatura.

Nesse sentido, o Quijote de Cervantes seria a tradu-

ção do de Menard e este a "sobrevida" daquele, impedindo, assim, que ele seja apenas "ocasião de bríndis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo", pois a glória, adverte Borges pela boca de Menard "es una incomprensión y quizá la peor"<sup>18</sup>. Ao evitar a sacralização burguesa do texto e do nome do autor, a literatura passa a ser concebida como um vasto empreendimento anônimo e uma propriedade pública: escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo em que tudo é escrita.

Tendo-se em vista essas formulações, é cabível articular tradução e intertextualidade de maneira especial, considerando-se o confronto de dois textos de autores diversos, embora pertencentes ao âmbito do mesmo sistema lingüístico e literário. Refiro-me a Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos, publicado postumamente em 1953, e Em liberdade, de Silviano Santiago, publicado em 1981 e que consiste na recuperação, pelo "fingimento", do diário que supostamente Graciliano teria escrito após deixar a prisão. A relação de reciprocidade mantida por ambas as obras permite que sejam consideradas como repetição diferenciada de um projeto literário similar, empresa semelhante, embora não-idêntica, àquela tentada por Menard, de Borges, sobre o qual Silviano declara:

"Borges me disse que não precisava ter vergonha de ser leitor, que os livros não são propriedade privada. So mos todos, em arte e artes, grileiros. Mas já af estãria em sombrios invernos da década de 70 em meio a grandes depressões. Precisamos de novo pedir coragem a ele, coragem para pôr no papel a idéia luminosa (a quem pertence o adjetivo?) de Em liberdade."<sup>19</sup>

A apropriação de Santiago do nome e da obra de Graciliano concorre para desfazer a noção de um centro exclusivo de geração de discursos (e, nesse caso, todas as vezes em que aqui se fala de autor, a palavra deve ser entendida como entre aspas), radicalizando o que é dito no capítulo inicial das Memórias do cárcere, em que Graciliano, apesar de constrangido a falar em primeira pessoa, expressa o desejo de obliterar o eu que fala. Em liberdade parece querer ressaltar esse eu que busca esconder-se, na medida em que lhe delega a responsabilidade autoral do diário resgatado, mas ao confundir-lo, propositalmente, com o eu ao qual o nome da capa do livro remete, o texto configura um desdobramento "em abismo" que torna imprópria toda ten-

tativa de demarcação precisa de limites autorais.

Nesse processo duplo de escrita-leitura, em que emergem questões cruciais a respeito da gênese e da recepção do texto literário, os períodos históricos a que ambas as obras se referem traduzem-se mutuamente: a "intencionalidade" do texto de Graciliano, orientado para o testemunho político-existencial, repete-se no texto de Em liberdade, no qual o recuo estratégico ao passado funciona como palimpsesto do período histórico da sua produção.

Tempo e formas em tradução intralingual, aproveitando livremente o conceito antes referido de Jakobson, para melhor perceber um modo específico de relação intertextual, distinto nitidamente da "paródia" e da "citação", atuam literariamente como desenvolvimento do fragmento capítulo "Minima Moralia", de 1945, de autoria de Theodor Adorno, ou melhor, dele, de Graciliano, de Silviano e de todos nós, inserido nas páginas iniciais de Em liberdade e com o qual gostaria de finalizar estas considerações:

"A análise da sociedade pode valer-se muito mais da experiência individual do que Hegel faz crer. De maneira inversa, há margem para desconfiar que as grandes categorias da história podem enganar-nos, depois de tudo o que, neste meio tempo, foi feito em seu nome. Ao longo desses cento e cinquenta anos que passaram desde o aparecimento do pensamento hegeliano, é ao indivíduo que coube uma boa parte do potencial de protesto.

Não pretendo negar o que há de contestável em tal empresa. (...) Não chegava, então, a confessar o peso das responsabilidades de que não escapa aquele que, diante do indizível que foi perpetrado coletivamente, ou sa ainda falar do individual."

## NOTAS

- 1 JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In:—, Lingüística e comunicação. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970. p. 64-5.
- 2 Idem. p. 72.
- 3 Cf. BENJAMIN, Walter. Il compito del traduttore. In:—, Angelus Novus; saggi e frammenti, trad. e introd. de Renato Solmi. Torino, Einaudi, 1982. p. 49.
- 4 Idem. p. 40.
- 5 Idem. p. 41.
- 6 Idem. p. 42.
- 7 Idem. p. 44.
- 8 Idem. p. 50.
- 9 DESIDERI, Fabrizio. Walter Benjamin, il tempo e le forme. Roma, Editori Riuniti, 1980. p. 116.
- 10 CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade. Folhetim, São Paulo, 9 dez. 1984. p. 6.
- 11 Idem. p. 7.
- 12 Sobre o problema da língua ver: BENJAMIN, Walter. Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo. In:— Angelus Novus, cit. p. 53-70.
- 13 Cf. CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a política da tradução. Folhetim, São Paulo, 27 jan., 1985. p.3-4.
- 14 Idem. p. 4.
- 15 Idem. p. 5.
- 16 BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In:—, Ficciones. 11a. ed. Madrid, Buenos Aires, Alianza, Emecé, 1982. p. 52.
- 17 GENETTE, Gérard. A utopia literária. In:—, Figuras. Trad. Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 129.
- 18 BORGES, op. cit. p. 58.
- 19 SANTIAGO, Silviano. Borges segundo Silviano Santiago. Folhetim, São Paulo, 19 ago. 1984, p. 2.

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

## A CRÍTICA LITERÁRIA E A TRADUÇÃO\*

ENEIDA MARIA DE SOUZA\*\*

### RESUMO

Este ensaio tem como objetivo estabelecer a relação entre a prática da tradução e os conceitos de intertextualidade e antropofagia; aponta, ainda, a contribuição da psicanálise para uma teoria da tradução.

### RÉSUMÉ

Cet essai a pour objet d'établir le rapport entre la pratique de la traduction et les concepts d'intertextualité et d'anthropophagie; il montre, encore, la contribution de la psychanalyse pour une théorie de la traduction.

\* Comunicação apresentada na Mesa-redonda sobre "Tradução", no "1º Simpósio de Literatura Comparada". Belo Horizonte, 18 a 22 de nov. de 1985; e no "1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada". Porto Alegre, 8 a 10 de set. de 1986.

\*\* Professora de Teoria de Literatura da FALE/UFMG.



Ao reformular constantemente sua metalinguagem, o estudioso da literatura reconhece que, na maioria das vezes, a nova terminologia vem substituir aquela já existente. A mudança de terminologia não é fruto de modismos e nem tampouco atende a interesses de grupo, revelando, ao contrário, a tendência natural de toda teoria em rever seus próprios conceitos operatórios. A crítica literária vem recebendo, no decorrer de sua história, nova roupagem para velhos conceitos e a renovação resulta sempre em ganho teórico.

O termo tradução, que há muito vem-se infiltrando no campo da teoria da literatura, é um dos conceitos que sofre transformações ao longo do tempo. A utilização do termo se refere não apenas à prática usual da tradução, ou seja, à transformação "interlingual" de um texto em outro, mas do processo de leitura e reescrita de outro texto, processo este que se aproxima do sentido amplo do termo intertextualidade. Um grande número de estudiosos confirma a estreita aliança entre a operação tradutora e a apropriação textual, operação que recai ora na paráfrase, no plágio ou na paródia. Haroldo de Campos<sup>1</sup> ressalta, no "Post-Scriptum" à sua tradução do Fausto de Goethe que: "a tradução é também uma persona através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como a paródia, ela é também um 'canto paralelo', um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais"<sup>2</sup>.

A tradução, nestes termos, é uma atividade criativa, em que a liberdade do tradutor instaura um intercâmbio amoroso entre os textos, ao mesmo tempo que a fidelidade ao original conta menos do que sua transgressão. A paródia, considerada na sua etimologia ("canto paralelo") e na sua acepção mais abrangente, se aproxima da prática tradutória, principalmente quanto à possível liberdade do tradutor de se nutrir de outros textos (além do original) livrando-se, conseqüentemente, da prisão à fórmula única e redutora.

Costuma-se estabelecer ainda a aproximação entre tradução e antropofagia, decorrente da associação com a intertextualidade, ao se retomar o projeto artístico oswaldiano e recolocar a problemática de nossa literatura (da América Latina e do terceiro mundo em geral) enquanto "tradutora" da cultura do Outro. A necessidade de incorporar a produção artística dentro de um movimento universal implica a conscientização de nossa dívida para com as culturas dominantes e a "devoração" de todo leg

do cultural. A prática antropofágica, largamente defendida pelos escritores do Modernismo, continua a render frutos e a fornecer lições, principalmente para os estudos específicos de Literatura Comparada e de tradução crítica<sup>3</sup>.

Augusto de Campos em Verso, reverso, controverso<sup>4</sup>, reúne tradução e prática antropofágica, ao teorizar sobre o caráter impessoal e fingido da tradução, uma forma de usurpação positiva do texto alheio:

"A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para rafingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona."<sup>5</sup>

Com base nessas reflexões podem-se detectar alguns tópicos relativos à prática tradutora, quer no sentido de se conceber uma tradução criativa, que conta com a participação livre e pessoal do tradutor, quer do uso dessa prática enquanto leitura/crítica do texto. Não se deve ignorar a contribuição que todo tradutor, direta ou indiretamente nos fornece, especificamente no que se refere à teorização de sua empresa e ao desnudamento de seus procedimentos operacionais. Percebe-se, no trecho acima, a ausência do sentimento de propriedade do tradutor frente aos textos com os quais trabalha, uma vez que o contato com o novo, o desconhecido e o alheio acentua o sentimento de desposseção de si próprio: persona. O "sujeito" se dilui no espaço intermediário dessa enunciação terceira, assumindo a persona da quem escreva e de quem lê, asquecendo-se de seu nome próprio a vivendo a aventura múltipla (e fingida) da escrita e da tradução. O exílio no texto e o reencontro com o outro correspondem ao axilar-se na sua própria língua, comprometendo-se com a outra, tão distante a "mantirrosa" quanto a sua. A migração de uma língua em outra (de um texto em outro), permite ao tradutor a experiência com sua língua, num procaaso da aprendizagem e reconhecimento, deixando de lado a ilusão de ser seu proprietário. Ressalta, pois, o que há de mais estranho na sua língua, para que a contaminação da língua "estrangeira" seja perfeita, atualizando-se, dessa forma, a premissa davoradora: "só me interessa

sa o que não é meu". A tradução, neste sentido, rompe com a ideologia da fidelidade, abalando o limite rígido entre original e cópia.

O enlace da tradução com a antropofagia se dá especificamente no nível da linguagem, quando o texto traduzido irá contaminar não apenas a escrita do outro, mas servirá de substrato para a metalinguagem do tradutor. Haroldo de Campos, ao traduzir parte do Fausto de Goethe, não só absorve, aglutina e devora o original como retira daí as metáforas de seu trabalho tradutor. A recriação da linguagem crítica decorre da prática e da imagem do ato de traduzir, verificando-se uma pequena distância entre a linguagem-objeto e a metalinguagem. Embora a teorização guarde certa distância de seu objeto, a metalinguagem (da mesma forma que a tradução) assume caráter "vampiresco", ao se nutrir do sangue da linguagem-objeto.

Transcrevo algumas das definições de Haroldo de Campos sobre sua operação tradutora. Inicialmente, o autor resume, no final do "Post-Scriptum", o que entende por tradução criativa de Goethe, a "transluciferação mefistofáustica":

"A tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial; ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei transluciferação."<sup>6</sup>

Outras expressões são utilizadas, ao longo do ensaio, com o objetivo de exemplificar o caráter diabólico do trabalho tradutor: "tradução luciferiana"; "(a tradução) uma empresa satânica"; "tradução como transfusão. De sangue"; "Vampirização" (relativa ao nutrimento do tradutor).

O conceito de tradução em psicanálise e, mais exatamente, em Freud, permite também a aproximação entre crítica literária e tradução. Patrick Mahony, em artigo que trata do assunto<sup>7</sup>, ressalta a importância do conceito de tradução nos escritos de Freud e do desconhecimento, pelos teóricos da tradução, de uma possível contribuição às suas reflexões.

Para Freud, as neuroses e os sintomas são traduções do material inconsciente, operando-se a tradução da lembrança verbal em um signo corporal complexo equivalente; o sonho manifesto, ou pictural, é uma forma de tradução e de transformação intersemiótica (utilizando-se a terminologia de Jakobson) interiorizada do sonho latente, verbal, preliminar. O movimento do mate

rial no aparelho paíquico, enguanto tal, é concebido como uma tradução e as interpretações do analista são também traduções (cf. p. 32, artigo P. Mahony).

A contribuição de Freud é importante principalmente no que diz respeito à terceira categoria de Jakobson referente à tradução, a tradução intersemiótica, quando se constata que as diversas manifestações do material verbal são exteriorizadas e expressas fisicamente, havendo, desse modo, o deslizar de um sistema semiótico em outro. Segundo Freud, todo ato de comunicação (seja ele verbal ou não) já se apresenta como um compromisso, não constituindo pois uma pura expressão direta. A passagem de um sistema de signos a outro não se processa através de uma tradução termo-a-termo, sendo impossível a correspondência fiel entre original e cópia.

Quanto à crítica literária, esta realiza, com quase todo o texto investigado, uma leitura em que entram componentes extra-verbais que se entrecruzam com os verbais, sendo expressos por meio de outros códigos. A transformação de um texto em linguagem literária para uma linguagem pictural ou cinematográfica consiste no processo de tradução intersemiótica, onde se torna "manifesta" uma metáfora, pictural uma palavra. A crítica literária tem-se apropriado grandemente do arsenal teórico da psicanálise, e no que concerne a tradução, esta tem produzido, mesmo que indiretamente, grandes frutos, levando-se em consideração que ambas as disciplinas trabalham obsessivamente a linguagem, embora cada uma tenha um objeto específico de investigação.

Como reflexão final, gostaria apenas de mencionar a contribuição de Guimarães Rosa para a teoria da tradução, não apenas no que diz respeito ao tratamento dispensado à língua, como do caráter singular de sua literatura que se inscreve em um território de tradução. A referência a Guimarães Rosa não exclui outros escritores que compartilham dessa mesma preocupação: Borgea, um dos mais confessos "tradutores" da literatura universal; Becket e Ionesco, que ao escreverem em duas línguas, se traduzem, recriando duas versões de cada um de seus livros, além de Joyce e tantos outros.

O convívio estreito do escritor com vários idiomas contribui para que a "língua materna" deixe de representar um espaço unívoco e tranquilizador, para se movimentar num universo plurilingual. Reforçando o pensamento de Valéry, presente nestas

duas frases, "escrever é um trabalho de tradução" ou: "o leão é feito de carneiros digeridos", Guimarães Rosa escreve traduzindo, aglutinando sílabas de várias línguas e revelando sua inquietação e prazer em compartilhar de um território lingüístico habélico. Uma língua que não possui a tão desejada pureza original, porque pós-babélica e, por essa razão, só podendo ser concebida como tradução. Língua sem pátria nem bandeira não se prendendo, portanto, a um conceito de nacionalidade estreito e redutor. A universalidade literária começa a mostrar sua força justamente no momento em que se rompe com a estreita concepção de língua como símbolo do "ideal pátrio".

Finalizo meu texto com uma passagem da carta de Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano, onde traduzir e escrever são dois verbos sinônimos.

"Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse 'traduzindo', de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no 'plano das idéias', dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa 'tradução'. Assim, quando me 're'-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do 'original ideal', que eu desvirtuara..."<sup>8</sup>

#### NOTAS

- <sup>1</sup> CAMPOS, Haroldo de. Post-Scriptum. Transluciferação mefistofáustica. In:—. Deus e o diabo no Fausto de Goethe. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- <sup>2</sup> Idem. p. 191.
- <sup>3</sup> Quanto a essas reflexões, remeto o leitor para os estudos de Octavio Paz sobre tradução e literatura comparada, tais como: Traducción y literalidad, Signos em rotação, entre outros; e para os ensaios de Silvano Santiago, Uma literatura nos trópicos e, especificamente, Apesar de dependente, universal, em Vale quanto pesa.
- <sup>4</sup> CAMPOS, Augusto de. Verso, reverso, controverso. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- <sup>5</sup> Idem. p. 7.
- <sup>6</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 209.
- <sup>7</sup> MAHONY, Patrick. Vers une compréhension de la traduction en psychanalyse. In:—. "La décision de traduire: l'exemple Freud". L'écrit du temps. 7. Paris, Minuit, 1984. p. 41-42.
- <sup>8</sup> ROSA, J. Guimarães. Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. São Paulo, T.A. Queiroz, Editor, ICIB, 1981. p. 63-4.

## PROBLEMS IN POETIC TRANSLATION

THOMAS LABORIE BURNS\*

## RESUMO

Este trabalho visa levantar alguns problemas na tradução da poesia, tais como a ambigüidade, a concisão e a qualidade sonora no poema original. Discutem-se também as maneiras como a tradução se apresenta e os tipos gerais de tradução poética (fiel, livre e criativa) e as vantagens de cada uma. Exemplos ilustrativos de Yeats, Baudelaire, Catullus, Parris e um poema completo de Drummond para que o autor apresente sua versão em inglês com comentário.

## ABSTRACT

Without going into formalistic problems or theories, this paper discusses some of the problems peculiar to a poetic text, such as purposeful ambiguity, metaphorical language and sound qualities in the original that pose problems for translators. The methods of presenting translations of poetry in the English-speaking world are presented with their respective advantages. As illustrations of particular problems, poets such as Yeats, Catullus, Baudelaire, etc. are given in representative translation fragments. Finally, a complete poem of Carlos Drummond de Andrade is translated by the author, with commentary, to show the kinds of choices the translator faces in attacking a poem.

\* Professor de Literatura Anglo-Americana do FALE/UFMG.

Poetry was once defined by the American poet Robert Frost as everything that is left over from translation, an observation that does not leave the would-be translator of poetry much room for action. Frost's definition, of course, contains an important truth, namely, that there is something irreducible in the special language of poetry that resists transference to another tongue or even to a prose paraphrase in the same language as the poem. What are some of the special difficulties that make the translation or paraphrase of poetry problematic? First, the language tends to be more condensed and concise than in prose. Figures of speech abound. Puns, plays on words, and other translator's nightmares are a matter of course. A word is deliberately used to express several ideas at once, so that it is fair to say that ambiguity is pursued rather than avoided. Second, there are the problems arising from the nature of poetic language. Sound is more closely associated with meaning than in prose, so that there is often a tension between the two, either in imitation (onomatopoeia) or opposition. Rhythm and meter, which are different in different languages, are essential to both the meaning and the feeling of a poem. Finally, connotation may be even more important than denotation. All these considerations make one suspect that it is probably impossible to convincingly translate a poem into another language.

Faced with this impossibility the translator can either give up or make an heroic attempt. If he chooses the second alternative, he might be heartened to know that some attempts have been very good indeed. Homer may be the most translated poet in the world and has so been enjoyed in many languages as well as the original Greek, but the success of his translations (at least in English, where the versions of Chasman, Pope, and, more recently, Richmond Lattimore and Robert Fitzgerald all have their proper charm) may owe something to the Homeric poems being epic narratives where to a certain extent the story tells itself. More complex - to stick for the moment only to the ancient Greek language - is Attic tragedy, whose translations (again, I can speak only for English versions) are far less convincing. The metrical complexities and lexical punning of the original contain too much of the meaning for it to be effectively turned, so that a great deal of the subtlety of the Greek is lost. Lyric poetry is another problematic genre, since there needn't be a story, a conflict or an argument as a foundation for understanding a lyric



and, in the genre of lyric poetry, language, we might say, tends to celebrate itself. A striking example of the loss entailed in translating lyrics is what one feels when one reads a translation into a European language of a poem from the Chinese Book of Songs. What (we may suppose) is an exquisite lyric in Chinese turns out in translation to be a string of adjectives that may be somewhat banal or, at best, only faintly charming.

There seem to be two approaches to the problem of presenting foreign poets in book form. The first, which is surely better from the point of view of the reader, is printing the original poem and its translation on opposite pages. Even when one understands nothing of the original language, there is something comforting about having the poem there in its pristine state. For the reader with some, though imperfect, knowledge of the original language, to work through the original poem using the translation as a crib helps him to possess some of its delights. To be helpful in this sense, the translation must be fairly "close" to the original: not necessarily literal, which might make the original unintelligible, but not so "free" that the reader would not be able to work back and forth from one text to the other with profit. It is also difficult to avoid the suspicion that having the original text so close in space to his own version keeps the translator from flying too far off on his own.

While the facing-page method has been gaining popularity in recent years, the more traditional method of presentation is for the reader to have in his hand a book of poems with an author's name and a translator's words. These versions naturally make less of attempt to be faithful than to stand as poems in their own right. The reader's problem then becomes how far he should trust the translator: traduttore or traditore? Does the striking metaphor belong to the poem or is it a product of the translator's ingenuity? When the reader is ignorant of the original, he has no recourse but to compare a number of versions to try and get at the poem. Even then, it is difficult or impossible to tell which of the versions best represents the poem. This brings us to the basic problem in choosing between translations: is the best one that which is "closer" in structure, lexis, etc. to the original, or that which is the better equivalent in its own language? The answer depends on what use you are making of the translation. If used as crib to help work through the original, the version closer in a literal sense is

probably more useful, but if, as for many people, the original poem may never be read, then one has to consider the merits of the translation as a work of art. The translation in this case must itself be a poem; it must be more than a translation, a carrying-over of meaning. It must attempt to make an impression that is similar to what the original makes on the reader.

The obvious corollary to this position is that only a poet can really translate another poet. The trouble with this is that poets often take wide liberties with other literary works. They may not care so much for representing another poet in their own language as for using him as a sort of imaginative springboard for their own purposes. The American poet Robert Lowell frankly admits that his versions of Greek or French literature are "creative". A famous example of creativity in this sense is Yeats's version of Ronsard's sonnet, beginning "When I am old and gray and full of sleep". This poem starts off fairly close to the French but veers off in its own direction and becomes something quite different. Yeats undoubtedly wants readers to be thinking of Ronsard's poem but also to recognize that he, Yeats, is writing his own poem. One cannot really call this practice translation but, more properly, imitation.

If we get down to the practical problems involved in poetic translation, it can be observed that the translator has all the problems of a translator of prose in addition to those peculiar to the genre of lyric poetry, several of which I mentioned at the beginning. Consider the well-known stanza of Baudelaire's:

"La nature est un temple où de vivants piliers  
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;  
L'Homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers."

J. Leclerc reproduces rather well the rhythm, rhyme, and language of the original:

"In Nature's temple, living pillars rise,  
Speaking sometimes in words of abstruse sense;  
Man walks through woods of symbols, dark and dense,  
Which gaze at him with fond, familiar eyes."

As this is a poetic version, we can expect that certain liberties have been taken. There is nothing corresponding to the English

word "rise"; the opening phrase in English is rather different from "Nature is a temple", which is what the French says; the "fond" in the fourth line is non-existent in the French; the relationship of man and where he's going has been confused, since the French particle "y" in line three makes it clear that man walks in the temple of nature by passing through the forest of symbols. This last oversight, if that is what it is, is rather more serious since it obscures the central insight of the stanza, which is that man lives in a symbolic world and it is "through" - spatially in terms of the metaphor but also meaning "by means of" - symbols that a mysterious indecipherable world becomes familiar to him.

Improvisations may be necessary, and when inspired, come to seem indispensable. Let us take as the target poem Yeat's opening stanza from "Sailing to Byzantium":

"That is no country for old men. The young  
In one another's arms, birds in the trees  
- Those dying generations - at their song,  
The salmon - falls, the mackerel-crowded seas,  
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long  
Whatever is begotten, born, and dies.  
Caught in that sensual music all neglect  
Monuments of unaging intellect."

A Brazilian translator, Augusto de Campos, renders the lines thus:

"Aquela não é terra para velhos. Gente  
jovem, de braços dados, pássaros nas ramas  
- gerações de mortais - cantando alegremente,  
sslmão no salto, stum no mar, brilho de escamss,  
peixe, ave ou carne glorificam ao sol quente  
tudo o que nasce e morre, semen e semente.  
Ao som da música sensusl, o mundo esquece  
as obras do intelecto que nunca envelhece."

Csmpos has reproduced Yeat's abababcc rhyme scheme and his uneven yet quietly lyrical rhythm. His version is also admirably close to the sense, though in line 4 he has transformed the mackerel into tuna and added an image of "flashing scales" that is missing in the original but is appropriate to the general idea of the line. In line five, he has changed "all summer long" to something like "under the hot sun", which suggests summer, but one feels that here the addition is less legitimate and it looks as if he

merely wanted to make the rhyme. In line two, the Portuguese phrase means something like "arm-in-arm" and so misses the sexual suggestion of "in one another's arms". In line seven, one feels that something has been lost by the omission of a word like "caught", but line six, which literally rendered would read "all that is born and dies, semen and seed", though it lacks the conclusion of the English line, is a brilliant improvisation on the sense.

To see the problems posed by diction, let us take an example from the Chilean poet Nicanor Parra:

"Ellos son viejos verdes  
Nosotros somos ancianos maduros."

The contrast between the final adjectives verdes/maduros can be preserved in English (green/ripe), except that in English two words, ripe and mature, correspond to the Spanish "maduro", the first more appropriate for fruit, the second for people. Parra's verses play on both meanings and in English the translator must choose. The contrast of nouns, viejos/ancianos, cannot be effectively rendered either, since, although both words mean "old men", viejo verde is a colloquial phrase meaning something like "dirty old man". A literal translation of the lines, "They are green old men/We are ripe ones" completely misses the point on both aspects, while the paraphrase "They are lascivious codgers/We are mature elders" gets the sense accurately put misses the metaphorical contrast, the poetry, of the lines.

Another practical problem the translator of poetry has is reproducing the concision of a poem: i.e., avoiding the appearance of a paraphrase. In an irreverent poem Catullus wrote about Pompey's wife, the last verse sums up the poet's moral comment in only three words:

"Fecundum semen adulterio."

Literally, the lines mean "Fertile is the seed of adultery", but the Latin, which may, and does, omit the verb "is" (est) and which dispenses with definite articles is thereby more concise. An English translator, Peter Whigham, germinates the botanical metaphor into "Adultery spreads like a weed", but introduces a cliché. The poet James Michie's version of the line, "Adultery's

quick to breed" uses only four words, but suggests the proliferation of animals rather than plants.

Finally, one might look at a poem in its entirety to appreciate the compromises and choices a translator must make. I shall choose a poem of Carlos Drummond de Andrade's, "Festa no Brejo", a poem that is fairly simple and one that was analysed in a lecture on comparative stylistics by Prof. Ângela Vaz Leão, who compared it to a French translation. The first stanza reads:

"A saparia desesperada  
coaxa coaxa coaxa.  
O brejo vibra gue nem caixa  
de guerra. Os sapos são danados."

I render the stanza thus:

"The frantic froggergy  
croaks croaks croaks.  
The bog vibrates  
like a bellicose snare-drum.  
The frogs are all in a fury."

There is no collective noun for frogs in English, so "froggergy" is a necessary invention. "Frantic" seems better than "desperate" for both its alliteration with "froggergy" and its connotations of furious activity. "Croaks" is accurate but inadequate for "coaxa" since the repetition suffers by the word losing one syllable. "Brejo" could perhaps be rendered by "swamp" or "bog". As the poem could have a political interpretation, Minas being the state famous for its politicians, "bog" could be given a slight preference since it suggests "getting bogged down" in words, though one could also make a case for "swamp", as in being "swamped with promises". The next sentence is inaccurate as to meaning but perhaps suggests the sense without a clumsy paraphrase the meaning demands. The military implications of "caixa de guerra" have been retained by introducing the epithet "bellicose". The final sentence is freely translated, but its poetry is more obvious than the literal "The frogs are angry". The next stanza reads:

"A lua gorda apareceu  
e clareou o brejo todo.  
Até a lua sabe o coro  
da saparia desesperada."

"The fat moon came out  
and lit up the entire bog.  
The chorus of frantic frogs  
rises to the moon."

This stanza presents no great difficulties, though one might remark that "fat" as applied to the moon does not perhaps suggest all the possibilities expressed by "lua gorda". English requires that the word-order, and therefore the emphasis, of the second sentence be altered. The poem ends thus:

"A saparia toda de Minas  
coaxa no brejo humilde.

Hoje tem festa no brejo!

All the froggery of Minas  
croaks in the humble bog.

It's party-time in the bog today!"

The last line literally means "Today there's a party in the bog", but as Professor Leão pointed out, the French "il y a" (there is) is too formal for the colloquial "tem", better rendered in French by the shorter colloquial form "y a"<sup>1</sup>. "It's party-time", then, tries to capture the colloquial flavour in English of the line as well as the exuberance of the rhythm of the Portuguese confirmed in the exclamation point.

NOTE

- <sup>1</sup> Prof. Ângela Vaz Leão. Oral Communication. I<sup>o</sup> Simpósio de Literatura Comparada, Faculdade de Letras, UFMG, 1985.

## LA DIMENSION ETRANGERE COMME AXE D'ETUDES EN LITTERATURE COMPAREE

DANIEL-HENRI PAGEAUX\*

### RESUME

Cet article a comme but une approche de la Littérature Comparée, considérée dans ses inter-relations littéraires et culturelles. A partir de cette conception, l'Auteur fait l'analyse du voysge en tant qu'une pratique culturelle et propose une étude de l'image en tant que représentation de l'Autre, déviation significative entre deux réalités culturelles.

### RESUMO

Este artigo tem como objeto o enfoque da Literatura Comparada nas suas interrelações literárias e culturais. A partir dessa concepção, o Autor aborda a viagem como uma prática cultural e propõe um estudo da imagem enquanto representação do Outro, desvio significativo entre duas realidades culturais.

\* Professur à ls Sorbonne Nouvelle - Paris III.



La littérature comparée en tant que discipline ne repose pas, on le sait, sur la "comparaison". Pas uniquement. De fait, il s'agit, beaucoup plus souvent, beaucoup plus largement de "mettre en relation" deux séries littéraires, culturelles: deux auteurs, deux textes, deux cultures. Comme l'a fort bien défini Afrânio Coutinho, la littérature comparée présente le caractère particulier de "inter-relacionamento" qui justifie la mise en relation de deux séries différentes de faits, de données littéraires.

Seconde mise au point préliminaire: il n'y a pas (ajoutons heureusement) de méthode "comparatiste". Observons que d'autres disciplines, telles l'anthropologie ou la linguistique, revendiquent, elles aussi, une méthode comparative dont la littérature comparée peut s'inspirer. A partir d'une réelle interdisciplinarité, la littérature comparée fait non seulement dialoguer les littératures et les cultures, mais aussi les méthodes d'approche du fait et du texte littéraire, selon la nature du questionnement défini par le chercheur. S'il n'y a pas de spécificité dans la méthode, il y a, pour le comparatiste, une spécificité dans le questionnement, c'est-à-dire dans le rapport qu'il établit entre les faits qu'il pose comme champ de recherches. La première hypothèse de travail du chercheur comparatiste est la définition la plus précise possible du champ de recherche qu'il entend étudier: délimitation d'un corpus textuel, formulation sous forme d'hypothèse de la mise en relation qu'il opère (d'où les titres d'étude comparatiste reposant très souvent sur une articulation de type binaire).

Troisième et dernière mise au point: la littérature comparée s'est constituée, au long de plusieurs décennies (presque un siècle pour la France) en un véritable "programme" d'études. Il existe, comme je l'ai dit, parodiant un titre d'ouvrage historique célèbre, dû à E. Le Roy Ladurie, un "territoire" du comparatiste qui est constitué par plusieurs orientations de recherches et de questionnements, lesquelles, à leur tour, fondent jusqu'à un certain point l'originalité de notre discipline. Je retiendrais pour ma part trois orientations fondamentales:

1/ la dimension étrangère étudiée dans les relations inter-littéraires et inter-culturelles: la littérature est étudiée dans ses manifestations qui ressortissent à la présence et à la fonction active d'un élément étranger: le voyage, la traduction, la réception critique de textes étrangers, l'intermédiaire, la

représentation de l'Autre sont autant de facettes de ce phénomène.

2/ la poétique comparée: il s'agit à présent d'études plus spécifiquement textuelles qui, en intégrant une dimension étrangère, une donnée étrangère, entendent étudier et plus directement comparer deux ou plusieurs séries de textes pour en comprendre mieux l'élaboration, la production. On retiendra en particulier les études de thèmes et de mythes; mais, dans une perspective plus large, on pourra réfléchir sur certains phénomènes littéraires tels qu'un mouvement, une école, une tendance, une esthétique etc... en privilégiant deux ou plusieurs manifestations dites "nationales".

3/ la relation de la littérature en tant que moyen d'expression avec d'autres types d'expression: la peinture, la musique, le cinéma, le théâtre, non seulement pour étudier des formes particulières de relation (formes dites mixtes comme le livret d'opéra ou le scénario de film) mais aussi pour proposer quelques éléments de réflexion sur la "spécificité" possible de la littérature face à d'autres modes d'expression.

C'est la première orientation que je voudrais plus spécialement présenter à l'occasion de ces deux conférences. Je retiendrais tout particulièrement le voyage et l'image.

- I -

De toutes les expériences de l'étranger, le voyage est certainement la plus directe, la plus complexe. En tant que pratique culturelle, le voyage requiert une approche historique, anthropologique. Mais il reste, pour le littéraire, une expérience humaine singulière, irremplaçable pour celui qui l'a vécue et, sous forme écrite, un témoignage qui prend place dans un moment précis de l'histoire culturelle d'un pays: celui du voyageur. Le voyage qui nous intéresse est le voyage retranscrit, récrit, le produit d'un échange entre un espace étranger et le choix d'une écriture, d'une forme et d'un contenu culturels; et encore, le voyage servant de modèles à d'autres expressions littéraires telles que le voyage imaginaire ou le roman.<sup>1</sup>

Dans le récit de voyage, l'écrivain-voyageur est producteur du récit, objet souvent privilégié du récit, organisa -

teur du récit et metteur en scène de sa propre personne. Il est narrateur, acteur, expérimentateur et objet d'expérimentation, mémorialiste de ses faits et gestes, héros de sa propre histoire sur un théâtre étranger, une scène étrangère, mais aussi actualisée par le récit; il est le témoin privilégié par rapport à un public définitivement classé comme sédentaire, conteur enfin pour la plus grande joie de ce dernier.

Dans la tradition gréco-latine tout voyageur est un menteur: il raconte son histoire, des histoires. Modèle du genre: Ulysse, traité par Juvénal, dans sa XVe. Satire, de "charlatan" (aretalogus). C'est encore l'avis de l'Encyclopédie qui rappelle, à l'article "Voyageur" que "tout homme qui écrit des voyages est un menteur". On ne saurait donc trop marquer de différence entre un voyage "réel" et un voyage "imaginaire": l'écrivain-voyageur, par le fait même qu'il écrit, va affabuler. Il importe de voir selon quelle logique vont se construire ses mensonges, même lorsque le texte est présenté comme "objectif" et quels mensonges sont susceptibles de se transformer en matière littéraire.

Lorsque nous réfléchissons sur les rapports entre voyage et littérature, nous sommes frappé par trois formes majeures qui, historiquement, se sont succédées: le pèlerinage, le voyage et le tourisme. Car il est clair que le pèlerinage n'est pas le voyage. Pas simplement, pas uniquement. Même si le pèlerin n'a pas toujours été un être exemplaire, le pèlerinage, en tant que pratique culturelle, affirme l'inutilité du monde d'ici bas et il superpose à la vie terrestre, à ses aléas et malheurs, un itinéraire, une quête. Quête verticale, si l'on peut dire, complétant, doublant le trajet horizontal, les cheminements, les journées. Pendant tout le Moyen Age, le pèlerin voyage en groupe. Il faudra attendre le XVIe. et le XVIIe. siècle pour le voir circuler seul, pour le voir se transformer en personnage romanesque, ayant troqué sa quête spirituelle pour une quête amoureuse: El Peregrino en su patria de Lope, "el peregrino de amor" des Soledades de Góngora, el peregrino andante du Persile de Cervantes nous font passer dans le monde des aventures romanesques; Compostelle est bien oublié... Mais le phénomène grégaire du pèlerinage médiéval pourrait nous faire penser à une première forme de "tourisme", avec ses itinéraires, ses guides, ces déplacements massifs et organisés.

Or, le voyage s'oppose à la fois au pèlerinage et au tourisme grégaire en ce que le voyageur revendique, ou tient

pour acquis, le caractère individuel de son acte, de sa décision. Pas de voyage sans projet, librement décidé par le voyageur: "Je sais bien ce que je fais, mais non ce que je cherche" dit Montaigne, lorsqu'il s'explique sur son goût du voyage. Nous disons "tient pour acquis", afin de ne pas oublier certains modes qui font que le voyageur n'est plus libre de son choix, de ses déplacements; le Grand Tour, ce long voyage des aristocrates anglais des XVII<sup>e</sup>. et XVIII<sup>e</sup>. siècles (d'où est venu le mot tourisme, mais Stendhal emploie encore le mot "touriste" comme synonyme de voyageur) montre bien comment un voyage dit individuel est aussi une expédition qui s'inscrit dans un circuit et des haltes convenus, depuis l'Angleterre jusqu'à l'Italie.

Pourtant, dans sa pratique comme dans son expression littéraire, le voyage et le récit de voyage expriment un moment culturel bien reconnaissable: celui de l'adéquation de l'homme et du monde extérieur, de la puissance sans cesse affirmée de l'homme sur le monde, de sa volonté de puissance et de sa capacité infinie de décrire et de comprendre le monde, de s'en croire le maître. Le récit de voyage est toujours un acte éminemment optimiste, positif, qui redit la possibilité (et la volonté) du voyageur de ramener l'inconnu au connu, qui réaffirme que l'homme - le voyageur - est la meilleure clé interprétative du monde parcouru. Le voyage, la littérature de voyages ont pour bornes chronologiques les grandes découvertes, à l'aube des Temps Modernes, et les grandes entreprises coloniales du XIX<sup>e</sup>. siècle, l'âge d'or de l'individu, de l'individualisme, d'un système culturel de valeurs qui a nom "humanisme". Tour à tour seront privilégiées, sans grandes altérations dans les mécanismes de transcription et de représentation, l'Italie, la Vallée du Rhin, l'Andalousie, l'Orient...

N'exagérons pas trop l'assomption de l'individu dans cette longue durée qui a comme meilleures pertinence et cohérence l'Europe occidentale ou les élites occidentalisées. Le voyage n'est pas seulement un déplacement dans l'espace géographique ou dans le temps historique: il est aussi un déplacement dans un ordre social et culturel. Dès lors, l'étude du récit de voyage doit passer par la juste connaissance des moyens de connaissance du pays, des itinéraires empruntés, des lectures faites, des guides utilisés ou des modèles littéraires régulièrement réinvestis comme ultime justification, caution humaine et esthétique du voyageur. Des références? Des autorités? La Bi-

ble, bien sûr, somme prodigieuse d'errances, de tribulations, d'exodes, d'exils; l'Odyssée et son inlassable navigateur; mais aussi La Divine Comédie, itinéraire spirituel, anthologie du voir et de l'entendre. Qui dira, pour le voyage en Espagne, l'importance du Don Quichotte et des romans picaresques, pour l'évocation d'une auberge, une journée à dos d'âne, un mauvais dîner...

Les références peuvent être autres que littéraires. Au siècle des Lumières, l'invitation au voyage est forte: tour d'Europe, tournée des capitales, mais aussi des salons, des bibliothèques et des collections. Pour ce siècle, voyager c'est moins changer son âme et se dépayser que découvrir pour comparer, saisir quelques originalités, réduire le multiple à l'unique, utilisable pour l'homme cultivé, pour l'élite qui reste la référence et l'étalon. Voyager, c'est moins regarder que remonter le fil des siècles, établir des synthèses, des tableaux permettant l'étude comparée des grandeurs et des décadences. Voyager, c'est réordonner, hiérarchiser, classer. Montesquieu cherche toujours dans la ville qu'il visite le point élevé duquel il pourra saisir non l'espace urbain, mais l'histoire des hommes qui s'est déposée en alluvions successives: ce que recherche le voyageur n'est pas un paysage, mais une idée de civilisation qu'il faudra examiner, analyser, juger. Il n'y a aucune solution de continuité entre le contexte culturel du siècle, le système général des valeurs appelées Lumières et l'équation personnelle du voyageur.

Celle-ci va pourtant évoluer au cours du siècle. De nouveaux centres d'intérêt vont orienter le regard et la méditation du voyageur: le système se fragmente, l'unité ou la synthèse ne sont plus les guides du voyageur, mais bien plutôt l'émotion, la capture de l'instant, du fait fugitif, l'identification de rapports plus intimes entre le voyageur-microcosme et le spectacle du Cosmos. La confession n'exclut cependant pas la réflexion critique; le paysage sait accueillir la méditation métaphysique et l'instant peut encore fournir la matière à la reconstitution picturale, plastique. Au fur et à mesure qu'on avance dans le XIXe. siècle, la quête d'exotisme, dans l'espace et dans le temps, assure la promotion multiforme du "pittoresque", dernier avatar de la "couleur locale", derniers sursauts du voyageur, solitaire (de moins en moins!) et artiste pour enrichir et orner, encombrer de ses goûts et préférences esthétiques, un

paysage ou un cadre urbain.

En cette fin de siècle, éprise de progrès et de modernité, le voyageur européen court vers les terres que Clio a oubliées, ou n'a pas ravagées: les terres plongées dans le passé immémorial ou les dernières terrae incognitae. En Occident, les espaces ibériques offrent ce mélange passéiste, anachronique où misère, aristocratie (l'antidote de l'ère bourgeoise!) et exotisme oriental procurent encore de fortes sensations pour un voyageur désireux de se perdre pour mieux retrouver ses fantasmes. C'est l'époque où le voyageur proclame sa volonté de se confesser, de s'abandonner, d'aller se fondre dans l'ailleurs pour retrouver la puissance du verbe, attaquée de toutes parts par les forces de l'éphémère ou de l'ordre absolu: appel irrépressible de terres autres, inversées comme cette Venise vers laquelle Aschenbach trouvera la vraie vie, la beauté et la mort (La mort à Venise de Thomas Mann).

Nous parvenons aux ultimes images et métamorphoses de l'écrivain-voyageur: le diplomate ménageant son temps pour retrouver la rêverie: (Gobineau en Asie, mais aussi au Brésil, dans des lettres souvent polémiques à l'égard de la population et du mélange des races; Claudel "découvrant" l'Asie dans Connaissance de l'Est), le globetrotter, le journaliste, reporter, le cosmopolite accumulant les expériences et les témoignages recueillis sur un globe définitivement éclaté, fragmenté, chaotique. Paul Morand serait l'un des exemples achevés de cette écriture inquiète, insatisfaite, mais avide de capter ce qui peut être nouveauté ou étrangeté. Mais la multiplicité des lieux visités ne doit point faire oublier l'étrange confession faite dans Rien que la terre (1926), recueil de nouvelles au titre symbolique: "Je n'aime pas les voyages. Je n'aime que le mouvement. Du plus loin qu'il me souvienne, toujours cette envie d'être ailleurs, implacable, tenace comme une lésion."

Voyager ne deviendrait-il pas une bien inquiétante activité? La question n'est pas nouvelle et des cohortes d'esprits philosophiques ont glosé sur cette inquiétude, au sens propre du terme. De Sénèque à Pascal nous connaissons les remarques sur le malheur de l'homme qui ne peut rester entre quatre murs ou face à lui-même. Comme si, dans le silence de son cabinet ou sur le dos d'un chameau, sur l'océan ou dans l'allée d'un parc, l'écrivain-voyageur n'était pas en permanence devant soi-même et voyageant dans les mots tout autant que dans l'espace intérieur

ou extérieur.

Il est en revanche un danger plus grave qui guette le voyageur: l'impossibilité matérielle de se déplacer, l'abolissement du déplacement, la disparition de l'ailleurs. Nous entrevoyons ici un problème d'une grande futilité littéraire pour certains et qui pourtant est une des premières questions que pose l'étude de la transcription du voyage: le rythme même du voyage, le rythme physiologique qui dépend du moyen de locomotion choisi, à pied, à dos de mulet ou de cheval, en berline, en train ou en auto...

Il est trop clair que l'avion a aboli toute poésie du voyage, toute possibilité narrative du voyage: c'est au moins à l'aéroport que l'aventure guette le dernier voyageur-aventurier de notre monde moderne, l'agent spécial... Le paquebot, le train-sleeping et l'automobile - les années 20, 30 - auront été les derniers moyens de transport célébrés par la littérature. Après eux et après cette date, les écrivains du dépaysement, du voyage ont dû revenir à la marche à pied, thème littéraire qui fait son apparition avec Jean-Jacques, à moins qu'on ne songe à l'apologie de la bicyclette, compagne et prolongement physique du voyageur. Notre époque sera peut-être celle de la redécouverte du cheminement, après la littérature de la "Beat Generation", de Jack Kerouac, retrouvant l'espace et le grand air, le rythme du corps. Chemin faisant de Jacques Lacarrière emmène son lecteur dans une Grèce également éloignée des oripeaux classiques et des pustules touristiques, pour une célébration de l'espace à l'échelle de l'écrivain promeneur, vagabond, la fleur aux dents.

Du moyen de transport dépend bien évidemment le rapport ou paysage, à l'espace étranger, l'organisation des descriptions, statiques ou dynamique (le "mythe" de la vitesse cher au XIXe. siècle!) jusqu'à l'identification dans l'espace étranger, identification parfois difficile, de l'Autre. Ecrire sur l'Autre, écrire l'Autre: nous débouchons alors sur ce vaste canton comparatiste, l'imagologie, où se mêlent, on le voit, l'ordre littéraire et la dimension anthropologique. S'il s'agit bien d'étudier des "transcriptions" littéraires, il faut avoir à l'esprit non seulement tous les moyens, les techniques qui permettront d'inventorier les procédés de l'écriture de et sur l'altérité, mais aussi les procédures selon lesquelles s'élaborent les hiérarchies entre le voyageur (l'observateur, la culture d'origine) et l'Autre (l'observé, l'étranger plus ou moins pro-

che, lointain, familier ou irrémédiablement "exotisé"). Et parce que le voyage - réel ou imaginaire - reste toujours une expédition dans les mots, il importe de voir quelles autorités livresques, culturelles cautionnent les choix du voyageur, son lexique, les champs sémantiques des séquences descriptives, les réécritures de l'espace et de la culture de l'étranger, les mythifications possibles de tel périmètre privilégié, les mécanismes générateurs de ses haines ou de ses enthousiasmes, les principes implicites qui organisent l'image de l'Autre, c'est-à-dire les confessions du voyageur-écrivain.

Dans le champ culturel brésilien, je voudrais privilégier rapidement trois exemples particulièrement significatifs. Avec Viagem de Graciliano Ramos nous avons un exemple presque classique de récit de voyage jusqu'en Europe de l'Est où l'écriture porte témoignage d'une réflexion non seulement historique, mais politique: le voyage est le prolongement d'une certaine recherche de type idéologique et l'espace parcouru illustre mais aussi justifie le choix d'une idée largement politique. Avec O turista aprendiz, Mário de Andrade se fait découvreur de son propre pays, mais d'un espace qui lui est étranger: l'Amazonie. Or l'écrivain voyageur qui se fait par moments ethnologue est aussi celui qui a en chantier Macunaíma et le voyage devient un complément à l'élaboration poétique. Plus net encore est l'exemple de Oswald de Andrade "viajante" pour reprendre le titre choisi par Antônio Cândido dans un essai recueilli dans Vários escritos. Ce petit texte est un véritable modèle pour le sujet qui nous occupe. Cândido pose comme ligne de recherche la question de la "fonction" qu'a pu jouer le "thème" du voyage chez l'auteur de Memórias sentimentais de João Miramar et de Serafim Ponte Grande et Cândido pose la conclusion suivante:

"A viagem para ele foi isto: translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas. E o seu estilo, no que tem de genuíno, e movimento constante, rotação das palavras sobre elas mesmas, translação à volta da poesia pela solda entre fantasia e realidade graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas; grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou estilo telegráfico."

On le voit: la problématique du voyage ne s'arrête pas



à l'image véhiculée par le récit ou le journal du voyageur. Le voyage, tel que nous le concevons, à travers quelques exemples, est aussi un moyen d'interroger une personnalité particulière et de comprendre la production d'un texte. Dans cette optique le voyage est aussi schéma, modèle pour nombre de fictions. Pas d'Utopie, sans voyage préalable et souvent voyage de retour, cadre et clé possible pour la compréhension de l'utopie. Pas d'aventures - réelles ou imaginaires - sans voyages, à volonté équipées maritimes, expéditions terrestres, sub-terrestres, spatiales.

A bien des égards, le texte d'un voyage imaginaire - de Lucien à Jules Verne - offre une série de principes subversifs et inversés par rapport au récit de voyage. Celui-ci est réponse, passage de l'inconnu au connu; celui-là est questionnement, choc en retour sur l'univers référentiel commun au voyageur et au lecteur. Le récit de voyage est succession linéaire de descriptions, d'impressions, d'expériences; le voyage imaginaire récupère les "à cotés" émotifs de tout voyage, mais se transforme en une pérégrination dans les livres, un voyage dans les mots à partir desquels se développe, s'étire la fantaisie onirique et lexicale du voyageur-narrateur. Le récit de voyage est appropriation d'un espace géographique; le voyage imaginaire est appropriation d'idées, reconstruction verbale d'espaces mythiques. Le récit de voyage, par ses choix esthétiques et moraux, témoigne d'un moment culturel; le voyage imaginaire, par la somme de connaissances sur laquelle il se construit et à partir de laquelle il dérive, propose un véritable itinéraire intellectuel, spirituel, un parcours critique (lorsque viendra le "retour" au connu) ou un parcours initiatique. D'un mot, reconnaissons que plus le récit de voyage sers littéraire, plus il s'éloignera de la note, du hic et nunc et des contingences du voyage, plus il tendra à se fondre dans le voyage imaginaire, à rejoindre l'imaginaire culturel, social du pays d'origine, qu'il n'avait quitté que pour mieux l'évoquer ou le juger.

Il est non moins remarquable d'observer à quel point récit de voyage et roman d'aventures (mais aussi parfois Bildungsroman, roman picaresque, space opera actuels, romans d'espionnage et romans "romanesques" en tout genre) entretiennent d'étroits rapports d'écriture, de production textuelle et aussi de fonction sociale et culturelle.

Le voyage romanesque, tel qu'il s'élabore aux XVIIe et

XVIIe. siècle, est d'abord la garantie d'un stock quasi illimité d'aventures où est engagé le protagoniste, héros et voyageur. Chaque halte - auberge, maison, ville château -, chaque rencontre - sentimentale, comique, insolite, dramatique -, chaque pays traversé et chaque couche sociale reconnue contribueront à l'élaboration textuelle du roman et à la formation intellectuelle et morale du héros. Dans le cours du roman, vont se fondre la vie fictive du héros-voyageur et l'évocation de "décors" nouveaux; l'observation des moeurs, singulièrement celles des pays peuples visités, des particularités morales est intimement liée au foisonnement plus ou moins large d'épisodes de cycles d'aventures.

Le voyageur - être par définition diaphane, surtout lorsqu'il est personnage romanesque, le fameux héros problématique défini par Lukács - est tout à la fois dynamique, principe et fin, signification du récit romanesque. Il donne, par ses rencontres avec l'étranger, ses réactions, ses surprises du coeur, le rythme général du roman. Il permet d'élaborer à son corps défendant, un long et unique suspense qui n'existe qu'en fonction des tribulations plus ou moins imprévisibles de cet infatigable voyageur, observateur, de cet aventurier amoureux, philosophe, guerrier, solitaire, mondain, optimiste, désabusé.

Voyages et romans, du XVIIe. au XIXe. siècle (et encore au delà!) se mêlent opiniâtrement, s'enrichissent pour donner des textes où la succession de rencontres se fait théorie d'aventures où les obstacles, sans lesquels il n'est pas de romanesque, trouvent leur expression et leur densité dans l'espace étranger constamment sollicité, procurant dans le même temps le dépaysement du lecteur et l'apparent désordre romanesque. Apparent, car on croit fortement, au XVIIIe. siècle et même au siècle suivant, à la vertu formatrice des voyages, qu'il s'agisse de "l'homme de qualité" ou de "l'enfant du siècle". Tout au plus l'expérience cosmopolite du siècle des Lumières cèdera-t-elle la place à la montée du provincial vers la ville, à la multiplication des alcôves ou des expériences professionnelles. La fusion du voyage et du roman n'affecte pas seulement le "romanesque" ou, de notre temps, la para-littérature. L'oeuvre de Marguerite Duras ou La Modification de Michel Butor, texte canonique du nouveau roman, font apparaître de nouveaux jeux littéraires et de nouvelles alliances entre voyage, expérience individuelle et écriture.

La traversée des espaces étrangers, la quête passionnée de la pensée de l'Autre, les déambulations dans les bibliothèques, l'identification de nouveaux rapports explicatifs entre la Littérature et "quelque chose" d'autre font du comparatiste un homo viator. Non point à la manière d'un cosmopolite superficiel et avide; non point comme un perpétuel errant, frappant aux portes de l'étranger pour chercher une quelconque subsistance, voire une justification. Mais pour proposer, à travers la république des lettres, de nouveaux itinéraires. Homo viator, parce qu'il n'oublie pas le chemin de retour, tandis qu'il s'avance sur des terres nouvelles. Homo viator, parce qu'il aspire à être le lieu d'échanges incessants entre ce qu'il découvre et ce qu'il n'a jamais quitté. Homo viator, parce qu'il transporte avec lui un outil de compréhension inter-culturelle, une arche d'alliance qui a nom littérature comparée.

Nous allons voir avec la question de l'image, au sens comparatiste du terme, c'est-à-dire représentation de l'Autre comment la littérature comparée peut élargir le champ de ses réflexions en direction des sciences humaines. Il est en effet indéniable que la dimension étrangère ainsi envisagée recoupe des interrogations que des sociologues, des ethnologues, des historiens ont pu mener de leur côté sur certains phénomènes culturels et sociaux qui ont nom acculturation, exotisme, racisme etc...

La littérature comparée dans ces conditions devient un outil d'investigations particulièrement efficace pour une meilleure compréhension de certaines données inséparables de la production littéraire:

1/ pour des pays comme le Brésil, mais d'une façon plus générale pour tout pays d'Amérique latine, une double problématique se pose: d'une part, la "dépendance" culturelle ou la liaison particulièrement riche et complexe avec les cultures européennes longtemps tenues comme pourvoyeuses de modèles esthétiques ou idéologiques; d'autre part, le métissage culturel qui fait que la dimension étrangère traverse le tissu même de ce qui est tenu pour espace national relativement homogène dans le cas de pays européens comme la France.

2/ la dimension étrangère nous permet d'entrevoir de nouveaux programmes d'études qui, à partir de la remise en question de l'espace culturel dit national, peuvent s'articuler autour de notions telles que la "région" ou la "zone" (espace amazonien vs ensemble brésilien, zone caraïbe vs continent).

3/ la liaison littérature/imaginaire qui permet d'élu

cider comment la dimension étrangère s'inscrit dans une certaine forme d'idéologie collective.

L'association que nous proposons relèverait de l'évidence si nous parlions d'image poétique. Mais c'est l'image culturelle, l'image de l'Autre, l'image objet d'études en littérature comparée qui nous occupe et l'on peut penser que nous jouons quelque peu sur les mots. On peut soupçonner aussi une stratégie de recherche accouplant un domaine d'études de moins en moins apprécié (en France tout au moins) à un champ d'investigations qui connaît une faveur éclatante et multiforme. Tandis que certains discours comparatistes confinent l'image, par méfiance ou par manque délibéré d'intérêt, dans l'histoire diplomatique ou dans l'ethnopsychologie, l'imaginaire polymorphe séduit le littéraire: imaginaire élémental d'inspiration bachelardienne, imaginaire archétypal se réclamant de Gilbert Durand, imaginaire freudien, imaginaire freudo-marxisant, imaginaire social, ce dernier étant de loin le plus important pour notre recherche<sup>1</sup>. La liste des imaginaires est longue... Il importe donc de préciser, d'entrée de jeu, les contours de l'imaginaire auquel nous allons nous référer.

\* \* \*

Étant donné que l'image, au sens comparatiste, procède d'une prise de conscience d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs; que l'image est l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux réalités culturelles, l'imaginaire social et culturel dont il sera ici question est marqué par une profonde bipolarisation: identité vs altérité, altérité envisagée comme terme opposé et complémentaire par rapport à l'identité. L'imaginaire que nous tentons de définir, dans sa nature et sa fonction, est l'expression, à l'échelle d'une société, d'une collectivité, d'un ensemble culturel, de cette bipolarité que nous tenons pour fondamentale<sup>2</sup>. L'imaginaire que nous étudions est le théâtre, le lieu où s'expriment, de manière imagée (assumons le jeu de mots), c'est-à-dire à l'aide d'images, de représentations, les façons dont une société se voit, se définit, se rêve.

"Le regard assure à notre conscience une issue hors du lieu qu'occupe notre corps"<sup>3</sup>. La proposition que Jean Starobinski avance dans les premières pages de L'Oeil Vivant pourrait être transposée, non sans précautions et nuances, au double

plan de la culture regardante et de la culture regardée, pour reprendre le couple cher à la littérature comparée<sup>4</sup>. Je "regarde" l'Autre, mais l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de moi-même. Impossible d'éviter que l'image de l'Autre, à un niveau individuel (un écrivain), collectif (une société, un pays) ou semi-collectif (une famille de pensée, une "opinion") n'apparaissa aussi comme la négation de l'Autre, le complément, le prolongement de mon propre corps, ou de mon propre espace. Je veux dire l'Autre (pour d'impérieuses et complexes raisons, le plus souvent) et, en disant l'Autre, je le nie et me dis moi-même; d'une certaine manière, je dis aussi le monde qui m'entoure, je dis le lieu d'où sont partis le "regard", le jugement sur l'Autre: l'image de l'Autre révèle les relations que j'établis entre le monde (espace étranger et lieu original originel) et moi-même. L'image de l'Autre apparaît comme une langue seconde, parallèle à la langue que je parle, coexistant avec elle, la doublant en quelque sorte, pour dire autre chose.

De la langue l'image a étonnamment toutes les caractéristiques. Il suffirait de rappeler les éléments de définition de la langue donnés par E. Benveniste pour les appliquer, sans schématisation aucun, à l'image: énonciation (parler, c'est parler de); constitution en unités distinctes dont chacune est signifiée; référence pour tous les membres d'une même communauté; seule actualisation de la communication intersubjective<sup>5</sup>. L'image est bien une langue seconde, un "langage". Parmi tous les langages dont peut disposer une société pour se dire et se penser, parmi tous les langages symboliques (pensons à la mode étudiée par Barthes) l'image en est un, original, qui a pour fonction de dire les relations inter-ethniques, inter-culturelles, les relations moins effectives que repensées, rêvées entre la société qui parle (et qui "regarde") et la société "regardée".

On aurait tort de réduire l'image de l'Autre à une expression littéraire parmi d'autres, réflexe trop souvent observée dans les études de littérature comparée. L'image, parce qu'elle est image de l'Autre, est un fait de culture; au reste, nous parlons d'image, d'imagerie culturelle<sup>6</sup>. Elle doit être étudiée comme un objet, une pratique anthropologique et elle a sa place et sa fonction dans l'univers symbolique nommé ici "imaginaire" (imaginaire social, voire imaginaire imagologique...), inséparable de toute organisation sociale et culturelle, puisque c'est grâce à lui et à travers lui qu'une société se voit, se pense et aussi se rêve<sup>7</sup>.

Repartons de l'idée selon laquelle l'image est représentation, c'est-à-dire quelque chose qui tient lieu, pour quel qu'un, de quelque chose... de quelque chose d'Autre. Une représentation n'est pas une "image" au sens plastique, artistique; elle n'est pas une "icône", mais bien plutôt, selon le vocabulaire du chercheur, une idée, un symbole, un signe; ajoutons même parfois, dans le cas du stéréotype, un pur "signal". Précisons encore: l'image n'est pas une image au sens analogique (plus ou moins ressemblant à), mais au sens référentiel (image pertinente par référence à une idée, ou à un schéma, ou à une valeur préexistant à la représentation).

L'image, en tant que représentation, est passible d'une analyse de type sémiologique, non seulement parce que, comme l'a montré Charles Peirce, le sémiologique est précisément le domaine de la représentation au sens où nous l'entendons, mais aussi parce que cette représentation est un vecteur possible de communication (le langage second dont nous parlions): l'image a, pour reprendre les mots de R. Barthes, une fonction-signé<sup>8</sup>. Pourtant, parce que l'image est représentation, donc substitut en lieu et place d'autre chose, elle ne saurait avoir (différent en cela de l'image-icône ou de l'image poétique) le caractère théoriquement polysémique qui est dévolu à toute composition artistique ou esthétique.

On comprend les réticences du littéraire devant le texte imagologique et l'image culturelle qui, par nature, ne peut être pan- ou poly-sémiques. En d'autres termes, et nous retrouvons, là encore, d'anciens propos: à un moment historique donnée et dans une culture donnée, il n'est pas possible de dire, d'écrire n'importe quoi sur l'Autre. Nous ne pensons pas être prisonnier d'une vision réductrice qui serait la conséquence d'une approche d'inspiration sémiologique. Les textes imagologiques sont des textes en partie programmés, encodés et décodables plus ou moins immédiatement par le public lecteur, parce que les discours sur l'Autre ne sont pas en nombre illimité, mais en quantité repérable, sérialisable, pour reprendre le vocabulaire de l'historien. Dénombrer, démontrer et expliquer ces types de discours, c'est, à notre sens, l'objet même de l'imagologie. Au prix de quelques élargissements en direction de la société qui a secreté et qui véhicule ses images, l'imagologie se transforme en une enquête sur l'imaginaire, social ou "imagologique", comme nous l'avons appelé plus haut.

L'image texte programmé, l'image communication pro-

grammé: c'est à partir d'une réflexion sur la nature de l'image culturelle et de ses composantes que nous entendons reconnaître ce territoire complexe qu'est l'imaginaire (imagologique). Trois éléments constitutifs de l'image (le mot, la relation hiérarchisée, le scénario) nous permettront de distinguer les diverses configurations (nous n'osons dire niveaux) et les possibles fonctions sociales et culturelles de l'imaginaire dont le comparatiste doit se faire l'arpenteur privilégié.

\* \* \*

Comme élément premier constitutif de l'image, nous identifions un stock, plus ou moins large, de mots qui, à une époque et dans une culture données, permettent la diffusion immédiate d'une image de l'Autre. Ces mots, mais aussi, dans des textes, ces constellations verbales, ces champs lexicaux composent l'arsenal notionnel, mais aussi affectif (mots-clés, mots-fantasmés), en principe communs à l'écrivain et au public lecteur, grâce auquel il est possible de dire l'Autre. On distinguera toutefois deux ordres lexicaux: l'ensemble des mots issus de la langue du pays regardant servant à définir le pays regardé et les mots pris à la langue du pays regardé et reversés, sans traduction, dans la langue, dans l'espace culturel du pays regardant. Et aussi dans son imaginaire.

Pour illustrer le premier ensemble et exploiter les images françaises de l'Espagne qui ont fait l'objet de nombre de nos travaux, citons par exemple "fierté", "noblesse", "honneur", "passion" qui servent depuis de XVIIe. siècle à qualifier l'homme espagnol "vu" par la culture française: un tel lexique peut susciter une étude largement diachronique (la "longue durée" de l'image) et offrir quelques précisions sur la présence, la nature et la fonction de cet Espagnol imaginé (mis en images) c'est-à-dire ici en mots, dans un imaginaire français multiséculaire. En revanche, "rodomontade", voire "extravagance" sont des mots qui ont essentiellement servi aux XVIe. siècle et jusqu'au XVIIIe. siècle. Identifier de tels mots, recomposer des réseaux lexicaux sont comme autant de plongées dans cet imaginaire social et culturel objet d'études. Mais l'enquête sera plus féconde encore avec les mots non traduits, intraduisibles, parce qu'ils véhiculent et signifient une réalité étrangère absolue, un élément inaltérable d'altérité: "hidalgo", "fandango",

"sombbrero", castagnettes, mantilles, mots sur lesquelles la francisation ne peut avoir raison de l'hispanité<sup>9</sup>.

A ce stade, l'imaginaire est une sorte de répertoire, de lexique, de vocabulaire, en images précisément: c'est l'outillage notionnel, affectif d'une ou plusieurs générations, d'une classe sociale ou commun à plusieurs composantes socio-culturelles. Tel mot appartiendra prioritairement à telle option religieuse, politique, avec effets cumulables et interchangeables: la "cruauté" espagnole a servi indifféremment (mais non indifféremment dans une perspective strictement historique) l'opinion protestante du XVIIe. siècle, l'honnête homme du XVIIIe, le philosophe et l'Encyclopédie au XVIIIe. siècle, l'exotisme romantique au XIXe. siècle et l'opinion anti-franquiste au XXe. On comprend comment, à ce premier stade, l'imagologie est l'auxiliaire de l'histoire des idées, mais jusqu'à un certain point, puisqu'il ne s'agit pas de repérer des idées dans un ensemble intellectuel, conceptuel, mais des représentations dans un univers mental.

Poussons les virtualités de cette enquête: l'imaginaire social et culturel que nous définissons dans certaines de ses manifestations et lignes de force peut à bon droit servir de cadre à des études de "réception". En effet, étudier les modalités du jugement, de la lecture d'une oeuvre étrangère oblige à repérer les mots-clés qui construisent, en majeure partie, les discours critiques. Ceux-ci - nous avons essayé de le montrer - peuvent être tenus pour des images, des textes imagologiques, dans la mesure où l'appréciation d'une oeuvre étrangère est, pour tout ou partie, sous-tendue par une ou plusieurs représentations, lato sensu, de l'étranger en question<sup>10</sup>.

A ces unités ou réseaux lexicaux correspondent en général des processus de sémantisation relativement simples: le mot n'est pas éloigné, par sa nature et dans son fonctionnement du stéréotype. Il génère des réflexes sémantiques univoques: pr réflexe sémantique, nous voulons désigner ce que nous appelions plus haut décodage. Tel mot va imposer, en raison de données historiques ou culturelles qu'il faudra mettre au jour, une définition de type essentialiste de la culture de l'Autre. Dans le cas des mots-fantasmes, les sèmes virtuels sont, si l'on peut dire, plus nombreux, d'effets plus complexes, dessinant des champs sémiques plus larges: le mot-fantasma ne sert plus seulement à la communication directe, langagière, mais symbolique.



Il se situe moins sur le plan lexical, idéologique, que sur celui de l'imaginaire. On citera, au hasard, des mots tels que "harem", "odalisque", voire "désert" dont les effets (appelés exotismes) concourent à élaboration d'un "imaginaire" oriental.

Pour esquisser d'autres parcours dans l'imaginaire qui nous occupe, indiquons d'autres enquêtes possibles sur des mots tels que: homérique, dantesque, picaresque, faustien, voltairien, kafkaïen... Une partie de notre imaginaire culturel (donc social) oscillerait-elle, au niveau de ses processus de communication et de ses représentations, entre des notions stéréotypées et des stéréotypes dotés d'une charge intellectuelle ou affective qui ne peut être comparée qu'à celle du mythe ou du discours, de l'image mythiques? On ne sera guère surpris de cette comparaison possible entre le langage symbolique qu'est l'image et cet autre langage éminemment symbolique qu'est le mythe, question sur laquelle nous reviendrons plus loin. Mais répondre à la question que nous venons de poser relancerait utilement l'imagologie (c'est-à-dire aussi la nature et la fonction d'un certain imaginaire) sans oublier les études de réception.

Nous avons eu l'occasion de dire que l'image était (autre définition possible) un "paquet" de relations, appliqué à l'image la définition que Lévi-Strauss donnait du mythe. Précisons: de relations hiérarchisées. Dans le cas du stéréotype, la hiérarchie est posée dans le temps même où il est préféré. Dans le cas d'images, de textes imagologiques, le programme qu'est l'image privilégiée, dans l'expression de la hiérarchisation entre culture regardante et culture regardée, trois secteurs, trois champs où s'exprimeront avec force les relations de type différentiel, hiérarchisé: le cadre spatio-temporel, le corps de l'Autre, le système de valeurs de l'Autre, les manifestations de sa culture, au sens anthropologique (religion, cuisine, vêtement, musique...).

Nous avons proposé trois types fondamentaux de relations hiérarchisées, rendant compte effectivement de nombre d'images: la phobie, la manie et la philie. Enfin, au niveau des procédures d'écriture et des énoncés, ces trois attitudes fondamentales face à l'Autre pourront trouver leur expression et développer des effets de sens dans le système de l'adjectivation (hiérarchisation qualifiante), dans le système des comparaisons des équivalences ou des antonymes et dans le champ des paraphra

ses explicatives (par exemple des mots et réalités dites intraduisibles, à travers des notes explicatives).

A ce second niveau, l'image programme n'est plus un lexique, mais une anthologie d'images, c'est-à-dire de représentations hiérarchisées. Du mot, image minimale, si l'on peut dire, nous sommes passé à l'image; passage essentiellement obtenu par un processus de spatialisation généralisée, qu'il s'agisse de l'espace proprement dit, concret - le paysage étranger, décrit, qualifié selon une hiérarchie, implicite ou explicite, entre espace regardé et espace regardant, ou qu'il s'agisse du corps étranger, espace d'investissement profondément différentiel (cas, par exemple, des relations sexualisées femme espagnole vs héros, voyageur français et plus rarement l'inverse). Autre exemple, opérant une liaison entre l'étude lexicale et le "paquet" de relations hiérarchisées: le passage du lexique zoomorphe à un corps imaginaire zoomorphe, dans la littérature coloniale, dans ses caractérisations, représentations du corps colonisé<sup>11</sup>. Un tel passage du mot au corps montre que nous avons identifié une relation qui est moins de nomination que de domination.

L'imagerie dont nous venons de signaler le fonctionnement, avec ses relations hiérarchisées inscrites dans des textes (expressions littéraires, mais aussi des documents anthropologiques), doit donc avoir sa place dans les relevés et les synthèses fournis par les historiens des mentalités. Cette imagerie, en effet, est aussi une manifestation d'attitudes mentales, de traits de sensibilité, une idéologie en images et en action, autant d'éléments que l'historien identifie comme les expressions d'un certain imaginaire social<sup>12</sup>.

A partir de mots et de relations hiérarchisées, l'image va se développer en thèmes, en scènes, dans le sens narratif et dramaturgique du terme. L'image va devenir un scénario, une suite de scènes dont l'ensemble peut se confondre avec le texte imagologique dans sa totalité.

Prenons le cas le plus simple où le scénario tend à être une suite programmée de séquences narratives: des séquences plus ou moins obligées, reconnues voire attendues par le public, dans la mesure où des images véhiculées se sont déposées de façon stable, permanente dans la culture regardante et où elles se sont, comme disent les sociologues, socialisées. Pour reprendre le cas de l'Espagne vue par la France, les difficultés

proverbiales de la route espagnole, mais aussi la fortune du Don Quichotte et des romans picaresques, entre autres faits de culture, d'échanges culturels (unilatéraux d'ailleurs) ont abouti à la production et à la reproduction d'images, c'est-à-dire de scènes, d'histoires sans lesquelles le Français voyageur, journaliste, romancier n'ont pas pu "dire" l'Espagne, ce qu'ils croyaient être "leur" Espagne. Dire l'Espagne, écrire l'Espagne, ce fut (et c'est encore parfois) obligatoirement, programmatically, se mettre en scène dans une méchante auberge, manger de la mauvaise cuisine, enfourcher un âne, se faire attaquer par des bandits de grands chemins etc... On aura reconnu le début de la nouvelle Carmen de Mérimée. Mais si l'on passe de Mérimée à Bizet, ce sont, avec le type féminin et les séquences afférentes à la passion ibérique, de nouveaux matériaux de thématization, de dramatisation: l'image, mise en scène, a envahi l'autre scène, celle de l'imaginaire de la culture regardante. L'image, produite, reproduite plus que produite, au sens de la création poétique, montre pourtant sa force, sa prégnance dans l'imagination créatrice, sur le théâtre de l'imaginaire culturel.

Observons bien que la nature plus ou moins stéréotypée de l'image, de la scène n'enlève rien, au contraire, à la force, à la capacité suggestive, évocatrice, à la charge onirique de cette image. Remarquons ainsi, de façon très rapide, que l'Espagne, par de semblables images, a peuplé l'imaginaire français, l'imagination créatrice de romanciers, de dramaturges, alors que l'espace portugais n'a pu offrir que de rares et pâles reflets, dilués dans l'espace hispanique, grand pourvoyeur de thèmes oniriques pour l'imaginaire français<sup>13</sup>. De fait, l'observation a besoin d'être inversée pour une complète compréhension de l'image, en tant que représentation et communication. Car l'Espagne, la culture espagnole n'ont, bien évidemment, aucune force particulière, donnée a priori, dévolue comme un attribut essentiel, pour enrichir ou peupler un imaginaire étranger. C'est ce dernier qui, pour des raisons historiques, politiques, culturelles, s'est peuplé non des réalités étrangères, mais de textes mémorisés plus ou moins complètement, de scénarii, d'images archivées. L'imaginaire n'est plus, à ce niveau, lexique ou anthologie d'images hiérarchisées: il est la bibliothèque, la réserve d'une mémoire collective dont les contours tendent à se superposer à l'espace national, français en l'occurrence.

Au premier niveau que nous avons identifié, c'était

le mot qui, socialement, culturellement, avait acquis une charge affective en plus du champ notionnel. A ce troisième et dernier niveau, il s'agit, avons-nous dit, d'un scénario. C'est à dessein que nous avons utilisé ce terme qui renvoie à l'un des éléments de définition du mythe. Rappelons les trois autres caractéristiques que nous avons proposées: le mythe comme savoir, autorité; le mythe comme histoire du groupe; enfin, le mythe comme histoire éthique qui tend à unifier et à donner sa cohérence au groupe<sup>14</sup>.

Chaque élément de définition du mythe peut servir à caractériser, dans des conditions historiques et culturelles précises, un scénario que nous nommons image. Don Quichotte contre les moulins à vent, "Un oeil noir te regarde", l'hidalgo pauvre et fier sont autant de stéréotypes servant à la définition, à la communication et à la hiérarchisation de l'espace hispanique représenté dans la culture française. Mais ces éléments mémorisés, archivés sont susceptibles de se convertir en histoire exemplaire, à valeur largement éthique, rassemblant un ensemble de valeurs définissant l'homme, la Femme idéalisés (les Fous généraux, la Passion jusqu'à la mort... ou Le Maître de Santiago de Henry de Montherlant). L'imaginaire a investi un mot, un paquet de relations, en a fait un scénario, conférant à ce dernier une valeur et une portée normatives qu'on ne retrouve que dans le mythe. Mais l'imaginaire ne s'empare pas, dans le cas qui nous occupe de n'importe quelle histoire, de n'importe quels textes. Il s'agit de références culturelles, d'autorités disions-nous, de textes qui sont, par convention culturelle et historique, susceptibles d'une réactualisation, d'une réactivation, en principe illimitée et permanente. L'image comme mythe: l'assimilation ne doit pas surprendre, puisque nous avons mis en parallèle le langage symbolique, le langage mythique et le langage imagologique. L'image n'aurait-elle pas aussi, comme le mythe, cette capacité de raconter, de réactualiser une histoire qui peut devenir exemplaire? L'image ne serait-elle pas, comme le mythe défini par Marcel Détiennne, le lieu où se joue la lutte de la mémoire et de l'oubli?<sup>15</sup>

L'imaginaire auquel nous sommes parvenu est en tout cas, pour le littéraire comparatiste, le lieu où triomphe l'intertextualité, puisqu'il est le lieu d'archivage et de réactualisation de pans, de bouts de textes. Mais l'intertextualité

dont nous parlons, loin de ramener au fonctionnement interne de textes, nous suggère de comprendre comment et pourquoi tel texte a pu devenir objet culturel singulier, outil de communication symbolique. Il faut décidément se pénétrer d'une évidence: le texte imagologique sert à quelque chose dans et pour la société dont il est l'expression fugitive et parcellaire; c'est que l'image de l'Autre sert à écrire, à penser, à rêver autrement.

\* \* \*

Si l'on admet que toute culture se définit aussi en s'opposant, en se comparant à d'autres, la représentation de l'autre (littéraire ou non) est à la fois inséparable de toute culture et la forme élémentaire d'un phénomène d'une écrasante présence et prégnance sociales: l'écriture, la rêverie sur l'Autre, l'Autre "imaginé". Ces concrétions particulières que sont les images de l'étranger constituent des zones de recherches éclairantes pour l'identification et le fonctionnement d'un certain imaginaire. A partir de ces images, il est possible de recomposer une histoire de l'imaginaire. Celui-ci a évidemment partie liée à l'histoire, au sens événementiel, politique, social: il est intimement lié au devenir d'une société ou d'une collectivité. Mais comme l'image n'est pas la reproduction plus ou moins altérée d'un quelconque "réel", l'imaginaire que nous cherchons a aussi son histoire, son rythme, son expression propres.

Rythme propre: nous avons eu l'occasion à maintes reprises de souligner à quel point l'image peut être anachronique par rapport à l'événement politique, diplomatique et qu'il importait de comprendre quelle fonction pouvait avoir cet anachronisme. Expression propre à l'imaginaire: nous avons utilisé aussi le mot de rêverie (la rêverie sur l'Autre) qui mérite quelques ultimes mises au point.

Nous pensons qu'il faut prendre le mot "rêverie" dans le sens plein autorisé par la poétique. La rêverie sur l'Autre, comme tout langage poétique (identifiable dans de nombreux textes imagologiques) repose en partie sur les deux grands principes de symbolisation que sont la métaphore et la métonymie, procédés de symbolisation, mais aussi de caractérisation, de classification qui intéressent au premier chef l'appréhension, la représentation de l'Autre; procédés qui renvoient non seulement

à des phénomènes mentaux tels que la condensation et le déplacement, repérables dans le rêve, mais aussi à des redistributions langagières repérables dans la comparaison, la compensation par similitude, la description dynamisée, hiérarchisée, disions-nous, l'amplification descriptive (souvent tenue pour anecdotique ou décorative) etc... Nous sommes arrivés au point extrême de notre parcours "littéraire": l'imagologie, cantonnée à des textes particuliers, peut faire siens les principes de la poétique selon Jakobson: l'étude de la rêverie sur l'Autre, l'étude du fonctionnement (textuel) d'un certain imaginaire n'en sera que plus détaillé, rigoureux<sup>16</sup>.

Mais nous avons souligné avec force la nature particulière du texte imagologique et de l'image en général: mode symbolique de communication. Il ne suffira donc pas d'étudier le fonctionnement de l'imaginaire (ou de l'image) mais sa fonction sociale, culturelle. Il ne suffira pas d'étudier la mise en texte de l'image; il faudra aussi comprendre la mise en imaginaire de l'image: la formule n'a rien de tautologique, nous pensons l'avoir montré.

Il est évidemment tentant (et comme justifié) pour le littéraire de réserver ses efforts à l'analyse textuelle, à l'étude littéraire. Pourtant, l'image culturelle, parce qu'elle est image de l'Autre, ne sera jamais parfaitement auto-référentielle, comme peut l'être l'image poétique, en raison même de son caractère plus ou moins programmé, en raison des hiérarchies et des écarts qui l'expriment et la fondent. Si l'image culturelle tend à être symbole, précisons aussitôt que sa signification symbolique est toujours, plus ou moins, conventionnelle, c'est-à-dire garantie, authentifiée, en dernière analyse, non par le texte ou l'énoncé qui l'exprime, mais par le code social et culturel, l'imaginaire qui justifie, cautionne sa formulation et sa circulation.

L'histoire de l'imaginaire que nous appelons modestement de nos vœux s'attacherait à dénombrer et à analyser, diachroniquement ou synchroniquement, tous les discours sur l'Autre (littéraire ou non); elle intégrerait les données sociales, historiques, mais aussi les attitudes élémentaires qui régissent hiérarchiquement les rapports inter-culturels qui sont toujours des rapports de force; elle s'attacherait tout autant à des textes qu'à des questions sociales et culturelles (l'exotisme, la

mythification de l'espace étranger etc...); elle confronterait enfin ses conclusions aux analyses produites sur les mêmes thèmes par les chercheurs en sciences sociales et humaines pour élaborer cette histoire "totale" chère aux nouveaux historiens et dans laquelle les littéraires, les comparatistes ont leur place, à proportion de l'attention qu'ils portent aux dimensions sociales et culturelles du fait littéraire.

## NOTES

- 1 Cf. notre étude: "Le comparatiste homo viator". Neo-Helicon, Budapest, 12/1; cf. aussi A.M.Machado en D.-H. Pageaux, Littérature portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura. Lisboa, ed. 70, 1982. p. 27-40.
- 2 Il n'est pas inintéressant de mettre en rapport avec ce que note A. Greimas dans son ouvrage Du Sens, Paris, 1970. p. 160: La sémantique contemporaine insiste sur le caractère binaire de type blanc vs noir de la structure élémentaire de la signification. Nous verrons plus loin qu'il faut aussi tenir compte dans les relations avec l'Autre du caractère unilatéral ou bilatéral de cette "opposition" particulière.
- 3 J. Starobinski. L'Oeil vivant. Paris, Gallimard. p. 14.
- 4 Nous nous permettons de renvoyer à nos deux articles: "Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle". Synthesis. Bucarest, 1981, VIII. p. 169-85. "L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle", Synthesis, 1983, X. p. 79-88.
- 5 E. Benveniste. Problèmes de linguistique générale. Paris, PUF, 1974, t. II. p. 62-4.
- 6 Cf. notre article: "De l'imagerie culturelle au mythe politique: Astérix le Gaulois". In: Nos ancêtres les Gaulois. Actes du Colloque International de Clermont Ferrand, Univ. de Clermont II, fasc. 13, 1982. p. 437-44. Sur l'imagerie culturelle germano-française, cf. aussi: "Colette Baudoche et le lotharingisme de M. Barrès". In: Missions et démarches de la Critique. Mélanges offerts au Prof. J. Vier, Paris-Rennes, Klincksieck, 1973. p. 403-10 et: "Vin et Latinité dans l'oeuvre de M. Barrès". In: L'imaginaire du Vin. Marseille, -ed. J. Lafitte, 1983. p. 191-200.
- 7 Signalons dans une contribution très récente d'A. Dutu des réflexions qui peuvent utilement compléter nos perspectives: "L'imagination, l'imaginaire et les relations littéraires" Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 1984, 1-4, pp. 73-79. Il rappelle la définition de l'imaginaire d'Evelyn Patlaquean donnée dans La Nouvelle Histoire, Paris, éd. Retz, 1978:

"l'ensemble des représentations qui débordent la limite posée par les constats de l'expérience et les enchaînements déductifs que ceux-ci autorisent. C'est dire que chaque culture donc chaque société, voire chaque niveau d'une société complexe a son imaginaire".

- 8 Cf. Peirce, Écrits sur le signe. Paris, Le Seuil, 1978. p. 120-2; R. Barthes, Éléments de sémiologie. In: Communications, 1964, n° 4. p. 106.
- 9 Cf. notre thèse: "L'Espagne devant la conscience française au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1975. Paris III, 2 vol. dactyl., IX-990 p. et les résumés donnés dans l'Information littéraire, 1978, n° 4. p. 163-6 et dans l'Information historique, 1979, n° 4. p. 174-8.
- 10 Cf. notre communication: "La réception des œuvres étrangères: réception littéraire ou représentation culturelle?" In: La Réception de l'Oeuvre littéraire. Wrocław, 1983. Romanica Wratislaviensia, XX, 1983. p. 17-30.
- 11 Cf. notre "L'Afrique romanesque de Pierre Benoit". In: L'Afrique littéraire et artistique, 1981, n° 58. p. 102-11.
- 12 J. Marx, "Les Mentalités: un au-delà au-delà de l'Histoire". In: Mentalités/Mentalities. Outrigger Publ., vol. 2, n° 1, 1984. p. 1-II.
- 13 Cf. notre ouvrage. Imagens do Portugal na cultura francesa. Lisboa, Biblioteca Breve, 1984.
- 14 Sur cette définition du mythe nous renvoyons à: A.M. Machado et D.H. Pageaux: Literatura portuguesa Literatura comparada e Teoria da literatura. Lisboa, Ed. Setenta, 1982. p. 89-97. Et aussi à notre: Images et mythes d'Haïti. Paris, éd. L'Harmattan, 1984. p. 208-10.
- 15 M. Détéienne: L'Invention de la mythologie. Paris, Gallimard, 1982. A signaler la suggestion faite par M. Cadot dans son allocution de clôture au Congrès de Limoges de la SFLGC (1977) d'utiliser le terme d'"agrégats mythoides" ou "mythomorphes" pour certaines représentations. In: Mythes, Images Représentations. Univ. de Limoges, Trames et Didier érudition, n° 79. p. 445. Du même M. Cadot, on lira avec profit "Les études d'images". In: La recherche en Littérature Générale et Comparée en France. Paris, SFLGC. p. 71-88.
- 16 R. Jakobson. Essais de linguistique générale. Paris, Seuil, Points. p. 61 et sq.





## HAROLDO DE CAMPOS - TURGIMANO A MANO NO ALEPH

Ino na trilha do próprio (transcriador) transcrito  
 que dissa "o melhor leitor é o trsdutor", diria que  
 "o melhor ouvinte é o que transcreve o texto ouvido".  
 Fiz tal exercício ouvir/transcrever (e ver) com o ds  
 poimanto, gravado em vídeo, que Haroldo de Campos  
 deu ao corpo editorial da revista Fahrenheit 451 e à  
 Prof<sup>a</sup> Eneida Maria da Souza, durante o 29º Simpósio  
da Literatura Comparada, realizado em Belo Horizon -  
 ta, am outubro de 1986. Este ato sa assemelhou a u-  
 ma transcrição da um texto de Guimarães Rosa lido  
 por E.E. Cummings; os vários tons e semi-tons, os lap-  
 sos - tradução por tradição -, as veredas-surpresas,  
 tudo sa mistura ao próprio narrsr. Busquei a fide-  
 lidade incerta do ouvido. Como um grafita, num dos mu-  
 ros da cidade, "Vivi, sou louco por ti", que teva o  
por ti, num lance do acaso, apagado, diria "ouvi, sou  
 louco", ou melhor "ouvi, isto é pouco?"

Marcelo Dolabela

- P. (Marcelo D.) - Que paralelo você faria entre o poema PÓS-TUDO, de Augusto de Campos, e o seu Minima Moralia, que diz "já fiz de tudo com as palavras/agora quero fazer de nada" (...)?
- R. Engraçado, Augusto e eu somos irmãos extremamente ligados pelo nosso trabalho poético, eu, às vezes, brinco pegando a palavra turgimão, uma palavra curiosa, que veio do árabe, que também é dragomano e significa os intérpretes das línguas orientais, realmente, é assim que está dicionarizada, mas também significa tradutor, TURGIMÃO, TURGIMANO, DRACOMANO, eu digo que nós dois somos TURGIMANOS SIAMESMOS, inclusive, já trabalhamos em traduções juntos, os fragmentos de Joyce, do Pound. Agora, curiosamente, nosso trabalho se desenvolve independentemente, sobretudo nos últimos tempos. Eu tenho contato diário com o Augusto por telefone, mas eu não sei a poesia que ele está fazendo, nem ele sabe a poesia que eu estou fazendo, eu leio o Augusto na página do Folhetim, como você, e ele me lê também nas minhas publicações, uma ou outra vez ele me diz "olha eu estou fazendo tal coisa", mas eu vejo o trabalho publicado, o PÓS-TUDO, eu vi publicado. Este poema meu (Minima Moralia) ele conheceu na edição do Educação dos Cinco Sentidos, ele leu no mesmo momento em que o leitor: No começo do nosso trabalho poético, Augusto, eu e Décio não fazíamos um trabalho sem mostrar aos outros; no momento em que cada um teve seu caminho, quando a coisa perdeu aquele caráter de movimento e de plano piloto, cada um faz o seu trabalho, não que cada um não aprecie o trabalho do outro, mas não há mais tempo, cada um tem suas preocupações, etc (...); o Augusto chega pra mim e diz "acabei de preparar um novo livro, tenho o Hérodíade, de Mallarmé, e La Jeune Parque, de Paul Valéry, traduzidos, eu digo "puxa, como você fez isto, já tá pronto"; e são poemas longos, muito difíceis. Ele fez essas traduções e eu tomei conhecimento depois de feitas, e ambos são textos que eu curto muito e ele poderia, se quisesse, ter conversado comigo, mas ele sabe que eu estou numa outra coisa, enfia do nessa sedução pela Cabaça Hebraica... acho que devo ter antecedentes sefarditas, em Portugal, de repente, eu me vi às voltas com esta coisa, esta solicitação das raízes, então eu não vou ficar incomodando o Augusto com meus problemas, nem ele a mim com as suas coisas, uma ou outra vez a gente

se comunica nestes termos, é claro, se eu tivesse alguma dificuldade específica eu iria perguntar "o que você acha? qual sua opinião?". São coincidências no nosso percurso, como, por exemplo, o Pós-Utópico, o Augusto conhecia o meu conceito, que saiu num livro elaborado sobre o Goethe, mas eu não acho que aquilo tenha determinado o poema PÓS-TUDO. O poema tem muito a ver com a produção do Augusto; era de se esperar que alguém que já escreveu Tudo foi dito, de repente, chegasse a isso, então, há coincidências, agora, nem tudo está no mesmo horizonte. Eu fiz esse meu poema (...), é muito irônico, é assim uma espécie de descontração, quer dizer "tô cansado de (simplesmente) ficar obrigado a me programar a cada novo poema para uma nova invenção, agora, deixe solto, deixa af, eu não quero fazer de nada, vamos relaxar, vamos partir pra outra e quem sabe saia alguma coisa, não é?, agora quero fazer de nada, quero dizer, quero fazer de nada e quero fazer alguma coisa que venha do nada, chega de programar, vamos tentar pensar uma coisa que venha de nada (...)" .

- P. (Ana Caetano) - (...) Você está com uma paixão pelo hebraico, queria saber se tem a ver com a teoria da tradução de Benjamin, com essas idéias da Cabala, algo com o lado mais ideológico do Benjamin, ou se é uma paixão pura e simples?
- R. Bem, eu fui muito motivado na minha relação com o idioma hebraico, por minha amizade antiga com Jacó Guinsburg, (...) com o Bóris Schnaiderman, embora o Bóris não tenha nada a ver com o hebraico, com o falecido e saudoso Anatol Rosenfeld, com quem eu tive uma relação mais distante, mas a quem eu admirava muito, com quem colaborei, algumas vezes, traduzi, por exemplo, poemas de Hölderlin; ele verteu dois fragmentos das Galáxias para o alemão (...) Tudo isso era (importante) para meu interesse. E quando eu me decidi, realmente, me decidi (...) traduzir fragmentos da poesia bíblica. (...) Mas de fato essa decisão foi uma decisão grave que tomei, pois me dá um trabalho colossal. Eu, até hoje, desde 83, com alguns intervalos, no período das viagens, período que eu tive problemas de saúde, eu mantenho esse estudo duas vezes por semana. Eu tenho aulas particulares com uma professora de hebraico, (...) eu, às vezes, sinto que, como aluno, deveria ser palmado porque, às vezes, não decoro muito bem a

lição, eu estou cansado e estudar uma língua, como eu estou estudando, não é simplesmente fazer as coisas prazerosas, (...), eu estudo uma língua falada, o hivrit, que se fala em Israel, que é o hebraico bíblico reposto em circulação, que tem o mesmo vocabulário, a mesma estrutura sintática, claro que há portes de palavra, palavras exigidas para novas situações. (...) Eu tenho que aprender aquela coisa de que cor é o pavão?, aquela coisa que o Oswald brinca na Escola Berli - tes, às vezes, eu não estou muito motivado para aprender como se diz os nomes de todos os objetos de uma mesa de refeição, (...), não é aquilo que me motiva, mas eu tenho que estudar aquilo, tenho que estar com o motor quente para poder trabalhar com a língua, pois se eu não estudar todo dia, eu esqueço; não há parâmetros de semelhança com o português, nem com as outras línguas que eu conheço, o vocabulário, pra mim é quase que totalmente novo, eu tenho que fazer as associações mais absurdas para poder reter uma palavra, me recordo que ontem em hivrit se diz etmól, eu disse "mas que palavra estranha, eu preciso encontrar alguma coisa mnemônica para não esquecer essa palavra", eu me lembrei que etimologia tem alguma coisa a ver com o passado, não tem nada a ver com etmól, por coincidência, eu disse "etmól/etimologia/"ontem", nunca mais me esqueci; você imagina, a cada palavra, ter que fazer esse tipo de operação, não dá... é uma dificuldade, mas eu digo que, nos momentos de stress, eu consegui me curar, não com remédios nem com médicos, mas dando em cima do hebraico, três, quatro horas por dia, até desesperar e esquecer a fossa, de fato, a dificuldade material dissipa a dificuldade imaterial, então, foi assim essa relação.

P. (Prof<sup>a</sup> Eneida) - Bem, não é uma pergunta, é apenas uma reflexão que venho fazendo, há alguns anos, a respeito de sua Teoria da Tradução. Em relação ao meu trabalho com Teoria da Literatura, quando as pessoas me perguntam se eu estou trabalhando com tradução, acham engraçado eu dizer que não (...), e tenho de explicar que a teoria da tradução é uma forma de aprimorar o meu instrumental teórico, pois eu acho que essa teoria esclarece os conceitos de paródia, de plágio, etc., e hoje, na sua conferência, eu senti que uma preocupação, já existente nos meus trabalhos com a Semiótica, a relação da tradução com o leitor, está bem mais aprimorada, principal -

mente quando fala da Estética da Recepção...

R. Eu diria o seguinte, eu acho que quem se dedica à Teoria Literária tem na teoria e na prática da tradução, ou nesta prática teórica que é a tradução, e na reflexão sobre esta prática teórica, uma espécie de pedra de toque ou campo, até por excelência, de toda reflexão possível desse campo teórico literário; eu diria, e não é que eu esteja tentando reivindicar a água para o meu moinho, que quando você se preocupa com a Teoria da Tradução, no campo da Teoria da Literatura, está dando à Teoria Literária o seu sentido exato e verdadeiro; quem questiona essa posição não pensou a tradução a não ser em termos de uma teoria ultrapassada, de tradução servil, como um adminículo secundário na transmissão dos sentidos, não pensou a tradição... a tradução como uma operação radical, na qual, de um lado, tradição é reinterpretada e, de outro lado, a teoria é posta em constante questionamento pela prática, não é verdade?, até eu acho que, em certo momento, a Teoria Literária é uma instância privilegiada, porque, quando se tenta substanciar aquele momento de interação, como fala Iser, fica se procurando o produtor e o leitor que será o reader, ora, o tradutor é o leitor, e não o leitor que você remonta conjecturalmente, mas o leitor concretizado no momento em que você faz a tradução. Todo tradutor é um leitor. Eu dei dois exemplos (a minha tradução e a de Roberto Schwarz para o poema O Teixuço estético, de Christian Morgenstern) quase (feitas) simultaneamente, que vão para duas leituras diferentes de um mesmo texto, num outro país, num outro espaço, numa outra língua. Isso poderia ser repetido em várias línguas, por exemplo, há várias traduções deste poeta para o inglês, alguém poderia recuperar este desenho, mas o tradutor é aquele leitor concreto, concretizado, como crítico, também; quer dizer, entre o receptor há dois privilegiados, o crítico e o tradutor. Hoje, quando a gente vai ler, por exemplo, Machado de Assis, sempre se lembra de Capistrano de Abreu, que disse que "Memórias póstumas de Brás Cubas, se bem me recorde, ou de Dom Casmurro, não era romance", então, a gente vai dizer "tá percebendo que aquilo era uma (leitura) ruptura da forma romanesca", ele foi um leitor historicizado, porque a sua impressão de leitura ele registrou numa crítica. Assim, o tradutor é obrigado a reconfigurar o

imaginário do produtor do texto original, ele fixa isso de uma maneira bastante completa (...), ele é obrigado a percorrer todo o percurso que fez o poeta original no seu poema. Neste modelo de interação entre produção e recepção, talvez, uma das instâncias mais agudas e mais privilegiadas e mais claras e até didática, para exemplificar, é a tradução. Então, eu acho que toda Teoria da Literatura, que queira assumir realmente o seu estatuto, tem que compreender um capítulo dos mais privilegiados que envolva a problemática da tradução, que você muito bem lembra, que está confinada com, está com fim, ou seja, tem em comum com a Teoria da Paródia, do canto paralelo, que é como eu penso a Teoria da Paródia, o que eu chamo de Plagiotropia, que é a reproposição do passado através de várias etapas de sincronia, ao longo da história, de uma memória não linear, mas muitas vezes oblíqua ou deformada, e, por outro lado, eu diria que têm outros problemas que são atuais, como o da Dialogia, do dialogismo bakhtiniano, que foi pensado em termos de intertextualidade pela Krieva, a tradição exemplifica isso a cada instância, a cada momento. De modo que eu não apenas acho que você tomou um rumo extremamente instigante no seu trabalho, mas entendo que esse questionamento, que eventualmente lhe seja feito, é o questionamento que parte de uma visão da Teoria da Literatura, não é a visão que você tem, que eu tenho, é a visão da teoria tradicional da tradução servil que, evidentemente, já so não nos interessa como problema para essa reflexão.

P. (Marcelo D.) - O cineasta Júlio Bressane fez o Tabu, que é o encontro imaginário de Oswald de Andrade com Lamartine Babo; ele tinha uma proposta de fazer um outro encontro imaginário entre os Irmãos Campos e Jorge Luis Borges, se você fosse o co-autor do roteiro o que falaris neste diálogo?

R. Eu me recordo deste projeto do Julinho, a propósito, eu cheguei a dar um nome, ele queria que fosse um diálogo, eu disse que achava melhor que fosse um filme só sobre o Borges, eu me lembrava que o Borges dizia que, como era cego, via só uma cor, o amarelo, assim, eu dei um título em castelhano para este projeto La Mirada Amarilla del Hombre de La Esquina Rosada, fazendo um jogo com um texto de Borges. Nunca chegou a realizar isso, embora, eu me lembro que, várias vezes, o

Julinho falou com o Borges ao telefone, mas houve dificuldade de ordem material, etc. Agora, se eventualmente, eu tivesse essa conjunção constelar e astral (nunca o conheci pessoalmente, Augusto, sim, chegou a visitá-lo em Buenos Aires) , (...). Eu considerava o Borges o maior escritor vivo e achava até que o Borges era um exemplo quando eu via, constantemente, retornar essa tese de que o escritor latino-americano não pode produzir literatura universal, porque Sílvio Romero disse que Machado de Assis não podia, enfim, problema do Sílvio Romero, eu acho estranho que se consiga formular essa questão quando o Borges era o maior escritor vivo, quando o Octavio Paz não é só o maior poeta da língua hispânica, mas um dos poetas mais importantes do mundo; hoje, eu diria que na Alemanha não tem um poeta da importância do Paz, eu digo de importância cultural inclusive; eu diria que o Cabral é um poeta que tem o que dizer, eu não vou comparar valores, embora, um pouco menos conhecido que o Paz, um pouco por causa do isolamento do português, ele tem a mesma dimensão; (...) então, eu considerava o Borges o maior escritor vivo, ele era uma espécie de encarnação da própria literatura, inclusive, ele reduziu ao absurdo a hipótese de que o escritor latino-americano deva fazer literatura subdesenvolvida, isto, de fato, eu acho um discurso pobre, enfim, não se sustenta, um discurso ressentido, como se a existência de Borges e sua universalidade, do Paz, do Lesama Lima, e eu poderia ir num crescendo... então (este filme-encontro), realmente é uma conjuntura que me deixaria (honrado), encontrar-me com aquele escritor que eu considero o maior, o A literatura, seria como se eu encontrasse com a literatura ontologizada apresentada, não através de sua aparência, mas através de sua essência, então, a única coisa que eu pudesse dizer a ele seria "nós não estamos nos encontrando aqui, nos encontraremos no Aleph".



1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

- II -

QUE CAMINHOS TRADUZEM BORGES ?

O "Borges e a Literatura" é um livro de crítica literária  
 de Roberto de Aguiar, publicado em 1971, no Rio de Janeiro,  
 pela editora Nova Fronteira. O livro aborda a obra de Jorge  
 Amado e a sua importância para a literatura brasileira.  
 O autor analisa a obra de Borges sob o ponto de vista da  
 crítica literária, destacando a importância da obra para a  
 literatura brasileira. O livro é dividido em dois volumes,  
 de 19 e de 21 páginas, respectivamente.  
 O livro é uma contribuição importante para o conhecimento  
 da obra de Borges e da literatura brasileira.

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

## "O INFORME DE BRODIE": REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO\*

NANCY MARIA MENDES\*\*

### RESUMO

A partir da análise do conto "O informe de Brodie" de J.L. Borgee, que nos remete a outros textos do Autor, são apresentadss aqui algumas reflexões sobre os diversos aspectos da tradução.

### RÉSUMÉ

A partir de l'analyse du conte "O informe de Brodie", de J.L. Borges, qui renvoie à d'autres textee de l'Auteur, nous présentons ici quelques réflexionne sur plusieurs aspects de la traduction.

\* Apresentado originalmente como trabalho final para s discipli na "Literatura Compsrada: a tradução", sob a orientaçso dos Professoree Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes. Par te do trabalho foi sresentada ns Mesa-redonda "Homenagem a Borges", no 2º Simpósio de Literatura Comparada realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de outubro de 1986.

\*\* Professora de Teoria de Literatura da FALE/UFMG.

"O informe de Brodie"<sup>1</sup> sugere várias reflexões sobre a questão da tradução, algumas das quais o próprio Borges considerou no ensaio "Os tradutores das 1.001 noites" em História da Eternidade<sup>2</sup> e na conferência "As mil e uma noites", publicada em Sete Noites<sup>3</sup>. O conto focaliza o relatório de um missionário presbiteriano escocês escrito no século XIX, cujo princípio extraviou-se, traduzido para o castelhano por um narrador que se introduz no início do conto.

Pode-se falar de um encadeamento de traduções no texto: o informe traduzido do inglês para o castelhano consiste numa tradução feita pelo missionário de uma estranha sociedade com que conviveu: a dos Yaoos. Considerando-se ser este relato uma nova versão da última parte de As viagens de Guliwer de Swift<sup>4</sup>, há nessa intertextualidade um novo aspecto de tradução da responsabilidade direta do Autor implícito. Até aqui, três tradutores entram em jogo: o narrador do início do conto, a personagem Brodie e o Autor. A ele se junta, no caso da versão portuguesa que estou usando basicamente, Hermilo Borba Filho, havendo, pois, duas traduções ficcionais e duas reais.

#### A "fidelidade" na tradução

Na fala do narrador inicial do conto, colocam-se explicitamente algumas questões referentes à tradução tomada em seu sentido comum - a interlingual, na terminologia de Jakobson<sup>5</sup>

"Traduzirei fielmente o informe, composto num inglês incolor, sem permitir-me outras omissões que as de algum versículo da Bíblia e de uma curiosa passagem sobre as práticas sexuais dos Yaoos que o bom presbiteriano confiou pudicamente ao latim." (p. 116 - grifos adicionados)

O tradutor crê, portanto, estar sendo fiel ao texto original, embora confesse os cortes que nele faz. Mas não é ao: na parte do suposto manuscrito em que Brodie se refere à escolha do rei pelos Yaoos, seu tradutor diz "mutilam-no" e coloca entre parênteses a expressão usada no original "(he is gelded)" (p. 118). Mais adiante acrescenta um trocadilho possibilitado pelo idioma castelhano (como pelo português), conaervando a ex-

pressão original inglesa entre parênteses: "Meu hábito (my cloth) e meus hábitos fizeram-me declinar dessa honra." (p.119). Está evidente, pois, que o tradutor do informe não se comprometeu com uma tradução literal, mas fez questão de explicitar as alterações introduzidas. Ora, segundo informação de Borges em "Os tradutores das 1.001 noites", outro não foi o procedimento de Lane, arabista inglês, cuja versão está mencionada nas primeiras linhas do conto. David Brodie nos é apresentado como leitor atento do tradutor inglês - seu manuscrito foi encontrado "num exemplar do primeiro volume das Mil e Uma Noites (Londres, 1939), de Lane" (p. 115), exemplar cujas margens estavam "bcheias de acréscimos, pontos de interrogação uma vez ou outra correções" (p. 115) com sua letra. O tradutor do informe usa a técnica daquele arabista, além de partilhar de seu pudor. Isso se evidencia quer na declaração de que omitirá a passagem sobre as práticas sexuais dos Yaocs não ousando sequer transcrevê-la em latim (língua usada "pudicamente" no original), quer na tradução de "he is qelded" por "mutilam-no" em vez de "castram-no" ou "é castrado". Por outro lado, convém lembrar que também os versículos bíblicos incluídos pelo presbiteriano em seu texto foram omitidos pelo tradutor. Tudo isso o vai caracterizando, são marcas de sua própria individualidade intelectual e moral deixadas no novo texto que constrói, são sinais do sistema ideológico em que se insere.

O direito de alterar o texto original ao traduzir é reconhecido por Borges ao comentar em "Tradutores das 1.001 Noites" que a versão de Galland, embora seja literalmente "a pior, a mais embusteira e mais débil"<sup>6</sup>, reservou aos leitores a felicidade e o assombro, sendo dentre todas, a mais lida. Essa posição favorável a uma tradução livre e criativa é assumida por muitos críticos e teóricos, inclusive por Octavio Paz, que considera a tradução literal algo absolutamente nulo, "fileira de palavras para ajudar-nos a ler o texto em sua língua original"<sup>7</sup>. Para ele a verdadeira tradução caracteriza-se como uma operação literária, o que implica sempre uma transformação do original. Borges parece-me ir além na conferência já mencionada: para ele, é legítimo que Galland tenha acrescentado novos contos às Mil e uma noites depois de ter traduzido tantos outros e chama a atenção para o fato de "Aladim e a lâmpada maravilhosa", criação daquele tradutor, ser o mais famoso conto da obra.

O narrador-tradutor de "O informe de Brodie" não atin

ge a criatividade de Galland, aproxima-se de Lane. Não são nada lisonjeiras as palavras de Borges sobre a versão que este fez dos célebres contos árabes: qualifica-a "eruditíssima", mas uma "mera enciclopédia da evasão"<sup>8</sup>, onde põe em relevo seu espírito de inquisidor, cuja probidade resulta em notas que vão registrando os cortes feitos de pequenas passagens, de linhas, de explicações, de episódios e até de contos inteiros, tidos como imorais. Isso, contudo, lhe merece perdão - afinal o leitor está ciente dos cortes e poderá até recorrer ao original; imperdoável lhe parecem certos subterfúgios usados pelo tradutor. Exemplifica com a tradução do episódio em que o rei dos reis, ao perguntar a um pescador se o peixe que lhe apresentara era macho ou fêmea, recebeu a informação de tratar-se de um hermafrodita; Lane traduz que o rei quis saber a espécie de um animal, respondendo-lhe o pescador ser uma espécie mista. Nesse pecado talvez não incorra o tradutor do informe de Brodie, pois faz questão de registrar as palavras do original quando suaviza a tradução. Contra ele haveria o fato de o manuscrito do informe estar em seu poder, não sendo possível o acesso do leitor às passagens omitidas, diversamente do texto original de As mil e uma noites, de domínio público.

### *O informe como tradução*

A segunda tradução que se pode constatar no texto, de caráter ficcional como a primeira, está contida no próprio relato de Brodie e pode ser considerada em mais de um aspecto. O autor do manuscrito tomara conhecimento da língua dos Yaoos e com eles se comunicara. Fala da "ausência de vogais em sua áspera linguagem" (p. 120), que se caracteriza por monossílabos corresponsáveis "a uma idéia geral que se difere pelo contexto e pelos gestos". O missionário traduz algumas palavras de sua estranha língua para o inglês, minimizando a admiração que possa causar o fato de uma palavra adquirir sentidos opostos conforme a pronúncia ou os gestos do falante, lembrando os significados do verbo inglês "to cleave" (p. 123-4). Lança mão de soluções diversas para algumas traduções. A própria designação da tribo com quem convivera passa a ser "Yaoos", não só pela impossibilidade de uma transliteração exata da palavra, como para que "meus lei

torea não eaqueçam sua natureza bestial" (p. 116); com isso há a remissão à obra de Swift, As viagens de Gulliver.

"Alcázar" é a tradução de "Qzr", cavernas em que vivem o rei e a rainha. Atente-se para a repetição das consoantes do idioma dos Yaoos na palavra "alcazar" e para o enobrecimento da caverna real, já que "alczár" em inglês, como em espanhol, significa castelo, palácio real ou fortaleza.

Numa passagem, um gesto dos Yaoos - tocar a boca e a barriga para justificar o hábito de devorarem os cadáveres do rei e dos feiticeiros - é objeto de duas hipóteses de tradução (uma tradução intersemiótica, ainda segundo Jakobson<sup>9</sup>): "talvez para indicar que os mortos também são alimento ou - mas talvez seja muito sutil - para que eu entendesse que tudo o que comemos é de maneira geral, carne humana" (p. 117).

O missionário escocês se empenha em relatar os costumes da tribo dos Yaoos, detendo-se, evidentemente, em todos os aspectos que parecem estranhos, nas diferenças, relativamente à sua sociedade. Embora diga que só os feiticeiros realmente lhe chamaram a atenção, não se limita a descrevê-los. Esse seu interesse por hábitos sociais diversos dos seus confirma a observação de seu tradutor, que o capta pelas notas deixadas em seu exemplar de As mil e uma noites: "Dir-se-ia que ao leitor [no caso, Brodie] interessariam menos os prodigiosos contos de Sherazade, que os hábitos do Islã" (p. 115). Um aspecto dos costumes desses homens bárbaros, entretanto, não é explicitado. Trata-se daquilo que consideram crime, sendo motivo de execução do culpado: atentar contra o pudor da rainha. A diacrisia do narrador, responsável pelo uso do latim para descrever os hábitos sexuais da tribo, por certo, o impediu de esclarecer que tal culpa consista em algum homem recusá-la quando ela se oferecia a ele. Depreende-se isso do fato de ele ter sido alvo dessa honra, da qual declinou em virtude de sua condição de religioso (de seu hábito e hábitos) e de silenciar a razão de sua súbita partida da região dos Yaoos, alegando falha de memória. Tal esquecimento não é verdadeiro, pois mais adiante lê-se: "Contei minha estada entre os Yaoos mas não seu horror essencial que nunca me deixa de todo e que me visita em sonhos. Na rua creio que ainda me cercam" (p. 126). O episódio há de tê-lo chocado mais que as práticas sexuais dos Yaoos que confiara ao latim, talvez por uma espécie de respeito à língua materna, talvez numa tentativa de não ser lido por todos, de qualquer forma usando aquela lín-



qua como disfarce ou eufemismo. Procediam assim relatores e tradutores de costumes e línguas indígenas no século XIX, como se constata na interferência de Florence Delay em um dos debates do Primeiro Congresso de Tradução Literária em Arles em 1984<sup>10</sup>.

### *Intertextualidade como tradução*

Muito importante me parece o fato de o informe de Brodie constituir uma nova versão da última parte de As viagens de Gúliwer. Aqui o tradutor não é mais um dos narradores do conto, uma das criações de Borges, mas ele diretamente. Os pontos de aproximação das duas narrativas são vários e o quadro abaixo explicita alguns deles.

	Viagem ao País de Huyhnhms (As viagens de Gúliwer)	O informe de Brodie
Narrador	aventureiro inglês	missionário escocês
Localização dos fatos	imediações da costa sul da África	África equatorial, próximo a uma possessão portuguesa
Época	Século XVIII	Século XIX
Homens encontrados	Yaocs, irracionais, de origem inglesa, selvagens	Mlch, bestiais, de origem inglesa, selvagens
Identificação feita	Sociedade dos Yaocs como a ocidental	

No final, os dados dos dois relatos se colam ainda mais. Os dois forasteiros são forçados igualmente a deixar a região sob ameaça de morte; ambos saem um tanto modificados: Gúliwer adquirira um pouco da maneira de ser dos Huyhnhms e Brodie a dos Yaocs e outro se encontram com um português cujo interesse está ligado ao deles (navegante, num caso, e missionário católico no outro), através do qual se reintegrarão na sociedade ocidental.

Há, no entanto, certos elementos no conto de Borges que o distanciam do modelo de Swift. Se deste retoma a dualidade de habitantes da região visitada, não a apresenta da mesma

forme. Guliver encontra os Huyhnhnms, os cavalos que constituem uma sociedade ideal, que domam os Yaos, irracionais identificados pelo aventureiro inglês, a custo e a contragosto, como pertencentes à raça humana. Não se aproxima deles, sente repugnância por seus hábitos, que equivalem aos vícios de que está impregnada sua própria sociedade. Brodie não hesita em reconhecer a natureza humane dos Yaos, embora os considere em decadência: "não são uma nação primitiva mas degenerada" (p. 124). Identifica em sua organização social os elementos essenciais das instituições da cultura ocidental. Isso motiva uma visão benevolente por parte do missionário:

"Os Yaos, bem o sei, são um povo bárbaro, talvez o mais bárbaro do planeta, mas seria uma injustiça esquecer certos traços que os redimem. Têm instituições, gozam de um rei, manejam uma linguagem baseada em conceitos genéricos, crêem, como os hebreus e os gregos, na reiz divina da poesia e adivinham que a alma sobre vive à morte do corpo. Afirmando a verdade dos castigos e das recompensas. Representam em suma, cultura como nós as representamos, apesar de nossos muitos pecados." (p. 126)

Esse povo sofre freqüentes ataques dos homens-macacos, seres não descritos pelo narrador, mas evidentemente inferiores aos Yaos. Estes chegam a receber auxílio do próprio presbiteriano que mata dois homens-macacos num desses ataques, façanha da qual dirá mais tarde não se arrepender.

Como se vê, os Yaos, que em As viagens de Guliver são seres inferiores e desprezíveis em relação aos Huyhnhnms, contrapõem-se em "O informe de Brodie" aos homens-macacos, provavelmente seres intermediários entre os homens e os irracionais. Pela leitura da obra de Swift, conclui-se que, embora decepcionado com sua sociedade, embora a agrida, promovendo ironicamente os cavalos a organizadores de uma sociedade ideal, o Autor é movido pela idéia de que existe um modelo e seguir - alguém viveu no seio de uma sociedade ideal. Borges parece apontar para a progressiva degradação da raça humana: se Guliver encontrou cavalos e Yaos, Brodie encontra Yaos e homens-macacos; alguém depois dele poderia encontrar homens-macacos e homens-lobos, por exemplo, e informar sobre os costumes dos primeiros, ignorando os últimos por serem selvagens e irracionais; estes, por sua vez, viriam a ser identificados com a sociedade dos chamados civilizados por alguma outra personagem criada tempos depois e as

sim numa interminável sucessão. Isso me lembra as palavras do próprio Borges a respeito de As mil e uma noites, considerando serem infundáveis suas traduções e nunca idênticas: "cada tradutor dará uma versão diferente do livro"<sup>11</sup>. Se a própria retomada da sátira de Swift já denuncia a posição conservadora e o espírito amargo do escritor argentino, pode-se afirmar que esses elementos, principalmente a visão negativa da sociedade humana, se acentuam pelo novo enfoque da última parte de As viagens de Gulliver, levado a efeito quase dois séculos e meio depois.

*"O informe de Brodie" em português*

Cabem agora, considerando o que afirmei no início - estar usando basicamente para este trabalho a tradução do conto de Borges feita por Hermilo Borba Filho - algumas considerações sobre o trabalho desse tradutor. Pode-se dizer que se trata de uma boa tradução em sua acepção comum. Ao se cotejarem os dois textos, verifica-se que o tradutor agiu no propósito de levar o leitor ao conhecimento bem exato do texto em castelhano. Não traduziu, evidentemente palavra por palavra, fez as devidas adaptações sintáticas e às vezes estilísticas. Em alguns momentos, porém, me pareceu ter feito alterações não condizentes com essa estrita fidelidade, tacitamente proposta. Em dois casos registro falhas semânticas; ao descrever a rainha, Brodie diz "era soriente, joven y agraciada, hasta donde lo permite su raza" (p. 139); Borbs Filho traduz: "era sorridente, jovem e engraçada, até onde lhe permite sua raça" (p. 119). A meu ver, no contexto as palavras que sublinhei não se correspondem; caberia em português o adjetivo graciosa em lugar de engraçada. O outro caso, similar a esse, está no final do texto, quando se lê em castelhano: "Espero que el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe" (p. 146) e em português: "Espero que o Governo de Sua Majestade não deixe de ouvir aquele que se atreve a sugerir este informe". Creio estar evidente no texto espanhol que a esperança do missionário se volta para aquilo que é uma espécie de conclusão de todas as descrições e reflexões feitas no informe: "Tenemos el deber de salvarlos" (p. 146). Esta é a sugestão do informe, dirigida a Sua Msjestade; logo, o pronome lo deveria ser lido em espanhol como neutro (aquilo, o) e não como masculino (squele). São dois cochilos

que evidentemente não reduzem o valor da tradução.

Sob outro aspecto vejo as notas acrescentadas por Borba Filho por tratar-se de procedimento consciente. Situa-se nas páginas 118, 119 e 125. Três delas, acredito serem parcialmente necessárias, pois esclarecem que as expressões em inglês encontradas entre parênteses no texto são do original. Digo parcialmente necessárias, não só porque essa informação poderis ser dada apenas uma vez, como também pelo fato de vir acompanhada da tradução da expressão inglesa para o português. Convém considerar cada caso. O primeiro deles, talvez seja mais grave: o narrador do conto que traduz para o castelhano o texto inglês de Brodie, ao verter "he is gelded" por uma expressão metonímica "lo mutilan", usa um eufemismo, mas deixa entre parênteses a expressão inglesa. Borba Filho, embora procedendo da mesma forma em português, rompe com a descrição do "tradutor anterior", colocando na nota a tradução da expressão inglesa - "É castrado". Na primeira nota da página 119 e na segunda página 125, reforça a tradução já contida no texto: "Meu hábito" (my cloth), na nota: "Meu traje" (p. 119); a respeito de "sob o mando de um horror sagrado (under a holy dread)", lê-se na nota: "Como está na tradução praticamente: sob um horror sagrado". Nessas duas notas, tem-se a impressão de haver por parte dele uma preocupação excessiva em relação à literalidade da tradução. Alia-se a isso uma certa necessidade de ajudar o leitor a compreender o texto. Tal atitude fica mais evidente na segunda nota 119, referente a: "Meu hábito (my cloth)\* e meus hábitos\*\* fizeram-me declinar dessa honra". Transcrevo as notas: \*\*Trocadilho bastante compreensível: hábito, traje do sacerdote e hábitos, os costumes do mesmo sacerdote". Note-se que o próprio autor da nota reconhece ser "Trocadilho bastante compreensível", mas não se farta à tentativa de esclarecer o leitor em cuja habilidade demonstra não ter a mínima confiança.

*Tradução: transcrição ou ato criativo?*

O conto de Borges, em sua versão portuguesa apresenta, como se pôde observar no desenvolvimento deste texto, quatro tradutores e várias situações de tradução, que se encadeiam ou se sobrepõem. Nessa observação, está implícito um conceito mais am

plo de tradução. Sem cogitar de pesquisa mais apurada, pode-se afirmar que a tradução é uma preocupação antiga (data de 1932 seu ensaio "As versões homéricas") e constante do contista argentino: aqui já se fez referência a dois trabalhos seus em que focaliza as traduções de As mil e uma noites e é oportuno lembrar seu conto - "Pierre Menard, autor do Quixote" que, segundo afirmação de Antoine Berman, é tido pela crítica como uma parábola da tradução<sup>12</sup>. Nele, sua personagem Menard pretendeu "produzir páginas que coincidisse palavra por palavra e linha por linha com as de Miguel de Cervantes"<sup>13</sup>. O resultado de sua empresa não concluída (deixou apenas dois capítulos da primeira parte e fragmento de outro), na palavra do narrador do conto foi que, embora verbalmente idêntico ao texto de Cervantes, o de Menard "é quase infinitamente mais rico"<sup>14</sup>. É que, tendo sua autoria assumida por um escritor francês do início do século XX, trezentos anos depois de sua primeira escritura, anos "carregados de complexíssimos fatos"<sup>15</sup>, entre os quais "o próprio Quixote", o texto se transforma em outro.

A reflexão proposta por Borges através da criação de Menard como autor de Quixote leva a um definitivo sepultamento da idéia de fidelidade ao texto através da tradução literal, transparente ("servil", em espanhol): basta o deslocamento de um texto para outra época e, embora materialmente o mesmo, ele será outro. Não é, pois, na fidelidade à forma que se conserva o sentido. Da transformação do texto original, aliás, se incumbem o próprio leitor, que mesmo ao ler textos de sua própria época, nele investe sua cultura, enriquecendo-o ou empobrecendo-o. Penso em Pierre Menard como figura metonímica do leitor, sempre um tradutor e recriador. Concluindo considerações sobre o mesmo conto, Wander Melo Miranda afirma:

"Ao evitar a sacralização burguesa do texto e do nome do autor, a literatura passa a ser concebida como um vasto empreendimento anônimo e uma propriedade pública: escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo em que tudo é escrito."<sup>16</sup>

Em todos os textos de Borges referentes à tradução, a que mencionados, fica claro seu alinhamento junto àqueles que a consideram como "operação literária", como "transformação do original" (as expressões são de Octavio Paz<sup>17</sup>). Esse caráter e

direito de recriador daquele que se dedica à tradução é reconhecido por muitos outros críticos, dentre os quais Walter Benjamin<sup>18</sup> e Henri Meschonnic<sup>19</sup>; outros, como Antoine Berman se colocam numa posição intermediária. Este, ao falar de uma tradução etnocêntrica e hipertextual, admite que o tradutor faça cortes e alterações no original, adaptando-o à cultura dos leitores da língua de chegada, mas exclui do rol da tradução as obras cujos tradutores cedem espaço à sua própria poética. Referem-se a um

"contrato fundamental que liga uma tradução a seu original. Este contrato - seguramente draconiano - interdiz toda ultrapassagem da textura do original. Ele determina que a criatividade exigida pela tradução de ve-se colocar toda inteira ao serviço da recriação do original na outra língua e jamais produzir uma sobre- tradução determinada pela poética pessoal do tradutor."<sup>20</sup>

A visão que esse crítico tem da tradução é acentuadamente negativa. Para ele não há possibilidade de transmissão fiel do sentido por este estar preso à forma ("à la lettre") do original; quanto ao texto gerado pela tradução, sob o aspecto de hipertextualidade, ou será demasiadamente servil ou demasiadamente livre; neste caso, ou haverá uma traição ao original ou uma outra produção hipertextual, como o Ulisses de Joyce. Assim julgaria também a versão da "Viagem ao país Huyhnhs" feita por Borges.

Seria o caso de perguntar agora como ficamos no que diz respeito à tradução? Não há como negar o interesse do leitor em conhecer textos escritos em línguas às quais não tem acesso, nem a evidência de sua impossibilidade de conhecer todas as línguas por cuja cultura nutre curiosidade. A tradução viria amenizar a pena imposta pelo pecado de Babel. Através dela o leitor se aproxima dos originais, sendo-lhe impossível, contudo, atingi-los plenamente, ainda que auxiliado pela Filologia, pela História, pela Crítica, por toda uma arqueologia do texto, enfim. Aliás, o mesmo se pode dizer em relação a textos em língua materna. Quanto à multiplicidade e diversidade de traduções de um texto talvez sejam tão úteis ao seu entendimento quanto suas análises críticas. De qualquer forma, a tradução, nessa acepção tradicional praticada e reconhecida há milênios, tem e terá garantido seu espaço. Recusar a tradução seria buscar o iso

lamento cultural e parece-me oportuno lembrar que Meschonnic considera ideológico o desprestígio da tradução:

"Um imperialismo cultural tende a esquecer sua história, logo a desconhecer o papel histórico da tradução e dos empréstimos na sua cultura. Esse esquecimento é o corolário da sacralização de sua literatura."21

As observações feitas sobre a tradução de Hermilo Borba Filho não de sugerir uma condenação à tradução mais livre. Não é bem isso. Ao apontar aquelas pequenas falhas, ative-me ao objetivo claro, ainda que não explícito, do tradutor, o de oferecer ao leitor uma tradução transparente, cuja legitimidade reconheço. Refletindo agora sobre elas, penso que comprovam a dificuldade, a quase impossibilidade de o tradutor eximir-se de deixar marcas visíveis em seu trabalho. Essa situação foi ironicamente colocada por Borges através do tradutor do informe para o inglês que explicita seu propósito de fidelidade. A título de quê as pequenas discrepâncias haveriam de ser condensadas? E se isso fosse feito, como encarar a tradução mais criativa, aquela que para muitos críticos é a verdadeira tradução, a "tradução-texto" na terminologia de Meschonnic? Não creio que a posição de Berman negando-a e considerando obras como Ulisses de Joyce como tradução (esta deve caracterizar-se, segundo ele, como uma hipertextualidade secundária), para situá-las no âmbito da verdadeira hipertextualidade, solucione a questão. Parece-me que esses casos situam-se na zona fronteira, entre a tradução e a intertextualidade, não havendo por onde negar-lhes o caráter de tradução. Desconhecer-lhe a validade seria recusar ao poeta, ao ficcionista o direito a manifestar a sua leitura de obras que mais de perto os tenham tocado, não importando se as contesta ou as endossa.

- 1 BORGES, Jorge Luis. O informe de Brodie. Trad. Hermilo Borba Filho. Porto Alegre, Globo, 1982.
- . El informe de Brodie. Madrid, Alianza, 1982.
- OBS.: As citações em português e em castelhano serão feitas a partir das referidas edições respectivamente, com as páginas indicadas entre parênteses.
- 2 —————. Hiatoria de la eternidad. Madrid, Alianza, 1981.
- 3 —————. Sete Noites. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo, Max Limonad, 1983.
- 4 SWIFT, Jonathan. As viagens de Guliver a terras desconhecidas. Trad. de Henrique Marques Jr.. São Paulo, Cultura, 1940.
- 5 JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In:—, Lingüística e comunicação. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970.
- 6 BORGES, J. Luis. 1981. p. 109.
- 7 PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. Barcelona, Tusquets, 1981. p. 10.
- 8 BORGES, J. Luis, 1981. p. 111.
- 9 JAKOBSON, Roman. op. cit.
- 10 Actes des Premières Assises de la Traduction Littéraire (Arles, 1984). Arles, Actes Sud, 1985.
- 11 BORGES, J. Luis. 1983. p. 87.
- 12 BERMAN, Antoine. "Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuel. In:—, L'écrit du temps. La décision de traduire: l'exemple Freud. Paris, Minuit, 1984. p. 115.
- 13 BORGES, Jorge Luis. Ficções. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre, Globo, 1982. p. 33.
- 14 Idem, ibidem. p. 36.
- 15 Idem, ibidem. p. 35.
- 16 MIRANDA, Wander Melo. "Tradução e intertextualidade": texto apresentado em mesa redonda sobre tradução no "1º Simpósio de Literatura Comparada" na Faculdade de Letras da UFMG, em 1985.
- 17 PAZ, Octavio. op. cit. p. 10.
- 18 BENJAMIN, Walter. "La tâche du traducteur". In:—, Oeuvres. Trad. Maurice Gadillac. Paris, Les Lettres Nouvelles, s/d.
- 19 MESCHONNIC, Henri. "Propositions pour une poétique de la traduction". In:—, Pour la poétique II. Paris, Gallimard, 1973.
- 20 BERMAN, Antoine. Op. cit. p. 118.
- 21 MESCHONNIC, H. op. cit. p. 310.



... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

## DISCRETAS INFIDELIDADES

## - SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE A MEMÓRIA E A TRADUÇÃO -\*

LÚCIA CASTELLO BRANCO\*\*

## RESUMO

Considerações acerca dos processos de memória e tradução a partir de um conto de Borges.

## RÉSUMÉ

Considérations sur quelques processus de mémoire et de traduction, à partir d'un conte de Borges.

\* Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina "Literature Comparada: e tradução", sob a orientação dos Professores Eneide Maria de Souza e Leuro Belchior Mendes. Uma versão simplificada do mesmo trabalho foi apresentada na Mesa-redonda "Homenagem a Borges", no 2º Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professora de Literatura Portuguesa da FALE/UFMG.

"- Como anda sua memória? (...)  
 - Costuma parecer-se com o esquecimento."  
 (Jorge Luis Borges)

"Tudo isto o tradutor tem que tranacriar, excedendo os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, até que o desatine e desapodere aquela úlima Hybris, que é transformar o original na tradução de sua tradução."

(Haroldo de Campos)

Pensar a tradução em seu sentido amplo, como qualquer ato de fala, ou de escrita<sup>1</sup>, e não meramente como transporte de determinadas idéias de uma língua ã outra, significa também refletir sobre as relações entre criação e reprodução, original e cópia, esquecimento e memória.

Walter Benjamin nos fala de um anjo da história, aquele que, como o anjo da pintura de Paul Klee, "parece querer afastar-se de algo que encara fixamente" e mantém o roato dirigido para o pasado, enquanto é irresistivelmente impelido para o futuro<sup>2</sup>. O anjo da memória e o anjo da tradução devem ter aspecto semelhante: irremediavelmente atados ao passado, seja este a origem ou o original, é para o futuro que ambos se lançam - somente no salto para adiante, o fato, ou o texto, se tranformam em memórias, em tradução.

Melhor seria falar de uma "desmemória parricida", como diria Haroldo de Campoa, para designar o ato de traduzir<sup>3</sup>. O que também serve para designar os atos de rememoração. Afinal, toda lembrança ae alimenta do esquecimento<sup>4</sup>. Nesse sentido, toda memória também se constitui numa deamemória, já que é preciso ter eaquecido para lembrar, ou esquecer razoavelmente para reter o bsstante.

Melhor ainda seria pensar esse anjo alucinado como um dáimon, como uma criatura vampiresca que sobrevive às custas do sangue alheio. Sangue da imagem ou das palavras, é sempre da "rasura da origem", da "obliteração do original"<sup>5</sup>, que a memórias e a tradução se alimentam. Afinal, ambas são, antes de tudo, atos de linguagem.

Em meio a essas criaturas demoníacas, a esses estranhos seres das trevas, como não lembrar Borges, este bruxo da linguagem, conststentemente mergulhado nos labirintos de sua "deg

memória parricida"? E talvez a melhor maneira de lembrá-lo aqui seja procurando esquecê-lo razoavelmente. E lê-lo. Não a partir de teorias, já que seus contos em quase nada se distinguem de textos teóricos (são "pseudo ensaios", como ele mesmo define alguns). E não como suporte teórico para leitura de outros trabalhos mais facilmente definíveis como "ficção", já que as histórias de Borges são também (e sobretudo) ficcionais. Mas, quem sabe, lê-lo ao lado de outros textos, seus e de outros autores, textos de "ficção" e "não-ficção", histórias e histórias que falam de memória e esquecimento de originais e traduções de paternidade e parricídios literários.

Talvez dessa maneira seja possível descentrar a palavra de Borges, enquanto se procura também o descentramento de toda uma teoria que questiona o privilégio do original, a tradução servil, enfim, a leitura centrada. Ou talvez tudo não passe de uma tentativa, por parte da leitora, de devolver a Borges o que é de Borges, lançando-o no espaço intertextual em que ecoam as vozes de outros bruxos da linguagem, neste estranho sabbat em que se cruzam a memória, a história e a estória; a tradição e a tradução.

### *Esquecer Mnemosyne*

Deusa titã, quinta esposa de Zeus, irmã de Crono e Okeanós, a Memória ou Mnemosyne, preside à função poética. Suas filhas, as Musas, garantem ao poeta o privilégio da vidência e a função de intérprete de Mnemosyne, aquela que possui o saber de "tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será"<sup>6</sup>. A partir da genealogia da deusa, torna-se já evidente a relação entre memória e linguagem. Afinal, é através da proteção de Mnemosyne, por intermédio das Musas, que os poetas, os aedoi, possuem o dom da poesia, o dom da linguagem.

Por outro lado, a função da memória, segundo nos conta Hesíodo na Teogonia, não consiste apenas em tornar presente o passado, mas também em promover o esquecimento, em "deixar cair no Oblívio e assim ser encoberto pelo noturno Não-Ser tudo o que não reclama a luz da presença"<sup>7</sup>. A narrativa de Hesíodo já nos revela, portanto, a natureza aparentemente paradoxal da deusa: a memória é também esquecimento.

A relação entre o esquecer e o lembrar é ainda reiterada por Vernant, através de uma referência a Pausânias, onde se relata a trajetória de descida de Hades, precedida por um ritual de purificação necessário à ingressão dos seres na "boca do inferno". Ali se encontravam duas fontes, Lete e Mnemosyne, de cujas águas o indivíduo deveria beber:

"ao beber da primeira, ele esquecia de tudo de sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro."<sup>8</sup>

Para se alcançar tal revelação, a memória intemporal do passado e do futuro, é necessário, pois, ter esquecido o momento presente. Memória implica, portanto, esquecimento, ou é o partir do esquecimento que a memória se constitui.

É ainda a narrativa mítica que nos fornece dados para compreender a dupla articulação da memória com a morte e com a imortalidade: para se transcender a condição mortal, através do contato com o mundo do além, onde passado e futuro não se distinguem, é preciso antes ter atravessado o domínio do esquecimento, ter bebido das águas da morte. A memória, propiciadora da imortalidade, carrega consigo a marca da morte. Como o texto, este brinquedo frágil entre o vivo e o morto. Ou o livro, este recipiente de signos mortuários. Ou a biblioteca, esta casa da morte que se constrói em nome da imortalidade: ali são velados todo o passado do homem, todas as palavras do homem, toda a memória do mundo<sup>9</sup>.

Não é por acaso que Walter Benjamin dedicou vários de seus artigos ao estudo das relações entre a morte e a narrativa. É sobretudo no antológico ensaio a respeito do narrador que estas relações são analisadas em profundidade. Segundo Benjamin, "é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua experiência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível"<sup>10</sup>, o que determina que o texto se constitua antes num produto da rememoração do que propriamente da experiência:

"um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encurtado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimen-

to lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no actus purus da própria recordação."11

As teorias desenvolvidas sobre a memória revelam também sua dupla articulação com a vida e a morte e constata, na base dessa articulação, a presença da linguagem. É sabido, através da Psicanálise, que o tecido da memória se constitui de lapsos, de atos falhos, de pequenas e grandes lacunas de esquecimento<sup>12</sup>. A Filosofia, com Bergson, e a Psicologia Social, com Halbwachs, nos falam do caráter criador dos atos de memória, incapazes de reproduzir exatamente o "fato em si". Mesmo tentando provar que o passado se conserva inteiro no espírito, Bergson admite que "é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde"<sup>13</sup>, o que nos permite concluir que o presente incide sobre o passado alterando, de certa forma, a percepção do mesmo. Halbwachs, por sua vez, vai mais longe que Bergson, ao afirmar categoricamente que toda lembrança implica, sempre, uma dose de invenção:

"A lembrança é uma imagem constituída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor."<sup>14</sup>

Onde se localizaria a tradução em meio a tudo isso? Ora, assim como a memória, a tradução pretende a atualização, a presentificação, o transporte do discurso de um outro, distante no tempo e no espaço. No entanto, também como a memória, a tradução se constitui de pequenos e grandes lapsos, de atos conscientes ou inconscientes de criação e de perdas irrecuperáveis: é preciso, até certo ponto, esquecer, "matar" o original, para depois rememorar-lo, imortalizá-lo, através da tradução. Aliás, a prática da tradução, como o exercício da memória, nos revelam que o original intacto, assim como a integridade do "real", não passam de miragens: tudo é texto sobre texto, imagem sobre imagem, criação sobre criação.

É nesse território da pura ficção, da negação e da

reiteração da morte, que se localiza a narrativa de Borges. Em "Funes, o Memorioso", o que se tem é quase uma exposição teórica sobre os exercícios de memória e tradução, sobre o esquecer e o lembrar, sobre a miragem e a violação do original. Sobre os delírios da linguagem, enfim.

O nome do protagonista do conto já carrega em si a ambigüidade que se verificará em seu comportamento. Funes, o radical latino, que tem como genitivo funeris (significando "enterro, assassinio, flagelo, cadáver, destruição") e como nominativo funus (indicando "cadáver em chamas"<sup>15</sup>), é o sobrenome de Irineu, o pacífico<sup>16</sup>, aguele que, através de sua memória infalível, pretende tudo arquivar, tudo classificar, tudo transformar em linguagem. Funes, o que é capaz de recordar e nomear à exaustão, constitui-se num ser da morte, num "solitário espectador de um mundo multiforme"<sup>17</sup>. E é exatamente através desse processo de absoluta rememoração e intensa nomeação do universo que a personagem desemboca na desconstrução da linguagem, na mais completa afasia. Ao abraçar Mnemosyne com toda sua paixão, Funes termina por mergulhar definitivamente no esquecimento, na incomunicabilidade, nas águas da morte. E por seus excessos de "tradutor", que lhe permitem inventar a todo o tempo novas línguas, novos significantes para novas percepções do universo, a personagem se perde nos labirintos do intraduzível.

Onde a fronteira? Onde os limites entre a lembrança e o esquecimento, o traduzível e o intraduzível, a imortalidade e a morte? Onde demarcar as linhas do texto? O conto de Borges nos abandona com estas questões e nos lança na perplexidade da escrita, na Babel da linguagem. Enquanto Funes, cadáver que manda as letras na página, parece nos dizer que é preciso esquecer Mnemosyne, traíndo-a cautelosamente, comedidamente, como um discreto amante infiel. Afinal, não será este o único caminho viável para a sobrevivência do texto, da tradução e da memória?

### *Capturar o invisível*

Os limites entre a tradutibilidade e a intradutibilidade são mais tênues do que podem parecer à primeira vista. Assim como a memória sobrevive às custas do esquecimento, a sobrevivência de um texto deve-se não só a seu potencial de tradutibili

dade, mas, também quanto àquilo que ele possui de singular, de intraduzível:

"Um texto só vive, na medida em que ele sobre-vive e ele só sobre-vive se for ao mesmo tempo traduzível e intraduzível (...) Totalmente traduzível, ele desaparece como texto, como escritura, como corpo da língua. Totalmente intraduzível, mesmo no interior daquilo que se acredita ser uma língua, ele morre também. A tradução triunfante não é então a vida nem a morte de um texto, mas sua sobre-vida."<sup>18</sup>

Não será exatamente essa sobrevida a trajetória persequida por Funes, até que, ironicamente, ele se veja enfiado pelos limites da tradutibilidade? Morto, Funes é o cadáver que insiste em arder, em queimar, em sobreviver através de sua incrível capacidade perceptiva, a mesma que terminará por asfixiá-lo numa congestão pulmonar. O que resta após sua morte "definitiva"? O texto, a tradução que nos é legada pelo narrador, ele mesmo ameaçado pelos encantos de Mnemosyne, em cujos braços a personagem sucumbiu: "Recordo-o (não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, somente um homem na Terra teve direito e esse homem morreu)"<sup>19</sup>.

Se pensarmos a partir daí a construção do conto de Borges, verificaremos que este mesmo narrador, que funciona como o tradutor de Funes aos olhos do leitor, mantém com a personagem, no interior da narrativa, uma relação de duplicidade, em que esta ocupa o lugar da tradução, enquanto aquele funcionaria como o original usurpado, deglutido pela memória autofática de Funes: "Pensei que cada uma de minhas palavras (que cada um dos meus gestos) perduraria na sua implacável memória: paralisou-me o temor de multiplicar ademanos inúteis"<sup>20</sup>.

É como autêntico original que o narrador vai se comportar durante seu relacionamento com Irineu: é ele o dono dos livros que garantirão a Funes o acesso ao mundo do invisível, do inacessível. Munido de uma minuciosa enciclopédia, a Naturalis Historia de Plínio, algumas gramáticas e manuais lingüísticos, e uma biografia de homens ilustres, De Viris Illustribus, Funes fará sua ingressão nos labirintos da memória e da linguagem. É curioso, senão irônico, que um dos livros de que Funes de valha em sua iniciação ao conhecimento seja exatamente uma versão facilitada de obra célebre: De Viris Illustribus é de autoria de Suetônio, mas a edição que pertence ao narrador é uma versão de Charles François Lhomont, autor francês de edições adaptadas



do latim e facilitadas para principiantes. Não residiria nesse pequeno detalhe uma das marcas do descentramento borgeano com relação ao original e à tradução? Afinal, o "original" de que Funes se vale é já uma tradução razoavelmente "infidel" de outro texto. Tal descentramento é ainda ampliado ao se considerar que o narrador/original termina por ser superado por sua tradução: Funes torna-se infinitamente mais sábio, mais erudito que seu mestre latinista.

É ainda em torno do eixo original - tradução que se articularão, no conto, vários elementos comuns a Borges (autor? personagem?) e Funes. Um deles, reiterado na vida e nos textos de Borges, é a cegueira. Sabe-se o quanto o autor constrói sua imagem e seu trabalho a partir da perda hereditária da visão, tendo chegado mesmo a proferir uma conferência sobre o tema, na qual ele enfatiza os aspectos positivos da cegueira, ressaltando, entre eles, o desenvolvimento da memória e do conhecimento:

"Pensei: se perdi o mundo visível, agora vou recuperar um outro. Tratava-se do mundo dos meus antepassados distantes, os homens daquelas tribos que atravessaram a remo os tempestuosos mares do norte e conquistaram a Inglaterra, a partir da Dinamarca, da Alemanha e dos Países Baixos."<sup>21</sup>

E, após citar uma série de nomes célebres que desenvolveram suas obras a partir da cegueira, como Joyce, Milton ou Demócrito de Abdera, Borges acrescenta:

"Se aceitamos que a sombra pode estar entre os bens do céu, é válido perguntar: quem vive mais consigo mesmo? Quem tem mais condições de explorar e conhecer a si mesmo? Segundo o dito socrático: quem pode se conhecer melhor do que um cego?"<sup>22</sup>

Assim, para Borges o cego é aquele que, se não tem acesso ao mundo visível, é capaz de penetrar nos mistérios do invisível. Como os profetas, aqueles que possuem o dom da vidência, "privilegio que tiveram que pagar pelo preço de seus olhos"<sup>23</sup>. Como Mnemosyne, cuja função é tornar visível o invisível (o passado, o futuro, o além-túmulo). Ou ainda como a tradução, que busca trazer à tona o invisível de uma língua, aquilo que por excelência escapa ao discurso<sup>24</sup>.

E Funes? Após ter sido assaltado por uma incrível cs-

pacidade de tudo reter e tudo recordar, o que coincide, não casualmente, com a queda que o levaria à paralisia, Funes, apesar de não ter ficado cego, escolhe viver no mundo das sombras, na escuridão:

"Havia uma parreira; a escuridão pareceu-me completa. Ouvi logo a alta e zombeteira voz de Irineu. Essa voz falava em latim; essa voz (que vinha das trevas) articulava com moroso deleite um discurso, ou prece ou encantação."<sup>25</sup>

Como os profetas, o aedos, é das trevas que lhe vem o conhecimento, a revelação. É também nas trevas que o tradutor Funes trabalha, percebe detalhes imperceptíveis, perfia inusitados, e cria novas linguagens. E é da escuridão que a voz de Funes nos fala no decorrer da narrativa.

Entretanto, nem só de trevas vivem a memória, a tradução ou o texto. É preciso iluminar a palavra certa no momento certo, arrancá-la do invisível e fazê-la eclodir, fazê-la brilhar. Só assim se efetuam os atos de linguagem. Só assim se foge à incomunicabilidade total, à obscuridade absoluta, ao silêncio da morte. Por isso é necessário que o cadáver de Funes esteja em chamas. Ou que Mnemosyne traga as ações e os seres à "luz da Presença"<sup>26</sup>. Ou que o tradutor, como um profeta da linguagem, aprenda a caminhar à beira do intraduzível, fazendo do invisível de uma língua a matéria bruta de sua tradução.

#### *As portas da percepção*

Os mecanismos de percepção parecem estar intimamente vinculados aos processos de memória. Bergson chegou mesmo a propor um esquema que pretendia distinguir reação e percepção, relacionando a primeira à refração de uma luz lançada sobre uma superfície espelhada e a segunda à ausência de refração, decorrente da incidência de luz num corpo transparente. Para Bergson, a percepção seria, portanto, resultante de "estímulos 'não devolvidos' ao mundo exterior sob a forma de ação"<sup>27</sup>. Também a memória, ao ser reconstituída, requer uma atitude passiva, receptiva, receptiva, por parte do indivíduo que, cego para o mundo presente, receberá a "revelação" do mundo invisível.

Nesse sentido, é bastante oportuno o fato de Funes

ter aprimorado sua prodigiosa memória quando acometido por uma paralisia: inerte, sem capacidade de ação, seu corpo poderia receber passivamente, como um "despejador de lixo"<sup>28</sup>, as lembranças mais antigas e mais triviais. E tal processo ocorre simultaneamente ao desenvolvimento de sua percepção - é também a partir da paralisia que Funes começa a perceber, com absoluta nitidez, os mínimos detalhes dos objetos:

"Funes apercebia-se de todos os rebentos e cachos e frutos que comporta uma parreira. Sabia as formas das núvens austrais do amanhecer do trinta de Abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança com as listas de um livro espanhol encadernado que vira somente uma vez e com as linhas de espuma que um remo sulcou no Rio Negro na véspera da batalha do Quebracho."<sup>29</sup>

Mas é também Bergson quem nos diz que a percepção não é pura: "aos dados imediatos de nossos sentidos misturamos milhares de pormenores de nossa experiência passada"<sup>30</sup>, o que faz com que se produza um deslocamento de nossas percepções reais. Ora, estamos novamente às voltas com a questão da fidelidade da imagem, da integridade do real, da pureza do original. Do outro lado, agitam-se os anjos infiéis da traição da memória, da tradução não servil, da percepção impura.

A trajetória de Funes, em meio a esse processo, é exemplar. Munida de memória e percepção infalíveis, a personagem desembocará na mais completa singularidade: cada coisa no universo é única, distinta das demais. Por isso é necessário que cada objeto possua uma marca, um nome próprio que o individualize. Assim Irineu passa a traduzir o mundo: um novo nome é criado para cada ser. Ironicamente, é pela ausência de limites em sua atividade tradutora que a personagem desemboca no intraduzível, no nome próprio, na confusão babélica da linguagem: "O nome próprio é uma marca que carrega em si mesma a confusão. O nome próprio mais secreto é, até certo ponto, sinônimo de confusão, na medida em que ele pode, a qualquer momento, se tornar comum"<sup>31</sup>. Ao desconhecer que a sobrevida das palavras reside na interseção entre a tradutibilidade e a intradutibilidade, Funes ousou ir além e traduzir o intraduzível. Assim, desembocou no vazio do nome próprio sagrado na absoluta incomunicabilidade, como ele mesmo reitera através das palavras em latim que faz ecoar na escuridão: "a fim de que nada dessas palavras seja reproduzido"<sup>32</sup>.

Não é ocasional, portanto, que tal processo o tenha

levado à morte e que essa morte tenha ocorrido através de uma congestão pulmonar. Sabe-se que para os gregos, o pneuma ( diafragma ou alma) está intimamente relacionado à memória. Através dos exercícios de anamnese efetuava-se a purificação da alma, liberando o indivíduo de sucessivas reencarnações e permitindo-lhe atingir o "fim do tempo", o que equivale à conquista da sabedoria e da verdade<sup>33</sup>. Mas a "alma" de Funes explode subitamente numa congestão pulmonar. O que significaria essa morte "definitiva" da personagem? Liberação do espírito, conquista do conhecimento? Ou destruição de si mesmo, auto-combustão de um corpo que se aventurou além dos limites da memória e da percepção: e ousou pronunciar o santo nome do Pai?

Como uma das portas da percepção, Mnemosyne se oferece sedutoramente ao memorioso. E o memorioso de esquece de que Mnemosyne é também morte, é também esquecimento. Abrir descuidadamente a porta pode significar fechá-la para sempre. Mas, sem abri-la, como penetrar? E, uma vez lá dentro, como sair? O território de Mnemosyne constrói-se como um labirinto. O hábil tradutor saberá encontrar o fio. E, como um bom equilibrista, saberá se manter de pé nas margens da palavra e do silêncio, da vida e da morte, fazendo do texto um velho tecido novo que, generosamente, passará a outras mãos.

#### *Em nome do Pai*

Conta o mito bíblico, numa releitura de Derrida, que, para se estabelecer como nome, a tribo de Shems decidiu elevar uma torre e impor, a partir dessa edificação sublime, sua língua ao universo inteiro. Deus não se conteve diante da audácia dos Shems e resolver interromper a construção e impor um nome à torre. Assim, Deus escolheu um nome para si próprio (um nome próprio para si) e disse: "Babel". Mas Babel é o nome que possui um significado curioso: "confusão". Desta forma, Deus obrigava àqueles que pronunciavam seu nome próprio a traduzi-lo, simultaneamente, por um nome comum que, ironicamente, indicava "confusão". Ao impor seu nome aos homens, Deus os abandonava com esta dupla mensagem:

"Traduzi meu nome, mas, ao mesmo tempo, vós não podeis traduzir meu nome, vós não podeis em primeiro lugar

porque trata-se de um nome próprio e, além disso, por que meu nome, este que eu escolhi para esta torre, significa ambigüidade, confusão, etc."34

De forma semelhante funcionam os processos de memória e tradução. Para garantir sua sobrevivência, o texto de certa forma opera como o Deus tirânico de Babel e parece querer dizer ao leitor: "Traduza-me, não me traduza". A memória, por sua vez, insiste também nessa ambigüidade: é preciso antes beber das águas de Lethe, para finalmente poder mergulhar em Mnemosyne. Ainda aqui a menagem é dupla: "Esqueça; lembre".

Assim também se desenvolve a trajetória de Funes. Ao criar uma língua peculiar e ao pretender utilizá-la na comunicação com os homens, Irineu os convida a traduzi-lo incessantemente e, ao mesmo tempo, a não traduzi-lo, já que essa língua, composta de nomes comuns funcionando como nomes próprios ("O Negro Timóteo", "a manta de carne", etc.), os conduziria, irremediavelmente, à confusão, à intradutibilidade. Como o Deus bíblico, Funes é aquele que, ao construir sua torre, a desconstrói, e exhibe aos homens sua estrutura inacabada: criando uma língua extremamente específica e singular, perseguindo à exaustão o significado de cada detalhe do universo, ele termina por desembocar no a-semântico, no além (ou aquém) da significação.

O que ocorre nos processos de memória e tradução, bem como na trajetória radical da personagem de Borges, assemelha-se ao episódio babélico. Também aqui se efetuam os movimentos de construção e desconstrução: a tradução, mesmo quando apaga alguma coisa, guarda a memória ou o traço do que apaga<sup>35</sup>. Assim o Deus onipotente garante sua sobrevivência. E assim os atos parriedas da memória e da tradução terminam por invocar reiteradamente o nome do Pai: "morto" o original, esquecido o real, a tradução e a memória cuidarão de trazê-los de volta. Ao filho, herdeiro da cegueira e da vidência paternas, caberá trazer à luz o corpo sagrado do pai, ainda que para isso seja preciso mutilá-lo, matá-lo. De qualquer forma, o cadáver paterno, como o de Funes, continuará a arder em chamas, queimando as mãos do filho, mas iluminando um novo texto, num delirante apelo ao leitor: "Traduza-me; não me traduza".

## NOTAS

- 1 PAZ, Octavio. Traducción; literatura y literalidad. In:—. Traducción; literatura y literalidad. 2.ed. Barcelona. Tusquets Editores, 1981. Neste ensaio Octavio Paz aproxima os proceasos de fala e tradução, ao afirmar que "aprender a falar é aprender a traduzir; quando uma criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente lhe pede é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido". p. 7.
- 2 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In:—. Obras escolhidas; magia e técnica, arte e política. v.1. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 226.
- 3 CAMPOS, Haroldo de. Post-Scriptum; transluciferação mefistofáustica. In:—. Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo, Perspectiva, 1981. p. 209.
- 4 SOUZA, Eneida Maria de. A comédia da escrita. Ensaio de Semiótica; Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 6 (12):77-91, dez. 1984.
- 5 CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 209.
- 6 VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os gregos. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo, Difel, 1973. p. 73.
- 7 TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In:—. HESÍODO. Teogonia; a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Massao-Ohno-Roswitha Kempt, 1981. p. 85.
- 8 VERNANT, J.P. Op. cit. p. 78-9.
- 9 Tal relação entre a memória e a morte é magistralmente elaborada em "Toute la mémoire du monde", documentário de Alain Resnais sobre a Biblioteca Nacional de Paris.
- 10 BENJAMIN, Walter. O narrador; considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:—. Op. cit. p. 207.
- 11 ————. A imagem de Proust. In:—. Op. cit. p. 37.
- 12 FREUD, Sigmund. Psicopatologia de la vida cotidiana. In:—. Obras completas. v.1. Trad. Luis Lopes Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva, 1967. p. 629-769.
- 13 BERGSON, Henri apud BOSI, Ecléa. Memória e sociedade; lembranças de velhos. 2.ed. São Paulo, T.A. Queiroz, 1983. p. 10.
- 14 HALBWACHS, Maurice apud BOSI, Ecléa. Op. cit. p. 17.
- 15 TORRINHA, F. Dicionário Português-Latim Latim-Português. Braga, Livraria Cruz, s.d.
- 16 GUERIOS, Rosário Farâni Mansur. Dicionário Etimológico de Nomes e sobrenomes. 3.ed. São Paulo, Editora Ave Maria, 1981.

- 17 BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In:—. Ficcões. Trad. Carlos Nejas. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s.d. p. 124.
- 18 DONATO, Eugenio. La traduction spéculaire. In:—. LÉVESQUE, Claude et McDONALD, Christie V. org. L'Oreille de l'Autre; otobiographies, transfers, traductions; textes et débats avec Jacques Derrida. Montréal, VLB Editeur, 1982. p. 169-70.
- 19 BORGES, op. cit. p. 115.
- 20 Idem, ibidem. p. 125.
- 21 ————. A cegueira. In:—. Sete noites. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo, Max Limonad, 1983. p. 172.
- 22 Idem, ibidem. p. 181.
- 23 VERNANT, op. cit. p. 73.
- 24 DERRIDA, Jacques. Moi - La Psychanalyse; introduction à la traduction; l'écorce et le noyau, de Nicolas Abraham. Meta. Psychanalyse et traduction. Montréal, Les Presses de L'Université de Montréal, 27 (1): 73, 1982.
- 25 BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In:—. Op. cit. p. 119.
- 26 TORRANO, op. cit. p. 85.
- 27 BERGSON apud BOSI, Eclêa. Op. cit. p. 7.
- 28 BORGES, op. cit. p. 122.
- 29 Idem, ibidem. p. 121.
- 30 BERGSON apud BOSI, Eclêa. Op. cit. p. 9.
- 31 DERRIDA, Jacques. In:—. LÉVESQUE et McDONALD, op. cit. p. 143.
- 32 BORGES, op. cit. p. 120. São estas as palavras de Funes em latim: "ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum".
- 33 VERNANT, op. cit. p. 136.
- 34 DERRIDA, op. cit. p. 136.

OBS.: São minhas todas as traduções de textos teóricos cuja referência aparece aqui na língua original.

## JORGE (LUIS) BORGES, O GUARDIÃO DE BABEL.\*

RUTH SILVIANO BRANDÃO LOPES\*\*

### RESUMO

Análise comparativa entre "A Biblioteca de Babel" de Jorge Luis Borges e O nome da rosa de Umberto Eco, destacando-se não só os elementos temáticos, como também a estrutura narrativa e a reflexão sobre a materialidade do ato da escritura, do discurso e da leitura, como formas de poder e saber filosófico e político.

### RÉSUMÉ

Dans cet article, nous faisons une analyse comparative de "A Biblioteca de Babel", de J.L. Borges, et O nome da rosa de Umberto Eco, en mettant l'accent non seulement sur les éléments thématiques, mais aussi sur la structure narrative. Nous essayons également de réfléchir sur la matérialité de l'acte de l'écriture, du discours et de la lecture, en tant que formes de pouvoir et de savoir philosophique et politique.

\* Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina "Literatura Comparada: a tradução", sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes; comunicação apresentada na Mesa-redonda "Homenagem a Borges", no 2º Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professora de Literatura Brasileira da FALE/UFMG.



"Sempre imaginei o Paraíso como  
uma espécie de biblioteca."  
(Borges, J.L. Sete Noites)

Impossível falar de Borges sem repetir sua própria fala, suas obsessões, sem ser perseguido pelos seus fantasmas, em trsr em seu universo-biblioteca<sup>1</sup>, onde os livros são entidades autônomas, seres que remetem a nada que não sejam eles mesmos. Em sua multiplicidade, fecundidade do idêntico, geram toda espécie de construção por empilhamento: s biblioteca, suas prateleiras, estantes, andares. Verticalidade vertiginosa que se cruza num certo ponto com a horizontalidade imóvel, uma produzindo a outra, paradoxalmente, a psrtir dos centros de cada hexágono ventilado por um vazio que, entretsnro, se agita como um vento louco, esses "vastos poços de ventilação" ou enormes fissuras, rachaduras que expõem a não plenitude do ilimitado, suas brechas, suas faltas.

Vazio sempre preenchido por objetos alucinsdos -- livros -- nascidos da ausência de um criador, gerados pela fala de miúrgica do autor/narrador, sempre duplo e dúbio. Duplo, porque Borges autor sempre se intromete na sua criação, retira a possibilidade de o leitor liberar o imaginário de suas defesas e deixar-se colar ao discurso do narrsdor ficcional, condição de identificação apaziguadors. Autor Borges, nsrrsdor quem? Desta fals (ou falas) surgem todos os paradoxos, todas as incompreensões e contradições entre o real e a ficção. Afinal em que inatância se coloca o desnorteado leitor, já que lhe é retirada a possibilidade de negação (verneinung), para que ele se instale no mundo do imaginário, confortavelmente? Se o próprio teatro e exige esta condição para se produzirem as identificações<sup>2</sup>, sem risco de loucura e ns loucura submergem muitas vezea os habitantes dessa estranha biblioteca de Babel. O leitor de Borges se contrai e se retrai, indo e vindo da ficção para o real, entre-lugar, lâmina do espelho, lugar de ganhos e perdaa, da alucinação (onde se crê recuperar o perdido).

Essa oscilação vai de um eu narrador real para um eu narrador literário, mítico e místico, malabarista e enganador. A identificação necessária para que o leitor entre no eapao textual, penetre no espelho é sempre desfocada, descoincidente, tods hora eacapando para um pé de página trapaceiro, armadilha de Borges, autor de burlas e paeudo-ensaios<sup>3</sup>, meatre daa varia-

ções e distorções, mágico ilusionista. Daí o irônico jogo de esconde/esconde, em que os circuitos se desencontram, sujeito da escritura e sujeito da leitura sempre em canais diversos. Propósito perversão do escritor que descontrola os mecanismos e os condicionamentos de leitura de seu trapaceado e fascinado leitor, para sempre hipnotizado por seu olhar e sua voz. Leitor que ocupa um lugar flutuante, lugar de escrita, da leitura, duplo de Borges, sem o saber. Lugar de um destinatário abstrato, que funda a existência do sujeito falante, caçador de certezas, com respostas nunca satisfeitas. Duplo, reduzido à imagem do Autor, sem Nome próprio<sup>4</sup>, passivo, lugar vazio, como o analista que oferece sua orelha labirinto, onde circunvoem as frases, os significantes que vão modular, modelar o sujeito falante, enovelado em sua fala. Leitor ouvinte de um narrador lúdico, ávido de sua própria palavra, oral, insaciável, autofágico. A todo momento captura a atenção desse leitor, certificando-se de sua presença/ausência (a criança e a mãe), com suas notas ao pé de página que o fazem magicamente desaparecer e aparecer, mimetizando a dialética do fort/da, jogando e confundindo ficção e real. É esse jogo que se expõe no texto de Borges, na superfície mesmo da linguagem, já que nenhuma história é contada. Não há trama, nada a oferecer para seduzir, senão o falar incessante, a descrição incompleta, mantendo o leitor ávido, insatisfeito. Assim é, porque a Biblioteca é infinita e alucinatória, lugar de objetos perdidos, inscrições apagadas e a tentativa sempre repetida de recuperar um texto original, fantasioso. Há sempre um significante primeiro que se perdeu, ele mesmo nascido seguramente do prazer ou da dor, para sempre esquecidos. Irrepresentáveis, como os livros preciosos encerrados em alguma incerta prateleira inacessível e sempre procurada nos labirintos da Biblioteca. E nesses labirintos ecoam vozes plenas de certezas e falácias, trilhas de enganos e desesperanças. Confusão de línguas, Babel: a vitória de Deus, do pai ausente.

Deus vindicativo, enganoso, que legou a multiplicidade das línguas (dom ambíguo) a seus filhos, não deixando nenhum poder a eles, além do poder louco, nascido da carência, de correr pelos labirintos da significação, sem achar nenhum sentido nenhum centro verdadeiro:

"(Sei de uma região agreste cujos bibliotecários repudiam o costume superatício e vão de procurar sen-

tidos nos livros e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas caóticas da mão...)" (ABB p. 87).

Precipitado movimento que se reduz a pura imobilidade, pois todas as pistas são falsas. Paradoxo de Aquiles e a tartaruga: não se chega nunca a lugar nenhum.

"O movimento é impossível (argumenta Zenon) pois o móbil deve atravessar o meio para chegar ao fim, e antes o meio do meio, e antes..."<sup>5</sup>

"Também na Biblioteca 'alguém propôs um método regressivo: para localizar o livro A, consultar previamente um livro B, que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito'..." (ABB. p. 92)

Gosto de Borges pelos paradoxos que levam à desesperança do conhecimento, das certezas, de todo centro, toda origem e do Um. Toda busca reduz-se a um jogo persecutório, para nãode, maquinismo acionado pela esperança inútil de encontrar o livro único, a língua única, o idioma inaudito. Livro único, anônimo das traduções, dos erros, gagueiras, todas as afasias: herança de Deus ou do pai de Borges? Borges, escritor por destino familiar, para compensar a cegueira do pai:

"Tenho outro projeto que esteve pendente por um período de tempo ainda mais longo - o de revisar e talvez reescrever o romance de meu pai, O Caudilho, conforme me pediu anos atrás."<sup>6</sup>

O desejo louco, as buscas incessantes em direção ao centro perdido, ao nome pré-babélico jogam os habitantes desse espaço geométrico e infinito que é a Biblioteca Universo para a direita, para a esquerda - os caminhos se bifurcam - para o futuro, para o passado, como Alice. A lógica de Lewis Carroll, lógica do labirinto da Biblioteca, lugar onde Borges conheceu Babel:

"Em casa, tanto o inglês como o espanhol eram comumente usados. Se me pedissem para nomear o acontecimento mais importante de minha vida, eu diria a biblioteca de meu pai. Na realidade, às vezes penso que nunca me perdi fora daquela biblioteca."<sup>7</sup>

Só o sentido. Os sentidos, esses Borges perdeu fora da biblioteca, após o acidente na escada<sup>8</sup>. Talvez uma escada espiralada, sem degraus, como aquelas que matam os inquisidores da sua Biblioteca babélica. (ABB. p. 90).

O fio narrativo puxado pelo narrador, esse eu administrador de hexágonos, Teseu tornado guardião de livros, burocrata, funcionário público (Sou o que custodia os livros)<sup>9</sup> não encontra a saída do labirinto da Biblioteca. Babel de muitas línguas, da avó inglesa, do pai, de Deus Pai<sup>10</sup>, detentor da língua única e ciumento dela: a mãe é só do pai, os filhos que se conformem, se confundam e entrem na floresta do simbólico. A eles, a alegria de buscar o pai nas profecias, nas pistas falsas, nas escrituras rasuradas, reescritas (o filho escreve o livro do pai, oferece-lhe metáforas, ao pai, que controla o livro do filho). A potência do falso se atualiza e se pereniza pelo próprio poder de imitar, de corrigir, reescrever, explicar, catalogar erros que se multiplicam, pois se afastam da origem, do centro, ao se sair do "doce hexágono natal", materno. A língua da mãe é sempre suspeita, é preciso superá-la, livrar-se de sua doçura, da lembrança do corpo materno e seus signos, de todos os gozos, de onde não se quer sair, balbucios que se querem perpetuar, o espelho das delícias que não se querem abandonar.

A multiplicação proposital de erros e enganos diverte Borges, escritor babélico, herdeiro de uma família literária que tem o fascínio da palavra, que administra bem a herança de Babel, no jogo das várias línguas, seu prazer e seu dom maior, habitantes autóctones de Bibliotecas, conhecedores e amantes de seus labirintos, suas armadilhas e sua complexa estrutura.

O leitor de Borges também acaba se instalando em sua Biblioteca que não se deixa ler, sempre mediada por decifradores, investigadores oficiais, purificadores, detentores de uma parcela desse saber poder de que se julgam únicos proprietários, mas que são, ao contrário, propriedades, atributos desse lugar que se caracteriza por sua não-domesticidade, sua não-legibilidade.

Biblioteca - lugar dos livros, saber morto da escritura, invenção ambígua de Thot, o deus que perdeu o controle de sua criação substituta da memória, este arquivo vivo, pululante, pulsional. Em seu lugar, a morte que não morre, a morte do pai do logos, causador desse jogo compensatório que é a escritura

ra. "A certeza de que tudo que está escrito nos anula e nos fantasmagoriza" (ABB. p. 93) - réplica da voz, do desejo que pulsa aqui e agora, do sujeito falante que se pretende dono de suas certezas. Puro simulacro, negatividade e positividade desse artefato mágico, produtor de um excesso de significantes loucos, autônomos, sempre querendo se ancorar em bons significados: tarefa fadada ao fracasso, inconclusa, imperfeita.

Impossível não associar a Biblioteca de Borges à Biblioteca também babélica de Umberto Eco, em O nome da rosa<sup>11</sup>, um mundo onde o saber se multiplica, lugar proibido, reserva de saber, labirinto de livros. Como a Biblioteca de Borges, a biblioteca dessa mal localizada abadia é habitada por escribas, de cifradores, copistas, miniaturistas, por toda uma hierarquia de monges funcionários que também custodiam os livros e fazem deles suas vidas. Por causa deles viajam, deslocam-se, saem de seu doce hexágono natal. Lá também circula um segredo, privilégio de alguns, tesouro de sabedoria, que, no entanto, como todo tesouro deve permanecer encoberto pois

"nem todas as verdades são para todos os ouvidos." (ONR. p. 53). "A biblioteca defende-se por si, insondável como a verdade que abriga, enganadora como a mentira que guarda. Labirinto espiritual, é também o labirinto terreno." (ONR. p. 55).

Labirintos difíceis de se deixarem desenhar, infinitos ou incompletos, complexos. Impossível circunscrever o formato da Biblioteca de Babel - texto e espaço ficcional. A planta baixa da Biblioteca de Borges, do universo, do livro, do texto chama o olhar que vai de cima para baixo numa tentativa de fixação de limites, possibilidade de leitura, decifração que ordene o incompreensível e que, no entanto, se frustra, na medida em que sua geometria é a do infinito. Não há como delinear o formato da biblioteca e seus hexágonos sem fim, dos livros, das páginas que se alongam nos pés da página. A planta baixa se desfaz por pura impossibilidade de deter a biblioteca, limitar a proliferação dos textos, das traduções, das correções, dos catálogos. "A biblioteca é tão imensa, que toda redução de origem humana resulta infinitesimal." (ABB. p. 91). Os corredores se multiplicam, se auto-reproduzem, o caos não consegue se transformar em cosmo, na desordem da multiplicidade que é paradoxalmente nostalgia do Um. Daí os assassinatos, suicídios, enfermidades, ao

pé da página.

O que torna as Bibliotecas tão próximas e os textos que se referem a elas tão simétricos é seu caráter alegórico de universo, lugar de um saber protegido a sete chaves, misterioso e inacessível, submetido a um poder difícil de se localizar. Em O nome da rosa cada bibliotecário transmite o segredo da planta da biblioteca a seu sucessor e só a ele que, por sua vez, o guarda, ciumento. Lugar do profano e do sagrado, aí ressoa a presença contraditória de um Deus desconhecido, porque sempre traduzido, sempre comunicado de segunda mão e o caminho que leva a Ele caracterizado por trilhas falsas, escadas em espiral, corredores sem saída, espelhos imprevistos. Labirintos. A paixão de Borges e Umberto Eco, para quem existem três tipos de labirinto. Um deles é a rede:

"Finalmente existe a rede, ou seja, aquilo que Deleuze e Guattari chamam de rizoma. O rizoma é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é um espaço de rizoma. O labirinto de minha biblioteca é ainda um labirinto maneirista, mas o mundo em que Guilherme pensa viver já é estruturado em forma de rizoma: ou melhor, é estruturável, mas nunca definitivamente estruturado."<sup>12</sup>

Rede, rizoma, assim é a biblioteca de Babel, nunca definitivamente estruturada. Sempre se alongando, como os paradoxos e os raciocínios e voltas que se dão em torno deles, como faz Borges. E a biblioteca da abadia que também se acresce de uma saída com o Pós-escrito a O nome da rosa, catálogo de catálogo, o gozo de escrever se prolongando, não se deixando perder. Labirinto maneirista ou rizoma esse livro, O nome da rosa, sobre o manuscrito de Dom Adso de Melk faz parte talvez da "Biblioteca de Babel", tão semelhante que é aos livros que a constituem, pela sua construção e seu estranho conteúdo, "porque esta é uma história de livros" (ONR, p. 16). Também a localização espacial da biblioteca da abadia onde ocorrem os acontecimentos relatados por Adso é incerta, seus limites são difíceis de serem traçados, seu desenho se perde na imprecisão das fronteiras entre Itália e França. Isto por decisão do próprio narrador que se cala sobre este dado e obriga o tradutor a tecer conjecturas, que, por mais plausíveis que sejam, são sempre hipóteses, incertezas.

Personagens principais, os livros são objetos que têm um valor em si, preciosidades, tesouros, portadores de enigmas, talvez. Manuscrito de manuscrito - O nome da rosa - tradução engendrada pela paixão ao original (impossível a coincidência com o original, a pura semelhança, o igual, mas mesmo assim...), dificuldades e tropeços na busca do livro verdadeiro. Busca cheia de excitação e fascínio, de paixão amorosa que acaba por "um grande vazio no coração" oriundo da perda do objeto amoroso (do autor Eco, do narrador?)<sup>11</sup>. Desvios, deslocamentos, como o trajeto de um grande discurso histórico, fantasmático e fantasmagórico, cheio de vozes e ecos, cujas fontes estão para sempre perdidas, mas sempre referidas, citadas:

"Tratava-se da tradução do já inencontrável original em língua georgiana (Thilissi, 1934) e ali, para minha grande surpresa, li copiosas citações do manuscrito de Adso, salvo que a fonte não era nem o Vallet nem o Mabillon, mas o padre Athanasius Kircher (mas qual obra?)" (ONR. p. 13)

As memórias de Adso são análogas aos eventos narrados, com seus mistérios, falhas, idas e voltas, afirma Eco. Mesma textura dos livros da Biblioteca de Borges: textos engendrados por outros textos, com um passado, como os discursos da memória, sempre obscuros, sujeitos a erros, correções, versões, novas versões. O leitor que preencha as incongruências, os vazios, se for capaz.

"Um manuscrito, naturalmente" de O nome da rosa, como os textos de Borges, sofre da mesma obsessão que é a constituição do livro, na sua materialidade, seus percursos, desvios, erros, falácias, "infinitos reparos" (ONR. p. 15). A perseguição dos mesmos objetivos, a esperança de encontrar a verdade, apesar de se expor o processo textual na sua concretude de cópia, sujeita a falha, já que manuscrita, escrita à mão, metonímia do corpo, sempre pronto a falar através de seus sintomas, a mostrar suas dores, exibir suas paixões, como quem quer se esconder, mas se expõe pelos atos falhos, lacunas proposições, armadilhas, segundas intenções sempre camufladas. O corpo que se debruça sobre o papel, com seu peso, traça seu ritmo através de seus traços, mediatiza pelos instrumentos de que se serve sua própria pulsação e sua disritmia, seus anseios mal domados: "Concluindo, estou cheio de dúvidas. Não sei exatamente por que me

decidi a criar coragem e apresentar como se fosse autêntico o manuscrito de Adso de Melk. Digamos, um gesto apaixonado" (ONR, p. 15) e, como os monges da abadia envolvidos em seus hábitos que protegem mas não anulam suas paixões, Eco e Borges constroem textos por "puro amor à escritura". "E digo escritura não no sentido de Barthes, mas no sentido do datilógrafo, falo da escritura como ato material, físico. E estou falando de ritmos do corpo, não de emoções."<sup>13</sup>

Amor à escritura e às bibliotecas une Borges e o Jorge de Eco, aquele que consola a biblioteca da abadia, mestre de labirintos e espelho que distorcem a realidade e provocam enganos entre o ser e o parecer. Guardião cego do saber, imerso numa escuridão que de alguma forma o ilumina como a um Tirésias irônico, conhecedor das profecias do Apocalipse, controlador do futuro, ciumento de seu livro único (talvez aquele que se perdeu na Biblioteca de Babel). Livro amado e temido que já não pode ler, mas pode fazer pulsar na memória como algo odiado mas fascinante, atributo de um saber perigoso e ameaçador, capaz de inverter a função das verdades sagradas e a ordem do universo.

Durante sete dias, frei Guilherme de Baskerville procura decifrar a sedução diabólica de Jorge que mata para proteger a biblioteca onde está o segundo livro da Poética de Aristóteles, sobre o riso, esse veneno contra o bom saber, fecundador de todas as heresias e todos os escândalos. Jorge e Borges, aqueles que seduzem os leitores, envenenando-os com um discurso mortífero, esse pharmakon que é a escritura, essa instância do simbólico que é a morte do real.

Jorge é Borges, conforme proclama Eco, no catálogo dos catálogos que é o Pós-escrito a O nome da rosa:

"Todos me perguntam por que o meu Jorge, pelo nome, e voca Borges, e por que Borges é tão perverso. Mas eu não sei. Eu queria um cego como guardião de uma biblioteca (o que me parecia uma boa idéia narrativa) e biblioteca mais cego só pode dar Borges, mesmo porque as dívidas se pagam. E, depois, é mediante comentários e miniaturas espanholas que o Apocalipse influencia toda a Idade Média. Mas quando coloquei Jorge na biblioteca, ainda não sabia que ele era o assassino. Ele fez tudo sozinho, por assim dizer."<sup>14</sup>

Entretanto, Borges é Adso também, aquele que quer ser "testemunha transparente", mas sabe, como o narrador da Biblioteca de Babel, que é duro o ofício de traduzir os acontecimen -



tos e que tudo é tradução e Babel e que "videmus nunc per speculum et in aenigmate e a verdade ao invés de cara a cara, manifesta-se deixando às vezes rastros (ai, quão, ilegíveis) no erro do mundo (...)" (ONR. p. 21).

## NOTAS

- 1 BORGES, J.L. "A biblioteca de Babel". In:—. Ficções. São Paulo, Abril Cultural, 1972. A referência ao texto será feita com a seguinte abreviação: ABB.
- 2 Sobre o problema da negação do espectador diante do espetáculo teatral: MANNONI, O. À ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário. In:—. Chaves para o imaginário. Petrópolis, Vozes, 1973.
- 3 O próprio Borges fala de alguns trabalhos seus como burla e pseudo ensaio: BORGES, J.L. Elogio da sombra. Perfis. Porto Alegre, Ed. Globo, 1977. p. 102.
- 4 Sobre o Nome próprio no processo psicanalítico que é também um processo de enunciação: DERRIDA, J. Table ronde sur la traduction. In:—. L'oreille de l'autre. Textes et débats. Montréal, VLB ed., 2º trimestre 1982. p. 129.
- 5 BORGES, J.L. Avatares da tartaruga. In:—. Discussão. São Paulo, Difel, 1985. p. 96.
- 6 BORGES, J.L. Elogio da sombra. Perfis. Op. cit. p. 123.
- 7 Idem, ibidem. p. 71.
- 8 Idem, ibidem. p. 106.
- 9 Idem, ibidem. p. 33.
- 10 Sobre o motivo de Babel, cf. resposta de Derrida a Patrick Mahony: DERRIDA, J. Table ronde sur la traduction. In:—. L'oreille de l'autre. Op. cit. p. 132-8.
- 11 ECO, Umberto. O nome da rosa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983. A referência ao texto será feita com a seguinte abreviação: ONR.
- 12 ECO, Umberto. Pós-escrito a O nome da rosa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 47.
- 13 Idem, ibidem. p. 39.
- 14 Idem, ibidem. p. 26

## QUE CAMINHOS TRADUZEM BORGES ?

(ANÁLISE DO CONTO "EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN")\*

MARIA DO CARMO LANNA FIGUEIREDO\*\*

## RESUMO

Exame das coordenadas reiterativas da obra de Borges, tais como: o jogo, o labirinto, a intertextualidade e outras que em "El jardín de senderos que se bifurcan", através da relação com a novela policial e com a tradução, podem ajudar a análise de aspectos da interação Borges, literatura, mundo.

## ABSTRACT

This paper aims at studying in "El jardín de senderos que se bifurcan", recurrent elements in Borges' work, such as the play, the labyrinth, intertextuality and others which seen in reference to the detective story and with the translation procedure, may lead to a clarification of the interaction Borges, literature, reality.

---

\* Este artigo foi apresentado originalmente como trabalho final para o curso "Literatura Comparada: a tradução", no 2º semestre de 1985, sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes. Um resumo deste trabalho foi apresentado na Mesa-redonda "Homenagem a Borges", no 2º Simpósio de Literatura Comparada. Belo Horizonte, 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professora de Literatura Brasileira da FALE/UFMG.

"Mencionar el nombre de Wilde (...)  
También es evocar la noción del arte  
como un juego selecto o secreto."

Sobre Oscar Wilde. Borges

"No la explicación de lo inexplicable  
sino de lo confuso es la tarea que se  
imponen, por lo común, los novelistas  
policiales."

Sobre Chesterton. Borges

### *Ponto de partida*

As epígrafes, retiradas dos ensaios de Borges, "Sobre Oscar Wilde" e "Sobre Chesterton" assinalam características que o Autor vê nos dois escritores ingleses e que se prestam como introdução ao exame do conto "El jardín de senderos que se bifurcan": "a arte enquanto jogo e a novela policial"<sup>1</sup>.

O conto inicia-se como tentativa de explicar o confuso: "La siguiente declaración (...) arroja una insospechada luz sobre el caso". A explicação do inexplicável se propõe aos leitores, através da história de Ts'ui-Pên: "Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan". Ese se destaca na frase o "(no a todos)" do parêntese, pode-se ligá-lo a "la noción del arte como un juego selecto o secreto" (grifo meu).

Traçar o caminho que vai do inexplicável ao explicável, esclarecer o confuso, burlar o descontínuo é tarefa a que todas as ciências se dedicam, à luz de metodologias experimentais ou não. Em relação aos ramos da ciência que se ocupam da linguagem, em todas as épocas, de maneira mais ou menos acentuada, filósofos, lingüistas e escritores manifestam-se sobre a possibilidade de uma lógica do sentido, assim como sobre a incapacidade de o homem obtê-lo em plenitude.

Campo flutuante de incertezas, o sentido pleno sempre se lança para um devir, está posposto ou anteposto para o aquém e o além da palavra. Por isso, as ciências do discurso penetram na decomposição do significante, realçando-lhe o valor de flutuação e quebrando, no processo, a cadeia lógica que se estabelece na relação significante/significado. Se o lugar do sentido é este não-lugar, este vazio que está prenhe de significações, de ecos, de lembranças, não há mesmo possibilidade de

povoá-lo de palavras rígidas, com significado preciso e unívoco. A polissemia e a instabilidade tornam-se exigência imediata e levam à interdependência entre as várias modalidades do discurso. Sem limite, sem rota pré-fixada, poetas e estudiosos da palavra fazem uso, portanto, de uma linguagem do limiar, anassêmica e entrecortada por várias bifurcações que, ao mesmo tempo, levam à clara arrumação de canteiros bem cuidados e à confusa e fervescência de aromas e cores dos arbustos e flores que se misturam.

A tradução é um campo propício para se observar esse processo da linguagem porque, como poucos artefatos da palavra, evidencia o ir e vir da arrumação ao desalinho, da reprodução e da transformação, da Babel, enfim. Impacto de decisão, força centrípeta a puxar de muitos lados, lugar de contaminação de uma língua pela outra, engajamento no paradoxo de falar, ao mesmo tempo, na própria língua e na língua do outro e, principalmente, o problema da origem, estão envolvidos no ato de traduzir. Traduzir envolve, pois, modificar e recriar, transportar para a palavra o mundo representado, usando outra língua, outra estrutura, outro falante. Tenta-se alcançar o mesmo através do outro: seu simulacro. Como consequência, traduzir pode envolver sérios problemas de alteração de sentido, provocando o curto-circuito da incompreensão e da incomunicação. A tradução mal feita traz consequências desastrosas ao desenvolvimento do discurso científico e perdas essenciais ao discurso literário<sup>2</sup>.

O estudo da obra de um escritor como Borges relaciona-se com vários conflitos da linguagem expostos na tradução. Como outros, seus contemporâneos, Borges se lê, lê o mundo e outros textos, num constante andar por caminhos já percorridos anteriormente, seja pela literatura ou por outras fontes escritas. Em ensaios, contos e poemas, sua monocórdia moldura literária repete, em diferentes formas, que tudo significa a mesma coisa.

Em La escritura del Dios, canta a nostalgia perene da voz de um deus (se é que ele existe), que se repete de modo variado mas que diz uma só coisa: o (des) conhecimento do labirinto onde perder-se/achar-se formam o jogo de xadrez da vida<sup>3</sup>.

Poderia exemplificar com inúmeras citações a intensidade repetitiva, o retorno incansável dos mesmos temas na obra de Borges. Lembro, porém, somente alguns trechos.

".....  
 Quizá la historia universal es la historia de la  
 diversa entonación de algunas metáforas."

("La esfera de Pascal" - ensaio)

(...) cada acto (y cada pensamiento) es el eco de  
 otros que en el pasado lo antecedieron, sin princi-  
 pio visible, o el fiel presagro de otros que en el  
 futuro lo repetirán hasta el vértigo."

("El inmortal"-conto)

".....  
 No esperes que el rigor de tu camino/que tercamente  
 se bifurca en otro,/que tercamente se bifurca en  
 otro,/tendrá fin. (...)"

("Laberinto"-poesia)

Essa repetição temática que é também a repetição de  
 que tudo se repete, enunciada pelos textos acima, mostra-se mui-  
 to próxima do conceito de tradução como transporte e como her-  
 meneia.

O acompanhamento da história do termo hermeneia é  
 útil para se entender a relação proposta. A palavra grega signi-  
 ficava o ato de extroversão, pela voz, que é o instrumento natu-  
 ral da alma, de uma produtividade ativa e profética. A perfor-  
 mance poética dos rapsodos era vista, então, como "performance  
 hermenêutica". Com o passar dos anos, perdeu-se da palavra esse  
 sentido de fertilidade que permite ao homem, através da inter-  
 pretação, enunciar a variedade de sua natureza e de inaugurar  
 aí mutações. A palavra latina interpretatio, que traduziu a gre-  
 ga hermeneia, não traz a mesma carga semântica criativa e inau-  
 gural. Este sentido, porém, vai ser encontrado em copia, cujo  
 significado exclui a repetição esterelizante para realçar a re-  
 tomada enquanto princípio de abundância<sup>4</sup>. Os dois conceitos, a-  
 liados à tendência atual de desmistificar a sacralização da pa-  
 lavra original e valorizar a interdependência dos discursos, pro-  
 piciam o exame mais coerente de autores como Borges. Este, sen-  
 tendo a nostalgia do verbo original, constrói sua obra em torno  
 da repetição copiosa, diretamente ligada ao sentido latino da  
 palavra copia e ao da palavra grega hermeneia.

Na obra de Borges, especificamente no conto "El jar-  
 din...", podem ser notados nitidamente os pontos expostos anteri-  
 ormente: a busca de um caminho que nos leva a determinado sen-  
 tido, a interdependência e interpenetração de modalidades dis-  
 cursivas, as perdas e desvios patrocinados pela tradução, a espe-  
 cificidade reiterativa de certos temas e procedimentos. A iro-

nia com que a narrativa comenta o discurso de Yu Tsun na nota ao pé de página, possivelmente do editor, concretiza as afirmações. A hipótese levantada por Yu Tsun de que a presença de Madden no apartamento de Runeberg seria o fim dos dois, é recusada pelo editor de suas declarações que a chama de "odiosa e estrafalaria", além de acrescentar nova versão para a morte de Runeberg<sup>5</sup>. A nota do editor, que participa do enunciado, passa a ser "outro" texto, nova versão do caso, interpretando-o e intrometendo-se na declaração de Yu Tsun. Para o leitor, acrescenta-se outro ponto de vista ao evento narrado, transformando-o, ao reproduzi-lo diferentemente.

A escolha dos outros textos de Borges serve, assim, como linha condutora da leitura do conto "El jardín de senderos que se bifurcan", que será objeto de análise neste trabalho. Para que não me perca em um dos atalhos que levam ao jardim, encaminho-me à encruzilhada que pode retomar as duas propostas iniciais de leitura: a arte como jogo e o gênero policial.

### *Encruzilhadas*

#### *1º caminho*

O jardim de onde se bifurcam caminhos é lugar-Babel, é labirinto que se propõe à decifração (não de todos), e faz nascer enigmas que necessitam de vários esforços de encaixe a fim de que, ajustadas algumas peças, se possa decifrá-los sem perda irrecuperável.

Aproximando-se da estrutura do romance policial, o conto re-elabora *álbis* e oferece pistas falsas que perturbam mais do que esclarecem o final previsível no gênero: prisão do assassino, harmonia restabelecida na sociedade. Se bem que o assassino do conto tenha sido preso e condenado à forca, os periódicos que noticiam o evento propõem também à Inglaterra "el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert murriera asesina do por un desconocido, Yu Tsun" (p. 110). O que corresponde na novela policial ao fim da história, é aqui o começo de nova história, também policial, se se quiser tomar esta bifurcação.

Na estrutura da narrativa policial, o ponto de vista do leitor se identifica com o do detetive que vai desvendar o

crime. O conto de Borges convida seu leitor a acompanhar o criminoso/narrador. Este acena com a decifração de seu crime, mas levanta várias outras hipóteses que se podem bifurcar em outras histórias, de outras personagens: a do sábio sinólogo assassinado; a de Ts'ui Pên, seu avô, misteriosamente preferindo a construção do livro-labirinto ao poder; a do capitão Madden, ironicamente irlandês a serviço da Inglaterra; a do espião Viktor Rubneberg ou Hans Rabener, prussiano com desconhecido motivo para se engajar na luta alemã e, finalmente, a do próprio narrador, personagem central e colaborador da Alemanha. Tal situação é também colocada de forma irônica, uma vez que Yu Tsun é colaborador de um país e de um governo que detesta, e assassino de um sinólogo a quem chega a admirar e a quem agradece e reconhece como amigo. "(...) un hombre modesto - que para mí no es menos que Goethe" (p. 102). "Yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên", "Yo soy su amigo" (p. 110). Tendo sido Haifeng, local de nascimento de Yu Tsun, colônia alemã, como se verá a seguir, e Albert o responsável pelo desvendamento de sua origem, temos aí todo um emaranhado de elementos que se interpenetram e servem como prováveis explicações para a intrigante atitude do narrador<sup>6</sup>.

Se o leitor opta pelo deciframento destes enigmas, o estudo dos nomes das personagens com quem cruza e lugares por onde passa Yu Tsun esclarecem alguns dados.

#### *Longo atalho imprevisto*

Os comentários que serão feitos a seguir podem ser tomados como um trabalho de "tradução interlingual", segundo a nomenclatura criada por Jakobson para definir a tradução de uma língua por outra. Tal procedimento se tornou necessário tendo em vista o objetivo de recriar para a leitura o ambiente onde se passam os eventos do conto<sup>7</sup>. Serão acrescentadas ao trabalho de tradução interlingual considerações que visam interpretar a função das personagens e dos lugares a partir do seu nome.

Por ordem de aparição no conto, deparamo-nos, primeiramente, com o capitão inglês Liddel Hart que escreve a Historia de la guerra Europea e de onde o narrador lê a página 21. O seu primeiro nome, Liddel, lid se traduz como: "o lugar onde fica

o soldado; o lugar do dever"; "comandante da esquadra naval". Lid, em inglês, é sinônimo de hinge, "mecanismo móvel, junta móvel pela qual a porta pode se movimentar"; "mecanismo ou cobertura para se abrir o topo de um veleiro". Em sentido figurado é o "princípio central em torno do qual tudo gira, o ponto crítico". Relacionando o significado dicionarizado de seu nome à função do historiador no conto, nota-se perfeitamente a porta que ele nos oferece para a "decifração" da História, segundo o ponto de vista borgeano, como aqui e em outras ocasiões ele nos oferece. A história participa da ficção, porque é enganoso e parcial o seu teatimundo dos fatos. O que Liddel e o editor, que redige a nota de pé de página do início do conto, narram, merece revisão porque deturpa ou camufla a desejável imparcialidade que se requer de um discurso científico.

Questiona-se, aqui, o conceito de História enquanto a verdadeira versão de fatos ocorridos. Tal questionamento se intensifica a partir de outros dados como a periferia do texto. Note-se que o relatório do chinês aparece entre aspas e isso não impede que o editor ficcional acrescente nova versão a ele. O mesmo relatório, se bem que identificado pela assinatura de seu redator, permanece um tanto indefinido na medida em que não se sabe sua fonte. Nada no conto nos remete a sua identificação, como se faz, por exemplo, com a obra de Liddel Hart. O relatório pode, perfeitamente, enquadrar-se no campo da ficção. No entanto, seus dizeres apresentam-se aos leitores mais verossímeis do que a vaga explicação que a História do capitão inglês oferece ao fato de a ofensiva britânica contra a Serre-Montauban não ter sido efetuada.

Acrescente-se que Hart, sobrenome da personagem, traduz-se como "masculino de veado vermelho, de maia de cinco anos". É também "um dos componentes de um grande grupo de criptogamas vasculares com frondes como penas". O historiador que escreve ficção, Liddel Hart, que devia ser "a abertura pela qual se vê" o passado, lid, ironicamente, termina por ser criptogama, "plantas cujos órgãos reprodutores estão ocultos", hart. Observe-se a proximidade etimológica e sêmica entre criptogama e criptografia e ter-se-á ampliada a potencialidade de significação do nome da personagem no relato que se fará a partir dele, hinge.

A segunda personagem a que o conto se refere é Yū Tsun. Apresentado como um "antigo catedrático de inglês em la



Hochschule de Tsingtao", que "arroja uma insospeçada luz sobre o caso", e se identificando como "un niño en un simétrico jardín de Hai Feng", transporta os acontecimentos narrados para a Indochina.

Tsingtao é uma cidade chinesa da província de Kantum, capital da antiga concessão alemã Quinaodrov, tomada pelos japoneses em 1914. (O evento do conto se passa em 1916). Haifeng é o principal porto do Vietnã do Norte, no delta do Song Koy, o Rio Vermelho. O encaixe destas duas localidades, relacionadas a Yu Tsun, elucida a relação deste com a Alemanha, de quem se torna espião e fornece ao leitor do conto um "deciframento" que os leitores dos periódicos ingleses recebem como enigma: o assassinato de Albert "por un desconocido". Aventa também o problema do povo colonizado e bilingüe: a possível explicação para a espionagem. O local de nascimento de Yu Tsun passa por vários processos de colonização (França, Alemanha, Japão) que problematizam sua identidade, tornando-o um deslocado e, potencialmente, um espião.

O mesmo processo de deslocamento será aventado pelo Capitão Richard Madden que vai capturar os dois espiões. O conto o coloca como o que

"estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición; Como no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio Alemán?" (p. 100)

Madden significa "fazer enlouquecer; tornar-se louco; irritar". Em gíria da marinha, é o estudante "rápido no gatilho na aula de artilharia". Maddener é também "a trepadeira de flores amareladas, que provoca a morte". A função de Richard Madden, no conto, torna-se bem evidente se for relacionada com o significado de seu nome. Ao perseguir os espiões, torna-se a mola propulsora do evento que vai ter seu desfecho com o assassinato de Albert por Yu Tsun e por sua prisão e morte por enforcamento. É, pois, mais um elemento que o leitor possui para se livrar do estranhamento que a atitude do chinês faz nascer. Se se relacionar a nacionalidade de Madden e a data em que se passa o evento do conto, 1916, com o levante de Páscoa que houve na Irlanda em 1916, feito pelo Partido Nacionalista Irlandês - Sim Fein -, nome que em gaélico significa "nós mesmos", conhece-se mais uma

trilha para o jardim da espionagem. Nele, encontram-se os agentes e os pacientes da trama da traição e conclui-se que o conto, como seu título, procura apontar caminhos que se bifurcam. As bifurcações funcionam como questionamento de várias colocações sobre moral, pátria, identidade. Para alcançar o jardim, vira-se à esquerda, "procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos" (p. 104), o mesmo caminho que os meninos indicam a Yu Tsun para chegar à casa de Albert e assassiná-lo.

Resta incluir na trama a trajetória de Viktor Runeberg ou Hans Rabener, o segundo espião, o prussiano que, como o chinês, pertence a uma nação conquistada. A Prússia, pertencente ao Império Alemão (1870) de que era extensão, já foi anexada à França napoleônica e teve de lutar também contra a Dinamarca e a Áustria. Após a II Guerra Mundial, como o Vietnã, foi dividida e desapareceu como entidade política.

Viktor Runeberg, Yu Tsun e Richard Madden participam, pois, de um mesmo contexto de deslocamento e perda de identidade. Para atingi-la, têm que remontar a uma ordem distante e esfacelada, o que a faz, talvez, objeto do desejo e do mito. No conto, eles são designados como prussiano, chinês e irlandês e não alemão, vietnamita e inglês. Seu "noyau", tornado "rizoma" produz, neles, a proliferação de sentidos desvairados e os agrupa na "abyección de ser un espía". Runeberg, Tsun e Madden, "rizomas", plantas sem raízes, caminhos que se bifurcam, evidenciam uma situação humana bem comum. Está neles a nostalgia da origem bem definida, firmemente plantada em solo fértil e acolhedor, porque enquanto povos proliferam na superfície, roubados em seu desejo de nacionalidade e enraizamento. A observação de que o nome Runeberg possui a mesma raiz de RUNA, "o mais antigo alfabeto de alguns povos germanos e escandinavos, cujos sinais eram originalmente gravados em pequenas tábuas", intensifica a problematização que as três personagens oferecem ao significativo origem.

Conclui-se, portanto, que os heróis que lutam pela pátria e os traidores participam de um mesmo jogo de lealdade - traição, impossível de ser discernido como o que estão do lado da verdade, da honradez e da virtude ou os que a driblam. De uma maneira ou de outra eles se espelham e compõem as raízes e plantas de um mesmo jardim. É o que ouvimos através das palavras de Yu Tsun:

"El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; (...) Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérganas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes."  
(p. 104)

A aldeia de Ashgrove, onde mora Stephen Albert, com põe-se de Ash, substantivo que designa a "árvore silvestre de ramos e folhagens prateadas" e também o verbo que significa "denunciar erradamente uma pessoa"; e grove, "pequena árvore", sem a que se pode relacionar ao labirinto que Albert mostra a Yu Tsun. Observa-se a constância dos semas relacionados a árvores, plantas e o labirinto: "o jardim dos caminhos que se bifurcam". No contexto do conto, Ashgrove agrupa-se a Liddel Hart na indicação de falsas pistas ao leitor, na medida em que ocultam, desencaminham um significado importante da história, relacionado ao ato de escrever, nomear, matar.

Yunnan, província chinesa onde nascera e governara Ts'ui Pên, produz antimônio, material componente de produtos tóxicos, como o que seu neto vem a utilizar no extermínio de Albert.

E Tientsin, cidade comercial chinesa onde Albert fora missionário "antes de aspirar a sinólogo" (p. 105), acolhe a Universidade dos jesuítas de Peianque e Nancai. Ela nos remete ao intercâmbio Oriente/Ocidente apontado pelo conto em diversas ocasiões e ao deslocamento do homem neste mundo sem limites ou caminhos precisos. Relaciona-se também à confluência de discursos que se cruzam no texto, como Tientsin, localizados na confluência dos rios Pieô e Chão e o Canal Imperial.

Seguindo esta trilha iniciada acima, poder-se-ia relacionar também Goethe, Tácito, Schaherazade, Hung Lu Meng, Oxford e Hochschule. Todos esses nomes, de autores e lugares do saber, colocam o entrecruzamento de correntes literárias, de repositórios de cultura que, assim, passam a pertencer à humanidade. Ou aqueles poucos a quem se destina o livro-labirinto de Ts'ui Pên, aos que desejam participar do "juego selecto o secreto" da arte. Todos também exprimem a nostalgia do passado, ao mesmo tempo que inauguram novas formas de expressar o mundo, venham elas do Oriente ou do Ocidente. Não se pode esquecer que o Tácito dos Angis, escreveu Germânia, obra que canta a pureza das tribos nórdicas e Diálogo dos oradores, discussão em torno da retóri-

ca. O mesmo Goethe que cria o Werther e o Faust, modelos literários do Ocidente, é também o autor de Divã Oriental-Occidental. Note-se que se deve preferir o destaque do desconhecido, oculto, (menos importante?), na obra dos autores para que se possa estabelecer melhor a conexão Oriente-Occidente que ecoa no conto. As mil e uma noites, por sua vez, é obra tão divulgada, que mereceu tantas versões, que já nem se sabe mais o que seria, nelas, o "original" ou a "tradução". Importa lembrar que ela é modelo de Borges e modelo da estrutura narrativa do conto.

Esses dados, porém, são insuficientes para responder a inúmeras questões que ficam colocadas no conto. Como o acaso da lista telefônica ajuntou Yu Tsun a Stephen Albert, justamente o sinólogo que se dedica ao deciframento da obra de seu avô? Qual a verdadeira razão do engajamento do chinês na luta pró-Alemanha, uma vez que o motivo alegado por ele "yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos" (p. 102) parece inconsistente e falho?

### 2º caminho

Se se quiser ainda enveredar por outra bifurcação, a estrutura literária do conto, por exemplo, caminhar-se-á nela como se peregrinou pela pista policial. Quanto ao enredo, ela transporta o labirinto, outro(s) jardim(ns): o lugar de origem do chinês, o passado comum a sua gente, o projeto literário-labiríntico de Te'ui Pên. Nele, também, premeditadamente, há um deslocamento e flutuação de significados para o jardim. O jardim chinês se acha na Inglaterra, trazido por um inglês, pátria e povo contra quem está a personagem. Admirar e gostar de Albert não elimina o fato de Yu Tsun ser espião da Alemanha, assassino de Albert e responsável pelo ataque germano às divisões britânicas.

A partir do relato sobre o encontro entre Yu Tsun e Stephen Albert - a chegada ao jardim -, a narrativa se bifurca noutros histórias: a do livro de Te'ui Pên. Como nos diz o chinês: "Mi determinación irrevocable podía esperar" (p. 105). Temos a seguir a digressão sobre o tempo, a escritura do livro, a leitura e reprodução do mesmo por Albert, desde então um co-autor a mais do livro de Te'ui Pên, que se lê/escreve em cadeia.

"He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial, he traducido la obra entera (...)" (p. 109).

A passagem elucida bem, a meu ver, o processo ler-es crever-traduzir e o estilo de Borges.

A partir dessas considerações, chega-se à conclusão de que, face ao indivíduo que o contempla e se nutre ou fenece nele, o mundo-jardim tornou-se fundamentalmente um jogo intelectual "selecto o secreto". Eu assim "traduzo" e entendo este lugar central, levantado, visível por todos, pois nomeia o conto, o livro do avô e o livro de Borges. Marcado como tal e, ao mesmo tempo, completamente isolado é o lugar onde se joga com o leitor uma partida típica, que entretém com o cotidiano uma relação irônica porque polissêmica e múltipla.

Situa-se num presente eterno que procura sua significação no vivido. "No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos" (p. 110). A história está aí a se repetir: Vietnã, Irlanda e Prússia ainda não se resolveram enquanto nação. Como descendente de Ts'ui Pên, Yu Tsun caminha guiado por Albert, inglês bárbaro a quem foi dada a decifração de "ese misterio diáfano" (p. 106) e que lhe trouxe também a morte. Os leitores do conto são guiados ora por um, ora por outro, e ainda por outros mais pelas várias trilhas do caminho que levam ao jardim. Na verdade, o tecido da narrativa é obra de várias mãos, conduzidas pela 3<sup>a</sup> pessoa, o rapsodo, que se apossa desses relatos para transmiti-los. Cada relato é uma trilha incompleta porque a todos, como ao manuscrito de Yu Tsun, "faltan las dos páginas iniciales" (p. 100), como no livro de Ts'ui Pên, "los pormenores son irrecuperables" (p. 106), "El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros" (p. 107) e ninguém consegue, na íntegra, sair de ou entrar em "los sendros que se bifurcan". Pode-se, no máximo, tomar algumas bifurcações e "conjeturar lo que sucedió" (p. 106).

Rigorosamente rasgado, montado, ritualizado e representado no coração da palavra (louca, sem sentido, incessantemente repetitiva), por pessoas escolhidas (Gosthe, Tácito, Schahrszade), portadoras de marcas identificatórias (o grande poeta, o historiador, o contador de histórias) situa-se este jardim. Mas os escolhidos para alcançá-lo não se distinguem desses mas-

sa que se perde na babel de espelhos que se bifurcam no jardim do labirinto. Como se lê em La escritura del Dios: "¡ Oh, dicha de entender, mayor que la de imaginar o de sentir"<sup>8</sup>.

Actantes e leitores são participantes, lançados num mesmo jogo de leitura/escritura que garante e entesoura os (des) valores comuns nos quais se opera uma transformação contraditória: a negação da origem e a nostalgia dela. Quem é o "pai" deste conto? Liddel Hart, Yu Tsun, Ts'ui Pên, Stephen Albert? Goethe, Tácito, Schaherazade? Ao mesmo tempo ele se compõe da narrativa de todos, nostalgicamente querendo se filiar a alguém ou algo. A elucidação de um fragmento da história, segue outra lacuna a pedir nova elucidação. Para desvendá-la, preenché-la; existe(rã) a repetição no sentido de COPIA: não a mera repetição e sim acréscimo<sup>9</sup>.

#### *Entrada para o labirinto*

Pars melhor desenvolver essa idêia, pode-se encontrar com a etimologia da palavra labirinto: labor interis, "o trabalho que se faz dentro". Neste dentro, que em Borges é descentrado: o jardim de um chinês, plantado num livro, na Inglaterra, organizam-se instáveis relações mútuas, o que se distinguirá pelos vários elementos que o compõem. A operação se perpetuará por meio de procedimentos intelectuais próprios à bricolagem e à intertextualidade, características também da obra borgeana. "(...) evocar la noción del arte como un juego selecto o secreto" (op. cit.), jogado pelos artífices que dele querem e podem participar.

Reajustamento de materiais já elaborados, cem vezes utilizados, em combinações diferentes, traduz o múltiplo de preferência ao único.

"En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta - simultáneamente - por todas" (p. 107).

"El jardín de senderos que se bifurcan' es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de los tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades." (p. 109-10)

A diversidade de alternativas e tempos são pólos entre os quais a palavra circula e assim peregrina pela diversidade de nômades das formas. O cruzamento de discursos harmonizados no texto e provocados por ele funciona como uma coleção de ficções organizadas. Cada uma se sustém e mantém por um aspecto referendável, um papel particular: personagens, lugares, eventos. O conjunto delas, entretanto, é transposto a um plano onde o signo torna-se um nome vazio deste signo que só fala para proclamar sua inoperância.

"El jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio" (p. 111).

Por isso é bastante irônica a forma que toma o discurso da narrativa: a de um hiato entre a palavra e o sentido. As trilhas que o relato oferece para se chegar a um jardim levam a lugar nenhum, ou a vários. Essa ironia questiona e, portanto, não repete o discurso original. Yu Tsun não repete Stephen Albert, que não repete Ts'ui Pên, que não repetiu Hung me Lung. O próprio Yu Tsun nem é o ponto de partida da história que seria, então, a Historia de la guerra Europea de Liddel Hart. No entanto, o encadeamento/encaixe de uma na outra se repete e o fim do conto, como já se observou anteriormente, convida a que outra bifurcação se inicie.

É a partir de fragmentos disjuntivos de fatos bem conhecidos, no caso a I Guerra Mundial, os escritores citados e "dentro" do conto, o conhecimento que cada personagem tem do outro, que se constitui a história, artefato de um outro discurso que o subleva, guerreia. O narrador externo ao discurso do enunciado que, contrapondo História e história, mostra a sua interdependência. O Vietnã, a Irlanda, a Prússia são jardins onde se cultiva a guerra ideológica e de colonização. Quem trai, nesse contexto, merece reprovação? Ou, os que são traídos e derrotados merecem piedade? Ou, os que comandam a guerra e dela saem vitoriosos são heróis?

Como Ts'ui Pên, os grandes pensadores orientais e ocidentais abandonaram ou foram abandonados pelo poder. Autores de ficção, como Goethe, muitas vezes são causa maior de orgulho para sua pátria que grandes líderes guerreiros.

*Ponto de chegada*

Tais conjecturas vêm à mente a partir da posição desse narrador externo que a tudo ironiza, tudo questiona e que prefere, a meu ver, os livros às pessoas e à realidade. Ficção e realidade, no entanto, se interpenetram no conto. História e história se superpõem. A superposição, no texto, não é bloqueada, os seus componentes é que se deslocam, escorregam, bifurcam, nada cobre o hiato entre um e outro, somente o riso do escritor/leitor. Cada texto, cada personagem constrói um intertexto polivalente. Cada texto e personagem são, portanto, uma tradução do mundo. Albert traduz Ts'ui Pên, Yu Tsun traduz Liddel Hart, o Chefe traduz Yu Tsun, que não é traduzido pelos periódicos.

Destaque-se mais essa ironia do texto. Aquilo que existe para informar, traduzir o mundo para o leitor, propõe-lhe, ao invés, enigmas. A impessoalidade da notícia jornalística se opõe, no conto, à narrativa de Yu Tsun, cheia de adjetivos que analisam e sentem o episódio e à narrativa de Albert que se oferece enquanto visão científica da realidade.

O texto de "El jardín de senderos que se bifurcan" cria uma gama tão aberta de interpretações que vai da polivalência virtual à diluição quase completa de todo o sentido. Este precisa, por isso, de ser "construído", através da montagem das peças do texto: o jogo de xadrez, a novela policial, o labirinto. Tarefa a que me propus neste ensaio, mesmo sabendo, de antemão, que ela apenas conduziria às encruzilhadas diversas que traduziriam o jardim e Borges.



## NOTAS

- 1 As obras de Borges citadas acham-se na edição de BORGES, Jorge Luis. Nueva antología personal. 4.ed. México, Madrid, Buenos Aires, Siglo XXI Editores S/A., 1973.
- 2 As idéias aqui expressas sobre tradução têm como fonte os textos e debates com Jacques Derrida, recolhidos em Table ronde sur la traduction. In: L'oreille de l'autre. Dir. de Claude Lévesque e Christie McDonald. Montréal, VBL Éditeur, 1982.
- 3 Cf. La escritura del Dios. Op. cit. p. 208.
- 4 Cf. a intervenção de Eugene Vance. De la traduction au passé composé. In:— L'oreille de l'autre. Op. cit. p. 180-3.
- 5 BORGES, J. Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. Op. cit. p. 100.
- 6 Cf. Luiz Costa Lima. A antiphysis em Jorge Luis Borges. Mímeses e modernidade. Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda., 1980. p. 254-7, onde o autor interpreta lucidamente a problemática, a partir do que ele chama de "chinesidade e estrangeirismo".
- 7 Os dados sobre os nomes das personagens e lugares foram retirados de:
  - The Concise Oxford Dictionary of Current English. 4.ed. Oxford at Clarendon Press, 1951.
  - Moderna Enciclopédia Melhoramentos. 3.ed. São Paulo, Melhoramentos, 1976.
 O trabalho de Jakobson é citado apud MAHONY, Patrick. Transformations et déconstruction parricide. In:— L'oreille de l'autre. Op. cit. p. 127-8.
- 8 BORGES, J. Luis. La escritura del Dios. Op. cit. p. 208.
- 9 Cf. Eugene Vance. Op. cit. p. 183, comentada no início do ensaio.

## BORGES E O CINEMA\*

JOSÉ TAVARES DE BARROS\*\*

### RESUMO

O texto discute alguns dos tópicos da análise de Edgardo Cozarinsky sobre a visão de Jorge Luis Borges sobre o cinema, detendo-se no exame das crônicas sobre filmes que o escritor publicou na revista Sur entre 1931 e 1945.

### RÉSUMÉ

Le travail prétend discuter quelques points de l'analyse d'Edgardo Cozarinsky sur la vision du cinéma par Jorge Luis Borges. Il nous intéresse tout particulièrement l'étude des chroniques de films, publiées par Borges dans la revue Sur, entre 1931 et 1945.

---

\* Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina "Literatura Comparada: a tradução", sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes; comunicação apresentada na Mesa-redonda "Homenagem a Borges", no 2º Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professor Titular na área de Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG.

Com introdução e comentários de Edgardo Cozarinsky, imprimiu-se na Espanha, em 1981, uma coletânea de textos de Jorge Luis Borges sobre cinema<sup>1</sup>. Um primeiro bloco do livro reúne críticas de filmes, publicadas na revista Sur entre 1931 e 1945. O segundo, com o título significativo de "versiones, per versiones", consiste num conjunto de ensaios sobre filmes baseados em roteiros ou em textos do escritor, desde Dias de ódio (Argentina, 1953) a Splits (Estados Unidos, 1978).

Na apresentação do livro, Cozarinsky comenta que a relação de Borges com o cinema foi tão labiríntica e inesperada como a de seus personagens com o tempo. E observa que os ensaios não revelam apenas alguns posicionamentos críticos diante dos filmes, mas que "há idéias sobre toda a prática narrativa, opções que a própria composição de um relato põe em cena, implícitas no tratamento que Borges dá ao cinema"<sup>2</sup>. Este é, precisamente, o aspecto que me parece importante de atacar no presente ensaio.

O cinema, enquanto difusor de aparências de realidade, significaria para Borges uma proposta de enriquecimento cultural. Essas aparências, fictícias ou não, aariam a aignoa de um contexto muito mais amplo de informação e de erudição. O cinema aeria também, na sua dimensão social, fator de auperacção da incomunicação entre os habitantes das diversas Américas.

Cozarinsky aprofunda a questão geral da técnica narrativa, manuseando conceitos do escritor. No conto, a tendência é a de imaginar uma situação e, posteriormente, buacar caracteres para encarná-la: os contos são curtos e, neles, a trama coatumas ser mais viaível do que as personagens. Na novela, ao contrário, a forma geral (quando ela existe) é visível apenas no final: "uma única personagem mal inventada pode contar de irreabilidade aquelas que a acompanham"<sup>3</sup>. Mas o que realmente interessa ao escritor, no seu percurso de ambíguos exercícios, é a recusa da mera invenção anedótica em troca da exploração das distintas possibilidades da narração:

"Em Borges as categorias do narrativo não diacriminam entre ficção e não ficção: o seu único propósito é mostrar as propriedades do discurso que lhes é próprio: de aentrancar, no puro acontecer, um esboço que o reagate do caos, que permita a ilusão do cosmos."<sup>4</sup>

Parece-me correto pressupor que o cinema, nos anos 30, apresentava-se diante do jovem Borges como esse campo potencial e alternativo de experimentação, dotado de uma dimensão narrativa com propriedades peculiares, nem sempre bem exploradas. Afirmava ele em entrevista concedida a Ronald Christ, em 1967:

"Penso que nestes tempos em que os homens da literatura parecem ter descuidado os seus deveres épicos, o épico foi salvo, de um modo bastante curioso, pelos westerns; neste século... a tradição épica foi salva para o mundo nada mais nada menos do que por Hollywood."<sup>5</sup>

O que interessaria a Borges nos faroestes e, também, nos filmes de gangsters que ele amava? O que estaria alimentando seus exercícios de prosa narrativa elaborados nos anos 30? Afirmava ele: as releituras de Stevenson e de Chesterton e ainda dos primeiros filmes de von Sternberg e, talvez, de certa biografia de Evaristo Carriego:

"Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas... No son, no tratan de ser, psicológicos."<sup>6</sup>

Cozarinsky chama a atenção para um texto de Stevenson que define o que seria essa capacidade de mise-en-scène verbal, admirada por Borges também em Chesterton:

"Os fios de uma história entrelaçam-se de vez em quando e formam uma imagem na tela; de vez em quando, as personagens adotam uma atitude, entre si ou em relação à natureza, que deixa a história gravada como uma ilustração. Crusoé retrocedendo perante uma pegada, Aquiles gritando contra os troianos, Ulisses dobrando um grande arco, Christian a correr com os dedos nos ouvidos: todos esses são momentos culminantes na lenda, e todos ficaram impressos para sempre no olho da mente."<sup>7</sup>

Borges chama a essas visualidades, ou dimensões plásticas da literatura, de invenções circunstanciais e as relaciona, por exemplo, com certas novelas cinematográficas de Joseph von Sternberg, feitas também de significativos momentos<sup>8</sup>. Assim, a partir da convivência com os usos da linguagem cinematográfica

gráfica, teria introduzido certas técnicas narrativas em seus primeiros contos ou ensaios de ficção. Estas, ainda segundo Cozarinsky, estariam próximas da língua do destino, de Roland Barthes: "esse post hoc, ergo propter hoc, erro lógico cuja prática sistemática constitui, para Barthes, a operação narrativa por excelência"<sup>9</sup>.

Estamos em pleno campo (fértil) da continuidade narrativa do discurso, cinematográfico ou verbal, e do seu oposto: a descontinuidade, a ausência da correlação naturalista entre os fatos e eventos. Esse reverso da medalha constitui o domínio da desmontagem, da desconstrução, introduzido por Jean-Luc Godard em A bout de souffle. É o âmbito da incongruência, do paradoxo, da mera alteridade, um sistema de conflitos e elipses que somente a montagem, verbal ou cinematográfica, pode propiciar à fantasia do narrador.

\* \* \*

Algumas idéias de Cozarinsky serão retomadas aqui e ali, no trabalho que pretendo fazer a partir deste ponto: uma leitura pessoal das crônicas de Borges sobre filmes assistidos nas décadas de 30 e 40. Mantenho o pressuposto de que elas revelam certas tendências e certas preferências que marcarão sua obra posterior.

(1) "Escrevo minha opinião sobre alguns filmes estreitados recentemente"<sup>10</sup>. A crônica não terá mais do que três páginas, mas são doze os filmes analisados. Borges escreve como espectador que reflete livremente, sem a intenção de assumir a postura do crítico especializado. Percebe-se que ele está à vontade na sala escura, aberto à apreciação dos filmes. Age como alguém que, saindo da sessão, dissesse a um amigo: este é um filme que se deixa apreciar com simpatia. Mas, quando é necessário, o olhar penetrante do escritor escolhe seu espaço muito pessoal, estabelece ligações eruditas, puxa os fios sem cuidar do tamanho e da cor dos novelos, fala de Chesterton a propósito do Cidadão Kane.

O texto sobre o filme de Orson Welles, por não incluir comentários comparativos sobre outros filmes, é quase uma exceção. Deixa a superfície brilhante, opta pela profundidade. Borges destaca dois argumentos no filme. O primeiro, de uma im

becilidade gusse banal, busca o aplauso dos tolos: é a história do milionário norte-americano, que compra pessoas e bens materiais, mas não consegue superar sua solidão. Por trás dele, um outro argumento, muito superior: a investigação do interior de um homem sdquire dimensão metafísica e policial, psicológica e alegórica; lembra Koheleth e Kafka; no fim da trajetória, Charles Foster Kane é apenas um simulacro, um caos de aparências.

Nada é tão aterrador como um labirinto sem centro, a firmava o herói de um dos contos de Chesterton. Para penetrar no labirinto que é o Cidadão Kane (personagem e filme), Borges usa de armas vsriadas:

- a ironia: Kane não esconde, como a maioria dos filmes, uma grande verdade: uma festa, um palácio, um almoço de escritores e de jornalistas são coisas essencialmente horrorosas!;
- a percepção estética: Borges observa que o filme apresenta fotografias de admirável profundidade, fotografias cujos prmeiros e últimos planos possuem idêntica precisão, como as telss dos pré-rafaelistas. Ora, esta é precisamente uma das características que, ao nível da técnica e da linguagem, permitiriam aos críticos futuros considerar Kane como um dos marcos da história do cinema;
- a presunção profética (não concretizada): Kane, segundo o escritor, padeceria de gigantismo, de pedantismo, de tédio. Não é inteligente, é genial, no sentido mais noturno e mais ale não desta mã palavra. O filme perdurará como "perduram" certos filmes de Griffith e de Pudovkin, cujo valor histórico ninguém nega, mas que ninguém se resigna a rever!

Finalmente, são significativos os traços pelos quais Borges admite a genialidade de Kane, numa slusão às próprias opções nsrrativas: a rapsódia de cenas heterogêneas, sem ordem cronológica; as formas da multiplicidade, da inconexão. No que se refere ao universo fílmico, a crônica sobre Kane é a única que poderia ser considerada predominantemente intratextual. As demais são todas intertextuais, tanto pelss referências a outros filmes, de sutores e de épocas diferentes, quanto pelo recurso snalógico dos exemplos, ficcionsis ou não, buscados nss estsntes da literstura univeraal.

(2) Passando ao exame de algumas das demais crônicas, destaco aa que conotam preferências estilísticaa do eacritor. Eia alguns dos temss que me parecem mais aignificativos:

- as relações entre filme e texto literário - Borges parece respirar aliviado quando consegue evitar o confronto. Escreve sobre Der mordor Dimitri Karamasoff, produção alemã de 1931: "Desconheço o extenso romance de onde foi retirado este filme: culpa feliz que me permitiu gozá-lo sem a contínua tentação de sobrepor o espetáculo atual à leitura recordada, a ver se coincidiam"<sup>12</sup>. Desabafo semelhante se repetirá a propósito de The informer (1935), de John Ford, baseado em novela de Liam O'Flaherty: "Desconheço o famoso romance do qual este filme foi extraído: culpa feliz que me permitiu segui-lo sem a tentação contínua de sobrepor o espetáculo atual à leitura recordada, para verificar coincidências"<sup>13</sup>. Ao contrário, diante de Things to come (1936), Inglaterra, Borges não omitirá comentários ao roteiro cinematográfico de H.G. Wells, baseado em romance do mesmo escritor. E o faz com inusitada preocupação pelo pormenor. Observa, por exemplo, que as palavras confusão e eficácia localizadas a certa altura do texto, não foram traduzidas em imagens. Ou que be-la frase sobre o avião mascarado ("destacando-se contra o céu, um alto prodígio") não foi captada pela feia versão fotográfica. E mais. Que tal tradução é impossível: "Mesmo que o tivesse sido, nunca corresponderia à frase, já que as artes do retórico e do fotógrafo são - oh clássico fantasma de Efraim Lessing! - de todo incomparáveis"<sup>14</sup>. Comenta ainda que, de um romance intensíssimo, Sternberg extraiu um filme nulo, enquanto que de uma novela de aventuras totalmente lânguida - Os 39 graus, de John Buchan - Hitchcock tirou um bom filme. Como? "Inventou epiaódios. Colocou felicidades e travessuras onde o original continha apenas heroísmo"<sup>15</sup>;
- uma visão pessoal de cinema - É notável a preferência de Borges pelos aspectos particulares e frequentemente paradoxais que o seu olhar descobre na narrativa fílmica, isolando-o do conjunto. Ela o reconduz, de certa forma, ao terreno das visualidades literárias que, como vimos, tanto o haviam interessado. Eis alguns exemplos:
- (a) - A propósito do citado Karamasoff diz simplesmente que as fotografias são excelentes, de invenção e de execução: "O amanhecer já precioso, as monumentais bolas de bilhar aguardando o impacto, a mão clerical de Smerdiakov retirando o dinheiro"<sup>16</sup>;
- (b) - Sobre Street scene (1931) de King Vidor, depois de afir

mar que não é uma obra realista, mas a frustração ou a repres- são de uma obra romântica: "Duas grandes cenas marcam o fil- me: a cena do amanhecer, onde o rico processo da noite está compendiado por uma música; e a do assassinio, que nos é a- presentada indiretamente, no tumulto e na tempestade dos ros- tos". E a observação final, que só tem sentido no contexto que estamos estudando: "Atores e fotografias, excelentes"<sup>17</sup>; (c) um último exemplo, escolhido a esmo, a propósito do fil- me argentino Prisioneros de la tierra (1939): "Outro momento memorável é aquele em que um dos capangas, do alto do cava- lo, mata o mensú com um tiro lacônico e nem sequer volta a cabeça para o ver cair; outro, a fuga apaixonada da mulher pela trêmula noite do monte". E, como já esperávamos: "As fo- tografias, admiráveis"<sup>18</sup>;

- cinema e nacionalismo - A propósito do cinema argentino, pro- clama seu desprezo pelo que chama de "turvos sentimentos pa- trióticos". Parece-lhe absurdo engrandecer o tédio só porque este é de elaboração nacional. Seu texto sobre La fuga (1937) revela uma visão pessoal extremamente moderna, aplicável à obra de cineastas dos dias de hoje: "Entrar em um cinema da calle Lavalle e encontrar-me (não sem surpresa) no Golfo de Bengala ou em Wabash Avenue parece-me muito preferível a en- trar no mesmo cinema e encontrar-me (não sem surpresa) na calle Lavalle"<sup>19</sup>;

- sobre cinema, realidade e fantasia - É digna de nota a total independência de Borges em relação ao mito de Chaplin, envol- vido pelo aplauso incondicional dos críticos, com a ressalva irônica de que essa aclamação impressa "é mais uma prova dos nossos impecáveis serviços telegráficos e postais do que um ato peaaol e asaumido"<sup>20</sup>. Vendo City lights, de 1930, o cronista não reconhece a marca do inventor e protagonista de The gold rush, de 1925. Define o novo filme de Chaplin como uma lânguida antologia de pequenos percalços impostos a uma história sentimental. City lighta, segundo ele, não atinge o grau de voluntária irrealidade de outros filmes de Chaplin, apoiada na fotografia auperficial, na velocidade espectral da ação e nos fraudulentoa bigodes, em insenaatas barbas pos- tiças, agitadas perucaas e sobrecasacaas portentosas doa ato- res. Neste último filme as peraonagens são demasiadamente re- aia, exceçõeas feitas à linda cega e ao próprio Carlitos. A concluaão da crônica de Borgea é lapidar: "Arcaiamo e anacro



nismo são também gêneros literários, eu sei; mas a sua utilização deliberada é diferente da sua perpetração infeliz. Declaro a minha esperança - demasiadas vezes satisfeita - de não ter razão"<sup>21</sup>.

(3) A tendência de Borges nos ensaios que estamos examinando é a de destacar os erros ou os acertos dos filmes que analisa e passar de chôfre para considerações mais universais. Nesse terreno, ele trabalha ao nível de asserções generalizantes, marcadas pelo brilho de sua lucidez de voyeur e pela mordacidade do seu espírito. Destaco, entre outros temas, as suas definições sobre as grandes correntes da história do cinema:

- (a) Alguns dos aclamados e vigentes erros da produção alemã: "a simbologia cavernosa, a tautologia ou vã repetição de imagens equivalentes, a obscenidade, as inclinações teratológicas, o satanismo".
- (b) Erros esplendorosos da escola soviética: "a omissão absoluta de caracteres, a mera antologia fotográfica, as grosseiras seduções do comitê".
- (c) "Dos franceses não falo: o seu simples e pleno afã tem sido, até a data, o de não parecer norte-americanos, risco que, asseguro-lhes, não correm"<sup>22</sup>.

Uma visão muito pessoal e rica do cinema norte-americano é a que Borges nos oferece como espectador/crítico:

"Esqueceu-se, ou procurou-se esquecer, que a maior virtude do filme russo era a sua interrupção de um regime californiano contínuo. Esqueceu-se que era im possível contrapor algumas boas ou excelentes violências (Ivan o terrível, O encouraçado Potemkin, tal vez Outubro) a uma vasta e complexa literatura exercitada com desempenho feliz em todos os gêneros. ... O alarme russo propagou-se; Hollywood reformou ou enriqueceu alguns dos seus hábitos fotográficos e não se preocupou demasiado."<sup>23</sup>

Que coisa admirava Borges "maiormente" no cinema dos norte-americanos? Sem ignorar a condenável tendência à simplificação dos caracteres e ao artificialismo das reconstruções históricas, Hollywood o atrai pela fluência que soube dar à narrativa cinematográfica, em contraposição ao que ele chama de meras antologias fotográficas, habituais nos filmes europeus. Mas é evidente que essa admiração é frequentemente atenuada e matizada pelo espírito crítico do escritor. Para Borges,

Hollywood constrói seus filmes a partir de dez ou doze argu-  
mentos, que se repetem e se intercalam sem fim, caindo num sem nú-  
mero de convenções.

Feitas as contas, Borges reserva-se o direito de não  
construir uma teoria coerente e rígida sobre o cinema. Bom es-  
pectador, antes de tudo um espírito que se deixa empolgar pelo  
fluxo de imagens que passam na tela, cada filme que assiste  
deixa-o livre para empreender uma viagem, sempre muito pesso-  
al, de fantasia, de ironia e de emoção.

A certa altura do seu texto introdutório ao capítulo  
"Cinema sobre Borges", Cozarinsky afirma que Alain Resnais, in-  
voluntariamente, realizou o mais borgiano dos filmes quando,  
chamado a dirigir um documentário de curta metragem sobre a  
Biblioteca Nacional da França, apresentou como resultado Toute  
la mémoire du monde, em 1956. Apresento, na seqüência, aspec-  
tos de minha leitura pessoal desse filme.

(1) A idéia de "memória":

- no título, no texto;
- implícita na seqüência inicial: nos porões da bi-  
blioteca, refletores acendem-se e se apagam sobre a paisagem  
dos volumes empilhados;
- memória também como algo fugidio, uma busca inces-  
sante que, de chofre, chega ao leitor de repouso: os movimen-  
tos iniciais da câmara, sobre a "arquitetura" da Biblioteca,  
não são panorâmicas mas "travellings", viagens da câmara por  
corredores, por labirintos, por espaços perigosos e "exterio-  
res" e "ousados"; de repente, a imagem se imobiliza na cúpula  
do prédio, o ritmo passa a ser o dos saltos abruptos sobre um  
objeto que é preciso conhecer e penetrar.

(2) A música monocorde, repetitiva, dramática, antecipa  
em Toute la mémoire du monde a concepção temporal que marcará  
a obra posterior de Resnais, sobretudo Nuit et Brouillard e  
L'anée dernière a Marienbad.

(3) O olhar indiscreto da câmara avança por um corredor  
e, lá no fundo, surpreende um homem que apressa seus passos e  
desaparece, como se escondesse um comprometimento culposo e in-  
confessável com aquele lugar.

(4) O livro-personagem - com sua capa vistosa onde se lê

a palavra Mars sob a foto de uma bela jovem - introduz a vida e a ficção no universo frio, hierático e atemporal da Biblioteca, quebra sua seriedade e sua competência. O livro "diferente" passeia pelos corredores, conhece elevadores e andares, dialoga com o espectador.

(5) O filme permeia a discreta documentação do funcionamento de uma biblioteca com a malícia de um olhar inquisidor (que é do cineasta e do espectador, ao mesmo tempo). A moça-livro não é uma prisioneira a mais nas estantes, mas um símbolo de corrupção, uma presença fantástica, perturbadora.

(6) Toute le mémoire du monde é borgiano enquanto privilegia o abismo, o jogo especular, as luzes/sombras. Traz à memória as novelas de Borges na medida em que transforma os plácidos corredores da Biblioteca Nacional de Paris em um labirinto sem centro.

#### NOTAS

- 1 BORGES, Jorge Luis e COZARINSKY, Edgardo. Do cinema. Trad. de Borges En/y/Sobre Cine. Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- 2 Idem. p. 7.
- 3 Idem. p. 14.
- 4 Idem. p. 15.
- 5 Idem. p. 12-3.
- 6 BORGES, Jorge Luis. Historia universsl de la infamia. Madrid, Alianza Editorial, 1983. p. 7.
- 7 Op. cit. p. 16.
- 8 Idem. p. 17.
- 9 Idem. p. 21.
- 10 Idem. p. 25.
- 11 Idem. p. 58-9.
- 12 Idem. p. 25.
- 13 Idem. p. 32.
- 14 Idem. p. 41.
- 15 Idem. p. 36.

- 16 Idem. p. 25.
- 17 Idem. p. 30.
- 18 Idem. p. 57.
- 19 Idem. p. 50.
- 20 Idem. p. 26.
- 21 Idem, ibidem.
- 22 Idem. p. 25.
- 23 Idem. p. 29-30.
- 24 Idem. p. 91.

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

- III -

**VARGAS LLOSA: ESCRITA E MEMÓRIA**

Ampliar a obra de Vargas Llosa em termos de sua obra literária e de sua atuação social.

uma obra de grande importância para a literatura latino-americana contemporânea. A obra de Vargas Llosa é marcada por uma profunda reflexão sobre a realidade social e política do Peru e da América Latina. Seus romances e contos exploram temas como a corrupção, a desigualdade social e a luta por justiça. Sua escrita é caracterizada por uma linguagem clara e direta, com uma forte presença de elementos realistas e socialistas. Vargas Llosa é considerado um dos maiores escritores da América Latina contemporânea.

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

## TRADUÇÃO E MEMÓRIA\*

LUIZ CLAUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA\*\*

### RESUMO

**Análise de A casa verde, procurando mostrar a estruturação do romance como uma tentativa da recuperação da memória e como uma tradução dos sistemas semióticos.**

### RÉSUMÉ

**Nous présentons ici une analyse de A casa verde, en essayant de montrer que ce roman est structuré comme une tentative de récupération de la mémoire et comme une traduction des systèmes semiotiques.**

\* Apresentado originalmente como trabalho final para disciplina na "Literatura Comparada: a tradução", 2º semestre de 1985, sob a orientação das Professoras Enaida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes. Um resumo deste trabalho foi apresentado na Mesa-redonda "Lecturas de A casa verde", no 29 Simposio da Literatura Comparada. Belo Horizonte, 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professor de Teoria da Literatura da PALE/UFMG.



No texto que pretendemos analisar, A casa verde, de Mario Vargas Llosa, encontramos elementos que, se a princípio parecem distintos e mesmo contraditórios, na realidade são complementares e convergentes. Trata-se das noções de memória e de tradução. Estas noções estão relacionadas a outras, tais como história, intertextualidade, ideologia. Permitem-nos colocar questões sobre a função do escritor, a sociedade e a própria ficção, já que esta representa a confluência entre o autor e a sociedade.

Se tomarmos a ficção, ou qualquer artefato de arte, como um espaço onde há o entrecruzamento de várias linguagens, de vários sistemas semióticos, teremos o autor como um captador destes sistemas e seu tradutor. Não tomamos o termo tradutor como sendo a designação de um trabalho de buscar a palavra correspondente a outra, que lhe equivalha, mas como sendo o trabalho de diálogo com todas as palavras circundantes, sejam elas do sistema lingüístico ou não. Nas palavras de Bakhtin, temos:

"o ato de fala, sob a forma de livro, é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor, como as de outros autores: ele decorre, portanto, da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. O discurso escrito é parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, e procura apoio, etc..."<sup>1</sup>

Portanto, considerando o trecho acima citado, podemos tomar o discurso escrito como inserido nesta "discussão ideológica" de que nos fala Bakhtin, e o autor como o responsável pela articulação de seu texto com os vários textos ou linguagens. Mais que no texto científico, a articulação do discurso autoral com os demais é sutil, mais delicada e, ao mesmo tempo, mais profunda. Pelo próprio jogo ficcional, presume-se que o autor não fale em seu próprio nome, como no discurso científico, ainda que o faça na prática. É como se houvesse uma autonomia do texto ficcional em relação a seu autor e em relação à "discussão ideológica" de que participa. Por isso, a relação dialógica que estabelece com os demais discursos aparece menos como diálogo do que como monólogo. Além disso, quando dá voz a seus personagens, o autor está a expor discursos, vivências, memórias que não são

os seus, mas que, por outro lado, só têm existência a partir de seu próprio discurso. Assim, junta-se ao jogo, ou ao problema, a questão da fidelidade, ou não, do autor a esses discursos, vi vências, memórias.

Poda-se considerar, ainda, a intenção do autor e seu texto ao participarem desta "discussão ideológica". O teor desta participação é de réplica ao discurso da classe dominante, à sua ideologia, ou é de corroboração? De qualquer forma, pels qual participe, é necessário verificar a maneira como trabalha o seu material, ou seja, como o aproveita ficcionalmente ou co mo, pelo contrário, o desperdiça em mera panfletagem.

Na nossa leitura de A casa verde, consideramos que Vargas Llosa trabalha ficcionalmente o material que tem às mãos, colocando-se na posição de réplica ao discurso dominante, aproveitando o conteúdo que lhe veio por experiência direta, refletido através da memória. O romance é construído através de dois momentos que se interpenetram: passado e presente, tomados em vários estratos. A mistura temporal vem juntar-se a multiplicidade espacial. A trama se passa em diferentes locais: Plúria, a selva, Santa Maria de Nieva, Iquitos, os bairros ds Mangacheria e Gallinacera. Os personagens circulam por essas espaços, uns mais que outros, e pertencem, simultaneamente, ao seu próprio tempo e ao tempo de outros personagens. Essa concomitância temporal e espacial de personagens vai possibilitar, ao leitor, encontrar o fio da meada e costurar, numa peça única e harmoniosa, aquilo que parecia múltiplo e conflitante. Esse aspecto caótico aparece na mistura de diálogos: a resposta, no presente, sendo dada a uma pergunta feita no passado - e em contexto diferente -, e vice-versa; na multiplicidade de estilos: direto, indireto e indireto livre; na passagem, súbita, de um personagem a outro, de uma lembrança a outra.

Feito na memória do autor, o romance faz-se da memória dos personagens. É justamente a memória que lhe dá um caráter caótico, fragmentário, descontínuo. Mas é precisamente por ser construído através de memórias que conseguimos, finalmente, captá-lo, já que há um processo constante de esclarecimento, de tradução, de crescimento, pois cada memória, retomando o mesmo fato, permite que tenhamos dele uma visão múltipla e una. Ao mesmo tempo em que esse processo permite o diálogo e a in-tar-tradutibilidade das memórias, respeita cada uma em sua integridade, sem que a do autor pareça prevalecer sobre as dos

personagens.

Inserido como está na "discussão ideológica", o romance A casa verde coloca de início a problematização da História em relação à memória, não só como diferença na utilização do tempo, como também na questão do discurso. A História representa o discurso da classe dominante, que legitima o discurso sem voz da violência. Tem um caráter social enquanto o discurso da memória tem um caráter individual. A História é apresentada como um fluxo contínuo, sem interrupções, exprimindo as características do tempo, ou seja, transitoriedade, seqüência, irreversibilidade<sup>2</sup>. Esse tempo da História é o tempo cronológico, social, que nada tem a ver com o tempo psicológico da memória. Nesse, os acontecimentos fluem, um após outro, como que dirigindo-se a um fim maior ou melhor, e são registrados em sua sucessão cronológica. Além disso, a História é dirigida ou escrita a partir de um centro ordenador. Ao mesmo tempo em que passa, como ciência, acima das ações individuais, a História é sempre centrada num interesse de classe.

Na relação da História com o discurso, o que se evidencia em A casa verde é a palavra fragmentária, ou seja, a palavra que se circunscreve ao campo de ação do personagem. Não há um horizonte maior a ser percebido, nem cada personagem possui uma visão do todo. Segundo Eugêne Henriquez, "o que é vivido não remete a nada senão aquilo que é expresso; e que cada um é totalmente definido pelo que diz e pelo que faz"<sup>3</sup>. Enquanto a História tem um discurso contínuo, a memória é a palavra fragmentária. Por que não termos, como uma anti-História, um discurso também contínuo dentro do romance? Parece-nos que para obter uma dupla eficácia. Primeiramente, para mostrar o esfacelamento do discurso da memória, circunscrito ao seu e ao agora de cada personagem que, mesmo vivendo em comunidade tem, cada qual, seu próprio discurso e sua própria memória. Em segundo lugar, opondo-o ao sentido único e centralizador da História, para revelar seu caráter enriquecedor, múltiplo e não-centrado. O autor, captando e traduzindo os vários discursos e memórias, traduz também o sistema social em que tais discursos são produzidos. O discurso da História e sua ideologia estão presentes do romance e, por isso mesmo, presentes.

O trecho a seguir, de Ecléa Bosi, nos ajuda a configurar como se processa o trabalho do historiador e, portanto, da História.

"A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, de dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado tal e qual, impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão reconstruir, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Neste esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga e avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias." (grifo do autor)<sup>4</sup>

O texto de Ecléa Bosi indica a dificuldade de reconstrução do passado que se apresenta tanto para o historiador quanto para qualquer pessoa que lembra. É importante ressaltar que, se para o indivíduo comum a incompletude nessa reconstrução é considerada como elemento desvalorizador de seu trabalho, para o historiador, cuja reconstrução é também falha e incompleta, esse defeito não é ressaltado, e seu discurso passa por perfeito e fidedigno. Como no romance há clara intenção de mostrar, opondo-se ao discurso da História, o discurso fragmentário do indivíduo, os testemunhos, quando os há, são incompletos. Apesar das informações trazidas pelos personagens, o leitor continua em dúvida acerca de vários pontos. Por exemplo: Bonifácia afirma que Anselmo era da selva, como ela. Ele o teria afirmado numa conversa que tiveram. O fato é imediatamente contestado pelos Inconquistáveis: o harpista era mangache. Por sua vez, o leitor sabe, seguramente, que Anselmo não era de Piura; no entanto, qual sua origem?

Se o Dr. Zevallos e Pe. Garcia são testemunhas oculares, o são apenas de parte da vida de Anselmo. Angélice Mercedes, ao ser solicitada pelo Dr. Zevallos a dar seu depoimento sobre a noite em que morreu Antônia, nega-se a falar, afirmando não se lembrar de nada, como se vê à página 346 do romance. O próprio Anselmo não fale. Quando perguntado, desconversa. Sua confissão a Pe. Garcia, que poderia esclarecer os fatos, não chega a ser ouvida. Ainda em vida Anselmo já passara a ser um mito, da mesma forma que Fushía deixa de ser um homem para ser apenas uma lenda. Pantacha, o único do grupo a permanecer na ilha de Santiago, não sabe que fim levou Fushía. O próprio Jum, que sabe toda a versão do que lhe aconteceu, não conse-

que fazer-se entender, enquanto Adrian Nieves, seu intérprete junto aos soldados e um dos protagonistas no episódio do Uraku sa, cala-se. Mesmo com a ajuda dos personagens, mesmo através do narrador, há sempre algo que não chega até o leitor. Os personagens se esclarecem mutuamente e, por tabela, ao leitor. No entanto, na remontagem do grande quebra-cabeças que é A casa verde, mesmo para o leitor ficam faltando algumas peças e o mistério não se dissipa. Neste processo de esclarecimento/encontro, é exemplar a Quarta Parte do romance, em que a Selvática se informa da disputa entre o Sargento Lituma e o Senhor Seminário.

Retomando as colocações anteriores sobre História, ficção e memória, interessa observar as diferenças apontadas por Aristóteles entre poesia e história. Vejamos:

"Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixaram de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outros as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular."<sup>5</sup>

Colocando ficção em lugar de poesia, a afirmação de Aristóteles se adequa perfeitamente ao romance A casa verde. E apresenta o romance como a ruptura da linearidade da História. Esta se preocupa não apenas com o particular, como refere Aristóteles, mas também com o jogo de causa e efeito de que participam os acontecimentos, que têm sua multiplicidade reduzida a um único fio condutor. Aparentemente, todas as motivações, origens e destinos são descobertos, ou reconstruídos, valendo-se o historiador de documentos e testemunhos. O romance altera esta linearidade já que seu objetivo não é explicar o presente pelo passado, mas mostrar a impossibilidade e o esfacelamento deste passado cuja reconstrução, como vimos acima, é pessoal e incompleta. Se o objetivo da História é explicar o presente, ou melhor, justificá-lo através do passado, num nítido processo teleológico e ideológico, o interesse do romance é mostrar que entre passado e presente não há uma solução de continuidade. Em A casa verde, o passado não é uma herança que se recebe e se transmite, mas uma memória fugidia e fragmentária. A "história" do romance coincide com a memória e esta, segundo Eclêa Bosi,

sofre a ação do presente que condiciona a recaptura do passado. No entanto, esta "ação do presente"<sup>6</sup> é diversa para o personagem e para o historiador: enquanto este se orienta para o futuro, aquele se perde no próprio presente.

Falamos há pouco que, em relação a A casa verde, a História aí estava presente enquanto ausência, uma vez que o autor, lançando mão da "palavra fragmentária", faz uso de um discurso oposto ao da fluência, do centramento, da ideologia da História. A isso podemos acrescentar que o autor não faz a "história do histórico"<sup>7</sup> mas, ao contrário, do anti-histórico: do drama pessoal, da memória do indivíduo, da vida daqueles que, habitando a periferia das sociedades, não têm voz própria ou direito à expressão, não têm passado ou futuro, votados que estão a um contínuo presente.

Poderíamos representar a estrutura do romance como um conjunto de círculos secantes. Por maior que seja a área que um círculo cubra do outro, fica sempre uma área descoberta. Esta estrutura impede que o romance seja apenas uma coletânea de narrativas individuais, dando-lhe coerência e integrando estas narrativas num horizonte maior. Porém, não impede que essas áreas descobertas permaneçam como um enigma para o leitor. E isso, como ficou exposto acima, corre por conta do "discurso fragmentário", como consequência da técnica de se utilizar a memória dos personagens para compor a narrativa romanesca. De esta maneira, o discurso perde em conteúdo documentário e ganha ficcionalmente. Ou seja, deixa de ser História, adequada a um real verificado e verificável, e passa a ser estória: deixa de ser particular para ser universal, como diria Aristóteles. E, por isto mesmo, assume muito maior eficácia e profundidade a sua denúncia e sua postura anti-ideológica. Não é intenção do autor fazer uma denúncia da degradação a que estão sujeita os índios, sua espoliação econômica, cultural e religiosa, nem mostrar a decadência sobre a periferia das cidades. O que pretende, parece-nos, é resgatar a memória de um povo, memória oral, jamais escrita, e que, por isso mesmo, é sempre incompleta, incerta, mágica, onde a multiplicidade das histórias-memórias individuais tende mais a velar que a desvendar segredos e motivações, dentro de um processo quase barroco de claro-escuro.

O romance pretende resgatar também a marginalidade a que este povo foi submetido, a sua desunião, a sua fragmenta-

ção. Há destinos paralelos, ou superpostos, mas nunca uma comunidade, uma organização, uma ação comum. É a lei da sobrevivência, do cada-um-por-si, do individualismo. Fragmentando o discurso e a memória, o autor mostra a fragmentação social, onde predomina o "divide et impera". E, ainda, não aponta soluções ousadas: limita-se a mostrar a realidade.

E dentro desta realidade está a contínua transformação e reelaboração do passado. Como nos diz Ecléa Bosi:

"A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo."<sup>8</sup>

Anselmo, por exemplo, quase não "lembra" seu passado, que é contado em terceira pessoa, por um narrador. Ele não quer se lembrar de nada, desde a morte de Antônia, assim como não "lembra" seu passado anterior à sua chegada a Piúra. Por isto mesmo, ele é o personagem que é lembrado pelos outros, tornando-se um mito, tantas são as versões e tão diversas que dão dele e de seu destino. Nos momentos em que suas "áreas descobertas", de que falamos acima, são preenchidas, ainda que não totalmente, temos os seus monólogos ou seu "delírio poético", como os chama o tradutor do romance. Para Anselmo, sobre si próprio, não há memória: apenas o presente em que viveu seu amor com Antônia. Somente por descuido é que deixa que os fatos venham à sua memória, como no episódio em que recorda Chapiro Seminário. Tão logo lhe cobram maiores esclarecimentos, tergiversa e cala-se.

"-Está teimando outra vez, velho - disse José. - Se agorinha mesmo falou da Casa Verde. Aonde era então que Chapiro chegava com seu cavalo? Que moças eram essas que saíam para vê-lo? - Chegava à sua chácara - disse Dom Anselmo. - E as que saíam para vê-lo eram as apanhadoras de algodão."<sup>9</sup>

Jum, antiteticamente, é aquele que quer lembrar o que os demais insistem em esquecer. O episódio de sua punição, da perda do caucho e dos couros, e do rapto de Bonifácia, passa a fazer parte, tudo isso, do que Ecléa Bosi chama de "uni -

versos de discurso"<sup>10</sup>, especialmente para todos que se ligam à estrutura de poder. Jum é quem, ao contrário dos demais, não se preocupa em organizar o seu grupo para lutar por seus direitos. Se os demais são punidos simbolicamente por suas rebeldias individuais, Jum é punido de fato e de modo exemplar, o que se deve, segundo Julio Reátegui, à "enormidade" de seu crime.

"Só tratavam de evitar futuras queixas, madre, aquele criminoso e sua gente espancaram barbaramente um cabo de Borja, assassinaram um recruta, lograram Dom Pedro Escabino e..."<sup>11</sup>

Nas palavras de Reátegui há a justificativa de seus atos, a versão consagrada dos acontecimentos, a prevenção de rebeldias semelhantes pela exemplaridade do castigo. Contrariamente aos demais personagens, Jum, apesar de analfabeto, é o único que escreve. Para não perder a lembrança dos fatos e obter justiça, faz as marcas nas costas e raspa a cabeça. Afimaturam-se a condenação e a própria pena, uma vez que, marcado, estaria para sempre impedido de voltar para o meio dos seus. Talvez possamos perceber aí uma relação intertextual com o texto de Kafka, "Na colônia penal"<sup>12</sup>. A linguagem de Jum é cifrada, enigmática, compreensível apenas para si mesmo.

Com relação à escrita de Jum, seria conveniente lembrar a distinção que Walnice Galvão<sup>13</sup> faz a respeito das marcas. A autora distingue entre marcas pintadas, marcas de pertença e marcas ignominiosas. As primeiras seriam as marcas dos índios, como os huambisas, que pintam o corpo por ocasião de alguma festa ou acontecimento especial; as segundas funcionam como um sinal de eleição, servindo para a anagnórise ou reconhecimento dos personagens: é a circuncisão dos judeus, a cicatriz de Ulisses, os ferimentos de Cristo. As terceira assinalam seu portador como criminoso ou escravo. Essas marcas de ignomínia têm a função de marcar e, ao mesmo tempo, isolar aquele que as carrega.

Em A casa verde temos dois grupos, com três personagens cada um, que carregam estas marcas de ignomínia. No primeiro grupo temos Fushia, marcado com a lepra; Jum, marcado pelas listras nas costas e pela cabeça raspada; Anselmo, marcado pela cegueira, pela escuridão. No segundo grupo, temos Lalita, cuja beleza é substituída pelas espinhas e furúnculos; Bonifácia, apesar de viver na cidade, é marcada por sua origem esl-



vática; Antônia, cujo corpo foi marcado pelos urubus, que lhe comeram a língua e os olhos. Os três personagens masculinos são, por sua postura contra-ideológica, mesmo que essa postura não tenha estatuto de consciência política, simbolicamente punidos: Fushia tem a pele queimada pela lepra; Anselmo tem queimada sua casa verde e a luz de seus olhos se apaga; Jum foi queimado pelas chicotadas e continuamente as reavive. Com exceção de Jum, que é realmente castigado e queimado, o castigo de Fushia e de Anselmo só pode ser tomado metaforicamente. Fushia perde sua virilidade, sua independência, seu sonho de riqueza; Anselmo, que odeia os gallinazos, os urubus, é condenado a viver na escuridão. O trecho "Foi pecado, Anselmo, vais morrer, arrepende-te, tu não foi Padre?"<sup>14</sup> só pode ser interpretado como Anselmo dirigindo-se a si mesmo, chamando-se de padre. Assim, podemos entender o ódio que sente contra os gallinazos (urubus), o fato de Antônia ter sido desfigurada por urubus, apesar de ser posteriormente recolhida e cuidada por uma gallinaza, Juana Baura, e de os despojos da Casa Verde serem disputados pelas mulheres da Gallinacera como urubus disputam a carne. Para associar aos elementos anteriores, lembremos que os padres, vestindo-se de preto, são popularmente associados, também, aos urubus.

O segundo grupo, formado por Bonifácia, Lalita e Antônia, caracteriza-se pela passividade. As mulheres são como objetos: vendidos, usados e endeusados. Não têm vontade própria ou voz. Bonifácia é impedida de falar sua língua materna; Lalita fala o que seus homens falam, seja Fushia, Adrian ou o Gordo; Antônia é, fisicamente, impedida de falar. Além disso, todas elas são violentadas sexualmente. Esta passividade que o grupo feminino encarna, como metonímia de toda uma sociedade, coincide com o que denominamos acima viver para o presente: sem passado e sem futuro os personagens adequam-se ao momento atual para simplesmente sobreviver. Antônia faz o que lhe dizem para fazer, come o que lhe dão para comer, senta-se, anda ou deixa-se imóvel de acordo com a vontade alheia. Bonifácia é primeiro noviça e depois puta. Segundo Josefino, um dos Inconquistáveis e seu gigolô, ela não tem personalidade. Seu único ato de rebeldia foi ter libertado as meninas Índiss que as freiras haviam capturado. Todas as mulheres deste grupo têm a sua "casa verde": seja a selva, a cidade ou o prostíbulo. Para todas, entretanto, o traço maior é a passividade. Em oposição a

elas, temos a figura de Chunga Chunga, cuja maior característica é a androginia. Chunga participa dos dois mundos: o feminino, passivo; e o masculino, ativo. Síntese deles, Chunga é prática, objetiva, racional. Não tem o idealismo ou o sentimentalismo do mundo masculino, nem a submissão do mundo feminino. Trafega entre os dois universos sem, no entanto, pertencer a nenhum deles. Sem a característica de androginia de Chunga, mas participando também dos dois mundos, temos os Inconquistáveis. Sua rebeldia não chega a ser aquela dos três participantes do grupo masculino, nem sua passividade corresponde à do grupo feminino. São simplesmente aproveitadores, sem caráter, vivendo ao sabor do momento, traindo ou enganando a uns e outros, inclusive seus próprios companheiros, como Josefino faz com Litu ma. Sua maior característica talvez seja a amoralidade.

Segundo Nicolé Guenier, o que caracteriza a minoria étnica não é o número de seus membros<sup>15</sup>. No caso de A casa verde poderíamos falar não apenas de minorias étnicas (os índios) mas também de minorias culturais. Neste caso, o emprego desse termo passaria a indicar apenas um juízo de valor, já que o número de seus membros seria bastante grande. Os personagens do romance são símbolos dessa minoria e as características que levantamos para os personagens se aplicam ao estrato social que representam. Para este aspecto, a memória é pessoal e não grupal; o ponto comum que apresenta é a passividade ou a revolta individual e inconseqüente; a marca estigmatizante é quase sempre permanente: seja a cor da pele, seja o local de onde vem ou onde habita, seja o sotaque peculiar, seja a profissão que exerce, seja a roupa que veste, seja o domínio limitado ou impossível da língua da classe dominante. Além disso, ocorre que nem sempre as minorias se consideram minorias, uma vez que estão cercadas pela ideologia do comum e do nacional, que tende a unificar as diferenças regionais, sociais e culturais, nivelando tudo por baixo.

Neste sentido, memória e tradução relacionam-se, uma vez que perder a memória e a identidade é não necessitar de tradução, seja lingüística ou cultural. É estar num mundo em que predomina a uniformidade e a igualdade. E a cultura dominante, via aparelhos ideológicos, como as madres de Santa Maria de Nieva, via aparelhos repressivos, como o poder policial encarnado em Julio Reátegui, trabalha exatamente para que se perca a memória e a identidade cultural. Ou etnocídio ou gloto

fagia. É o que nos explica Nicole Guenier:

"Même lorsque, sans atteindre le stade ultime de l'ethnocide, ou s'en tient au linguicide, celui-ci correspond toujours à une tentative de déculturation. C'est le cas de toutes les interdictions faites à des dominés de parler leur langue..."<sup>16</sup>

No caso de Bonifácia, esta é impedida de falar aguaruna para não poder, perdendo a língua, voltar às suas origens. As mães de Santa Maria de Nieva falam aguaruna para melhor impor sua visão de mundo etnocêntrica e mais profundamente promover a aculturação dos índios. Todorov, citado por Guenier, explica bem o processo: "... il consiste selon Todorov à 's'assimiler partiellement à l'autre, pour mieux l'assimiler à soi'."<sup>17</sup> Sin-  
tomaticamente, Jum e os huambistas, por não falarem o castelha no nem abdicarem de sua cultura em detrimento da cultura dominante, são por isto destinados à destruição etnocida.

A função do autor do romance é a de tentar resgatar a memória que a História não considera e traduzir aquilo que aparentemente, por pertencer à mesma língua, ao mesmo sistema semiótico, não necessita de tradução. A questão da tradução não está, exclusivamente, na tradução intertextual, mas na tradução inter-semiótica. O autor, ao escrever seu texto, não se vale apenas de outros textos que a série literária lhe fornece, mas também daqueles textos extra-literatura, pertencentes a outros sistemas semióticos das séries política, social, econômica e cultural. Doutra forma, não se daria a transmissão, com sua aceitação ou refutação, de valores pertencentes à sociedade do autor, e que não foram veiculados por textos escritos. Portanto, estes sistemas de valores, de comportamentos, de pensamentos formam sistemas semióticos e têm ampla difusão e leitura em toda a sociedade. Resumir a intertextualidade e a tradução apenas à literatura, seria desconsiderar a existência de sistemas semióticos não escritos, elegendo como único o sistema lingüístico. Os valores comportamentais e culturais, em sentido amplo, são sistemas semióticos que circulam livremente no interior das sociedades, adaptando-se, modificando-se, estratificando-se, traduzindo-se em novos valores assimilados e postos em prática por pessoas que não têm deles nenhuma codificação escrita.

Poderíamos, nesse sentido, usar a noção de tradução

para caracterizar o gênero romanesco, enquanto relação entre sistemas semióticos. No caso do romance naturalista ou romântico, teríamos o que Henri Meachonnic chama de "tradução transparente"<sup>18</sup> que desconhece a diferença entre os vários sistemas semióticos. Assim o romance procuraria ordenar os vários sistemas sob o privilégio de um único, melhor, mais completo e mais culto, cuja função seria a de coletar, sistematizar, reunir e exibir estes sistemas, como se fossem curiosidades a serem mostradas. Este tipo de tradução participa da mentalidade filológica e etnocêntrica do séc. XIX que, se deve ser valorizada por essa atividade de coleta de material, deve ser criticada por sua postura museológica, que esteriliza aquilo que conserva, guarda e expõe.

Ainda utilizando a teoria de Meachonnic, teremos em A casa verde a tradução como descentramento, na medida em que Vargaa Llosa faz da cultura dominada uma tradução-texto<sup>19</sup>, que procura deixar livres os personagens e não privilegia um centro de que emane a narrativa. A própria complexidade como esta narrativa se desenvolve, alternando e fundindo passado, presente, espaço e personagens é exemplo deste descentramento e a recuperação, a tradução da cultura dominada dentro de seus pontos culturais, deixando ver sua natureza semiótica, como diz Jean Peytard:

"Cada ideograma é uma parte da realidade material social que cerca o homem, é um aspecto de seu horizonte ideológico materializado. É na interação social que o fenômeno ideológico adquire, primeiramente, sua existência específica, seu conteúdo ideológico, sua natureza semiótica."<sup>20</sup>

No sentido de construção do texto como memória, e não como História, privilegiando a desintegração da narrativa (inclusive na apresentação formal do romance), espaço, tempo e voz, e no sentido de tradução, caracterizando seus personagens como símbolo de uma minoria cultural, ao mesmo tempo em que procura o descentramento, o autor opera uma revolução no relacionamento do texto com o leitor.

A construção do livro em quatro partes e um epílogo, com seus capítulos iniciais e aumentos numerados, dá ideia de uma organização e uma sequência que não aparecem na narrativa nele contida. A desintegração do texto funciona como metáfora dos dois processos utilizados em sua confecção: a memória e a

tradução. Ambos expressam a idéia de ruptura, de descentramento, de intertextualidade, ao mesmo tempo em que, como parte de uma "discussão ideológica em grande escala", denunciam a História, o etnocentrismo, a unificação cultural praticados pela classe dominante. No entanto, o livro opera, como dissemos, uma mudança no seu relacionamento com o leitor. Ou seja: no romance em que há uma situação de denúncia da ideologia da classe dominante, como por exemplo em Selva trágica, de Hernani Donato, ou num romance de Jorge Amado, como Seara vermelha, a uma situação de opressão corresponde uma ação libertadora. Esses romances, como outros tantos, mostram o surgimento de uma consciência que procura organizar a luta contra a classe dominante. Essa consciência pode pertencer ao herói, ou a um grupo de pessoas. Para o leitor, o que permanece é uma lição de esperança. Em A casa verde não há este caráter heróico, épico. Ao contrário, há individualismo, egoísmo, submissão aos valores impostos, a aceitação da fatalidade, o amoralismo. Nada da saída heróica, de certa forma já prevista ideologicamente. Não há heróis em A casa verde: há anti-heróis.

Assim, o leitor não se sente gratificado e aliviado ao ver o herói realizar aquilo que ele, leitor, não pode ou não consegue realizar. O texto não aduciona o problema que coloca mas, ao contrário, complica-o ainda mais. Há uma questão social que permanece insolúvel, emaranhada, labiríntica: tanto na selva como no deserto ou na Mangacheria.

#### NOTAS

- 1 BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 2.ed. São Paulo, Hucitec, 1981. p. 123.
- 2 MEYERHOFF, Hans. O tempo na literatura. Trad. Myriam Campello. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- 3 ENRIQUEZ, Eugêne. Imaginário social, recalçamento e repressão nas organizações. In:—. Rev. Tempo Brasileiro. A história e os diacursos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (36-37):54, jan.-jun., 1974.
- 4 BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velha. São Paulo, T.A. Queiroz, Editor, 1983. p. 21.
- 5 ARISTÓTELES. Poética. São Paulo, Abril S/A Cultural e Industrial, 1973. p. 451.

- 6 BOSI, Ecléa. Op. cit. p. 27.
- 7 "Eu falava há pouco da equivocidade característica do conceito de história na filosofia da história: história de um lado e memória de outro, objetividade de um lado e subjetividade do outro. A equivocidade significa de maneira tautológica que não há história senão do histórico. Esta tese, ao lado da história empírica, reflete simplesmente a prática seletiva dos historiadores, a necessidade que eles têm de selecionar para explicar, de escolher entre os acontecimentos os que são históricos, os que se inserem na cadeia do relato sucessivo." BALIBAR, Etienne. A ciência do 'Capital'. In:—. Revista Tempo Brasileiro, Epistemologia, 2. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (30-31):87, jul.-dez. 1972.
- 8 BOSI, Ecléa. Op. cit. p. 28-9.
- 9 LLOSA, Mario Vargas. A casa verde. Trad. Remy Gorga, Filho. Rio, Nova Fronteira, 1979. p. 235.
- 10 "Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos verdadeiros "universos de discurso", "universos de significado", que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história. Este é, como se pode supor, o momento áureo da ideologia, com todos os seus estereótipos e mitos." (grifo do autor). BOSI, Ecléa. Op. cit. p. 27.
- 11 LLOSA, Mario Vargas. Op. cit. p. 318.
- 12 KAFKA, Franz. Na colônia penal. In:— Contos: A colônia penal e outros. Trad. Torrieri Guimarães. Rio, Tecnoprint, 1969.
- 13 GALVÃO, Walnice Nogueira. Mitológica rosiana. São Paulo, Ática, 1978. p. 48-50.
- 14 LLOSA, Mario Vargas. Op. cit. p. 290.
- 15 GUENIER, Nicole. Langues et minorités. In:—. Révue de Littérature Comparée. Paris, (2): 139, avr.-juin, 1985.
- 16 Idem. p. 132.
- 17 Idem. p. 133.
- 18 MESCHONNIC, Henri. Propositions pour une poétique de la traduction. In:— Pour la poétique - II. Paris, Gallimard, 1973. p. 307.
- 19 Idem. p. 313.
- 20 PEYTARD, Jean. Sur quelques relations de la linguistique à la sémiotique littéraire (de Greimas à Bakhtine). In:—. La Pensée. (215): 19, oct. 1985.

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

PERCURSOS DE SEDUÇÃO E DE CONQUISTA - TRADUÇÃO E  
REFORMULAÇÃO EM A CASA VERDE\*

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA\*\*

RESUMO

Este estudo propõe avaliar no romance A casa verde de Vargas Llosa os sentidos da tradução textual tomada como verbalização do desejo de resguardar a relação do texto com um referente historicamente constituído. Definidos os percursos da sedução e da conquista tanto na relação entre texto e leitor quanto na estrutura significante do romance, recupera-se a estória da conquista da América e a busca de sua identidade.

RÉSUMÉ

Cette étude a comme but l'analyse dans le roman A casa verde, de Vargas Llosa, les sens de la traduction textuelle, considérée comme verbalisation du désir de sauvegarder le rapport du texte avec un référent historiquement constitué. Tout en définissant les parcours de la séduction et de la conquête - aussi bien dans le rapport entre le texte et le lecteur que dans la structure signifiante du roman - nous essayons de récupérer l'histoire de la conquête de l'Amérique et la quête de son identité.

\* Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina "Literatura Comparada: a tradução", sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes. Uma versão simplificada do mesmo trabalho foi apresentada na Mesa-redonda "Leituras de A casa verde", no 2º Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG.



"C'est bien la conquête de  
l'Amérique qui annonce et fonde  
notre identité présente."

(Tzvetan Todorov)

A fragmentação do texto de A casa verde<sup>1</sup>, a ruptura com uma linearidade manifesta são dados que colocam, pelo menos num contato inicial, entraves à apreensão imediata dos diversos níveis de significação do romance de Vargas Llosa. A interação texto-leitor torna-se a meu ver proposta pertinente de abordagem do romance e será a partir dela que discutirei algumas questões que passam pelas formas de recepção do texto e também pela problemática da tradução inscrita no romance. As condições que constroem as possibilidades de sintonia do texto com seus leitores colocam-se como ponto de partida para uma leitura que pretende delinear os percursos da sedução e da conquista tomados como uma intencionalidade latente do texto, apreensível nos vários modos de apreensão de suas estruturas significantes.

Considerando que toda obra traduz em diferentes graus o referente contextual em que se inscreve, o romance de Vargas Llosa coloca-se como expressão de um dado espaço sócio-cultural marginalizado, marcado pelo estigma da inferioridade cultural. É exatamente a diferença entre a cultura hispano-americana e a europeia que permite considerar-se como positivo o fato de a literatura do Novo Mundo — particularmente a escrita em língua espanhola — ter-se colocado como marginal, bastarda, distanciada da norma e do código de valores da referencialidade europeia. Tal fato dá a essa literatura um sentido que se aproxima do que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de "literatura menor", procurando caracterizar a literatura que, por exemplo, os judeus em Varsóvia ou em Praga criaram como atitude política, como espaço de rebeldia da expressão de uma minoria racial e política<sup>2</sup>. Considerando especificamente o espaço latino-americano, posso afirmar que a relação vista pelos filósofos mencionados entre os judeus e alemães é a mesma existente entre os povos latino-americanos e a Europa já que a voz da América Latina só se faz ouvir através de uma expressão, que cala as falas locais, as variantes consideradas inferiores. Pa rece-me que o texto político reverte essa fatalidade. Falando a língua da ordem, a língua da metrópole, esse coloca-se, em -

tretanto, como desvio dessa mesma ordem, como combate à metrôpole e anuncia-se como forma coletiva de expressão. Esse aspecto faz de A casa verde um romance intencionalmente questionador, uma escrita cujo enunciado apresenta-se contaminado pela rejeição à ação colonizadora.

A escrita de A casa verde propõe-se como enigma, tece-se em labirinto e obriga o leitor a retrilhar caminhos, per correr meandros e reconstruir sentidos. Embora tal dificuldade possa inibir a informação completa, percebe-se com nitidez a relação do texto com um referente contextual localizável. O ambiente americano, as terras selvagens do Peru, o descompasso e conômico-social entre regiões de um mesmo país, expõem agressivamente ao leitor um espaço de estranheza que se inscreve como diferença, se relacionado com a referencialidade européia. Nessa instância, o romance de Vargas Llosa assume o valor de tradução<sup>3</sup> de um contexto social, como escrita significante que recupera a história da colonização do continente, ao mesmo tempo em que procura afirmar os traços que delineiam a identidade das terras colonizadas.

Uma primeira proposta de abordagem crítica do romance de Vargas Llosa busca, então, vê-lo como tradução de um macro-texto cultural e apreender em sua construção os elementos que reescrevem nele a história da sedução e da conquista da terra e dos homens. A explicitação dos jogos de sedução e conquista, relação entre desejo de possuir (ou de ser possuído) e necessidade de conquistar (ou de ser conquistado) faz com que o romance de Vargas Llosa se ligue a outros textos da literatura hispano-americana os quais, objetivando mostrar o espaço encantado do novo continente, conduzem à percepção de um mundo que se distancia em todos os aspectos do sistema de referências ocidental.

Penso ser pertinente relacionar o romance de Vargas Llosa com o romance de Alejo Carpentier El reino de este mundo<sup>4</sup> em que fica clara a problematização da narrativa e o intuito de dar ao maravilhoso uma significação política e de desviar a apreensão racionalista da complexidade das terras americanas. Tanto em A casa verde quanto em El reino de este mundo a rebeldia textual, a sua aparente indolência passam pelas questões da conquista da terra e dos homens, particularmente simbolizada pela construção da casa verde, no romance de Llosa, e pela edificação da fortaleza La Ferrière em El reino de este

mundo. Ambas as construções, tomadas como representação de referentes culturais distintos, estabelecem entre elas e a coisa representada uma relação metafórica por espelhamento. Chamo de espelhamento à relação icônica que se estabelece entre o objeto e a sua representação, diferentemente da transposição de sentido que leva a tomar-se uma coisa por outra, que explicita particularmente a metaforização. Assim, a casa verde metaforiza a floresta e, num certo sentido, pode-se dizer que a casa verde é ícone de floresta, já que a sua cor verde, a sua paisagem de floresta, recuperam, por espelhamento, o referente a que se liga. Da mesma forma, no texto de Carpentier, a fortaleza La Ferrière metaforiza o Haiti como nação independente da mesma forma que reproduz, por espelhamento, a colonização francesa. As duas construções apontam para a questão da duplicidade paradoxal do signo como algo que é ele mesmo e um outro a um só tempo. Daí a pertinência de se tomar a casa verde e a fortaleza como símbolos das nações colonizadas, irremediavelmente cópia que se quer original, tradução e texto primeiro paradoxalmente deslocados<sup>5</sup>.

Por outro lado, as duas edificações, passando pela questão do signo, conduzem ao tema do duplo, à inquietante estranheza que nasce da junção de duplo significado num mesmo significante sem que a existência de um anule a presença do outro. O conceito freudiano é usado aqui numa abrangência que extrapola o sentido que tem na teoria psicanalítica<sup>6</sup>. Valho-me dele, entretanto, para tentar explicar as duas construções como um corpo vivo biforme, desconcertante que atrai e amedronta, encanta e ameaça. Como construção singular, desordenada, interminável, num certo sentido, apontam para a estranheza do referente contextual que produziu os romances. As construções trazem, pois, em si uma dupla significação: ao mesmo tempo a concretização de um desejo (de D. Anselmo e de Henry Christophe) e a sua condenação. No desejo de criar e na necessidade de destruir, aparece, escreve-se o percurso da sedução e da conquista, no plano ideológico, como quero sugerir.

Particularmente em A casa verde, sedução e conquista perpassam os vários níveis de significação do romance. Tal constatação me permite considerar que também na interação do texto com o leitor delineiam-se formas de sedução e de conquista, tal como se concebe na relação do conquistador com a terra conquistada: o romance pronto, acabado, apresenta-se ao leitor

como a terra a ser conquistada; seduz o leitor e se deixa conquistar à medida em que a sua descodificação se faz pela conquista da escrita. A interação entre escrita e leitura recupera, então, as estratégias da sedução e as armadilhas da conquista. Domar a rebeldia textual e possuir o texto que se oferece como objeto sedutor são ações que passam pelas trilhas da conquista da terra de que falam os viajantes. Ainda aqui o texto traduz a terra e tenta corporificar uma identidade ao mesmo tempo em que revela a sua ligação com o original. Traduz (re) construindo, querendo afirmar (e não apagar) as marcas da terra (texto original) na criação tradutora.

O jogo entre o desejo de conquistar/ser conquistado e o ato mesmo da conquista estão presentes não somente na relação texto/leitor, mas ainda na trama de A casa verde. Fushia, ao recuperar pela memória, a sua história e o seu amor por Lalita, retoma a conquista da selva peruana e, por extensão, do continente americano. Por outro lado, a ligação de Anselmo e Antônia e a estória de Bonifácia são também episódios da história das relações entre colonizador e colonizado nas terras do Novo Mundo. O amor de Anselmo por Antônia expõe pontos bastante significativos, nesse sentido.

Vargas Llosa, ao relatar a construção da personagem Anselmo, confessa tê-la imaginado como a personificação do conquistador, como "o forasteiro que chega a uma cidade e a conquista"<sup>7</sup>. Anselmo conquista Piúra e impõe-lhe a rebeldia da casa verde, doma o areal inconstante e o faz aceitar a construção insólita - a floresta que brota da areia. Ao mesmo tempo em que se apoia da terra impondo-lhe a sua forma de aer, rouba Antônia e a enclaustra no espaço selvático da casa verde. Tanto a mudez de Antônia, quanto o seu enclausuramento são símbolos da ação colonizadora e, por inversão, da identidade da terra conquistada. Antônia cega, muda, é presa de Anselmo e entrega-se a ele sem luta, seduzindo-o com seu "sr dócil que comovia a todos" (p. 177). A passividade de Antônia remete à descrição dos habitantes do Novo Mundo de que fala Tzvetan Todorov, quando cita as palavras de Colombo sobre os índios: "'Ce sont les meilleurs gens du monde et les plus paisibles'"<sup>8</sup>.

Todavia, no corpo de Antônia, as marcas da perversa conquista - os olhos e a língua arrancados - assumem uma simbologia ampla que nos permite aproximá-la de Bonifácia e de Jum.

Em Bonifácia, os traços da rebeldia não estão como

em Jum ou em Antônia associados a mutilações físicas. Em Jum as feridas, as torturas, visam a dobrá-lo, a descaracterizá-lo enquanto urakusa. Já em Antônia as marcas da violência transformam-na num objeto de contemplação imóvel, que não reage nunca.<sup>9</sup> No corpo de Jum, porém, a escrita da violência expõe a sua indocilidade, a não submissão. E Bonifácia, como Jum, seu pai, resiste também à descaracterização imposta pelo dominador. Aprisionada como selvagem, catequizada pelas madres, ela é a um só tempo dócil e agressiva. Aprisionada no código linguístico das Missões, Bonifácia, no entanto, libera a fala da sua origem e comunica-se com as pagãzinhas. O relato do encontro, nas Missões, de Bonifácia com as selvagens é marcado de intensa afetividade. Já catequizada, expressando-se em língua cristã, Bonifácia interage com as pagãs, falando-lhes na língua de origem, manipulando sons que significam no código linguístico da língua materna das selvagens. Ela "grunhe" e "grasna"<sup>10</sup> os sons articulados que comunicam e criam uma conexão entre ela e as meninas. Paradoxalmente, Bonifácia não rejeita, como Jum, a língua cristã. "Mas eu não sou como elas, Madres" (p. 59). Dizendo-se diferente das pagãs, saída da escuridão, civilizada, Bonifácia, todavia, acaba por cunhar no espaço da língua cristã frestas por onde se infiltra a língua materna, o falar selvagem rejeitado<sup>11</sup>. Bonifácia, mais do que Jum subverte a ordem porque luta no seu interior, não assumindo o apagamento da sua origem e recuperando os traços marcantes de sua individualidade. Tanto nas Missões, quanto com Lituma ou na casa verde, Bonifácia resiste ao olhar do conquistador — de que as madres e Lituma são reproduções — reafirmando, constantemente, a luta à perda de seu sistema de referências original. É pela expressão rebelde do seu eu que Bonifácia incorpora os traços da identidade da terra conquistada, opondo-se a Antônia enclausurada em seu próprio corpo, enclausurada na torre da casa verde e, mais especificamente, na fantasia de Anselmo. Objeto de sedução e de desejo, Antônia não oferece resistência à ação dominadora, ao passo que Bonifácia, não se deixando moldar, rejeita a sua aniquilação pelo olhar-fala-poder do Outro ou a substituição de sua imagem pela do dominador. Dessa forma Bonifácia resguarda com sua rebeldia a sua origem selvagem, indomável conforme observa, no romance, Madre Angélica, nas Missões: "Sua alma continua pagã, ainda que você fale como cristão e já não ande nua." (p. 40).

Pode-se afirmar ainda que no percurso entre as Missões e a casa verde produzem-se tanto o discurso da ordem, da lei, quanto a fala desconcertante dos selvagens. No âmbito da casa verde, a língua pagã, língua oprimida "reterritorializa-se em sentido"<sup>12</sup>, guinchos e grunhidos, comunicam e a casa, ainda que concretize uma ação dominadora, como já assinalei, instala-se como o espaço da expressão da terra conquistada. A língua cristã interdita nesse espaço deixa de ser lei. Bonifácia selvática paganiza-se, Lituma despe-se da farda e expõe-se em sua fragilidade. O discurso da casa verde tem, portanto, um valor coletivo e transforma-se na expressão de um espaço marginal, no dialeto que intercepta o discurso da ordem, impondo-lhe a fala da contestação, do desacerto e aponta para a ruptura com a ordem das coisas.

Até aqui procurei delinear duas propostas de leitura de A casa verde relacionadas com a questão da conquista da terra. Uma procura explicitar no romance formas de sedução e de conquista, a partir não somente da interação do texto com seus leitores, mas ainda da análise de determinadas personagens. Outra, procurando tomar o texto como a tradução de um referente social, historicamente definido, busca explicitar a sua intencionalidade política.

Penso, agora, retomando a questão da tradução, ser possível relacionar o sentido manifesto do texto com o plano orientador que subjaz a sua superfície sintagmática. Tal plano aparece como uma planta-baixa e só é apreensível por determinação do tipo de leitor que ausculta a escrita e apreende o sentido aparente como a tradução de uma intencionalidade resguardada. A leitura do romance, trazendo à superfície a organicidade do plano, castra-lhe o caos aparente e cede lugar a uma estrutura controlada que exterioriza algumas evidências: a divisão em quatro partes que se estruturam uniformemente; a subdivisão das quatro partes em cinco subpartes, com exceção da quarta que se subdivide em três; o início de todas as partes com um relato introdutório, espécie de preâmbulo, que tem como espaço geográfico Santa Maria de Nieva; a sequência uniforme de espaços em cada subparte em que as histórias contadas guardam uma certa uniformidade - a trajetória de Fushia, por exemplo, é contada em cada segundo relato de cada subparte, sem sequência cronológica, no entanto. A fragmentação do texto, portanto, responderia um plano regulador que controlaria, de certa forma,

a sua recepção. Desejo inconsciente de controlar a rebeldia do texto e de resguardar um sentido original, um núcleo imutável?

Essa questão me parece possível quando se consideram as afirmações do autor Vargas Llosa contidas em A história secreta de um romance. O texto originalmente escrito em inglês, destinou-se a uma platéia norte-americana e teve como principal objetivo invadir a intimidade do romance ou, conforme as palavras do autor peruano, desnudar a sua própria intimidade, falando do romance<sup>13</sup>.

Tenho afirmado, neste artigo, que a existência de uma planta-baixa do romance A casa verde poderia ser tomada como a tradução do desejo do autor de assegurar um compromisso com uma origem, com um centro. Embora a construção do romance desarticule a idéia de um saber centrado num só sujeito, dono da palavra, o plano condutor acabaria por inscrever, na rebeldia do texto, a marca indelével de um pai.

As afirmações de Vargas Llosa em A história secreta de um romance funcionariam de certa forma como uma retomada da preocupação com a origem do romance, fazendo com que esse apareça como tradução de um texto que, existindo em princípio apenas na intencionalidade que produziu o romance, veio se explicitar na conferência lida em 11 de dezembro de 1968, na Washington State University. A intenção do autor, na conferência, é clara e me permite considerar que Vargas Llosa quis marcar na recepção do romance a sua relação não só com suas vivências pessoais, mas também com fatos e experiências ocorridos em espaços e tempos claramente determinados. Não estou querendo dizer que as afirmações de Vargas Llosa iriam calcar no romance um direcionamento que passe tão somente por sua biografia. O que quero observar é que a conferência, destinando-se a um público estrangeiro, assume o controle da recepção do romance, impondo-lhe um compromisso com o contexto sócio-cultural que o produziu. Afastam-se, assim, as apreensões do texto sob a óptica do fantástico, do maravilhoso, do impossível, do exótico, que acabam por inscrevê-lo num espaço em que a transgressão é permitida e, por isso mesmo, controlável.

Se num determinado momento afirmel que A casa verde poderia ser tomada como tradução de determinado contexto que estaria resguardado na organicidade de um plano condutor, penso agora que A história secreta de um romance reexpressaria o desejo de recuperar a origem, um núcleo onde se instalaria um

sentido primeiro. Todavia, Vargas Llosa, ao redigir A história secreta de um romance, já estaria funcionando como tradutor de um texto não exteriorizado, constituído das vivências e experiências ocorridas em períodos e circunstâncias recuperados num momento posterior. Seguindo esse raciocínio permitido pelos escritos freudianos sobre a tradução<sup>14</sup>, poder-se-ia tomar A casa verde não apenas como tradução, mas como tradução de tradução, que se constitui, portanto, em texto independente ou como fuga ou desvio da intencionalidade do autor. O romance, ao ser produzido, ganha identidade própria e acaba por desarticular o pacto entre um original e sua(s) transformação(ões). Não é este o dilema do original que se quer intraduzível, irrecuperável, texto único e o da tradução que pretende cortar os liames com uma origem que a desconcerta e aprisiona?

A relação entre texto original e tradução passa, portanto, por questões bem mais abrangentes do que o que o sentido corriqueiro do ato de traduzir<sup>15</sup>, levando em consideração, quase sempre, o percurso interlingual. No nível intralingual, no interior de uma mesma língua, a questão pode passar pela apropriação de um texto pela paráfrase ou pela reformulação (rewording)<sup>16</sup>, mas ainda avaliar a relação entre o vivido e o narrado quaisquer que sejam as formas de produção e os projetos que as viabilizem. Nessa direção tanto a relação entre leitura e escrita, quanto a questão da intencionalidade do texto construído passam pela problemática da origem, pela busca de um lugar determinado que, em última instância, estaria resguardado da constatação de que nada é fixo, pronto, acabado; é no percurso, na transitividade, na mudança que os sentidos se constroem sem fixidez, sem última palavra.

O encaminhamento que procurei dar à questão da tradução por certo deixa de lado o fato de se considerar a tradução — qualquer que seja a sua espécie — como um texto menor, degradado, incapaz de assumir o original sem perdas. Não me detive nesse tipo de problemas, porque passei por outros caminhos. Na verdade quando considerei o romance A casa verde como tradução sem me preocupar com a relação entre o texto em português e o original em espanhol e, sim, com os projetos que viabilizaram a sua produção, pretendi considerá-lo tradução numa acepção próxima à de verbalização<sup>17</sup>, afloração do sentido latente da psique individual ou coletiva.

Tal como Jum e Antônia, o romance A casa verde tra -



duz, nas feridas da sua escrita, a história do continente americano. Recuperando a fala e a rebeldia de Bonifácia, o romance libera o percurso dos grunhidos significantes que constroem a história do ponto de vista da terra colonizada, a partir da percepção de mundo que os povos conquistados têm de si mesmos.

## NOTAS

- 1 LLOSA, Mario Vargas. A casa verde - seguida de A história secreta de um romance. 4.ed. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979. Todas as citações do livro serão feitas a partir desta edição, indicando-se o número da página entre parênteses.
- 2 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Kafka - por uma literatura menor. Trad. Julio Castañon Guimaraes. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1977. p. 25-6.
- 3 Estou tomando o termo tradução mais no sentido de leitura do que na acepção corriqueira do termo como quer Geir Campos, quando diz: "E traduzir nada mais é que isto: fazer passar de uma língua para outra, um texto escrito, na primeira delas" (CAMPOS, Geir. O que é tradução. São Paulo, Brasiliense, 1986. p. 7).
- 4 CARPENTIER, Alejo. El reino de este mundo. Montevideu, Arca, 1968.
- 5 SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso sul americano. In:—. Uma literatura nos trópicos. São Paulo, Perspectiva. p. 11-28.
- 6 GIBEAULT, Alin et alii. Le thème du double. In:—. Les pulsions - amour et faim, vie et mort. Malesherbes, Tchou, 1980. p. 119.
- 7 LLOSA, Vargas. A história secreta de um romance. In:—. A casa verde. p. 383-4.
- 8 TODOROV, Tzvetan. La conquête de l'Amérique, la question de l'autre. Paris, Seuil, 1982. p. 42.
- 9 LLOSA, Vargas. A casa verde. p. 309.
- 10 LLOSA, Vargas. Op. cit. p. 59.
- 11 As considerações que faço sobre a especificidade da língua materna e seu valor social passam pelas reflexões de Jean Didier Urbain. URBAIN, Jean Didier. La langue maternelle, part maudite de la linguistique? In:—. Langue française. Langue maternelle et communauté linguistique. 54, mai. 1982. Paris, Larousse. p. 7-28.

- 12 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Op. cit. p. 25-41.
- 13 LLOSA, Vargas. p. 361.
- 14 MAHONY, Patrick. Vers une compréhension de la traduction en psychanalyse. In:—. Écrit du temps. La décision de traduire: l'exemple Freud. Paris, Minuit, 1984. p. 31.
- 15 O texto de Geir Campos, citado na nota 3, considera a tradução apenas no aspecto interlingual. É um texto atual que peca, no entanto, pelo desconhecimento de colocações que problematizam o conceito e a prática da tradução.
- 16 JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. Trad.de Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. 5.ed. São Paulo, Cultrix, s.d. p.64-5.
- 17 MAHONY, Patrick. Op. cit. p. 34.

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..

## DE TUSHÍA A FUSHÍA: AS MARCAS DO NARRADOR\*

CLEONICE PAES BARRETO MOURÃO\*\*

*Para Herta Pidner*

## RESUMO

Uma análise da personagem Fushía de A casa verde de Mario Vargas Llosa, focalizando dois momentos essenciais: entrada e saída na dinâmica da narrativa, momentos que determinam as relações entre Fushía e as demais personagens e ao mesmo tempo singularizam-na marcando sua posição de narrador da própria lenda.

## RÉSUMÉ

Nous présentons ici une analyse du personnage Fushía de A casa verde de Maria Vargas Llosa, en mettant l'accent sur deux moments essentiels du récit: celui de l'entrée et de la sortie du personnage. Ces moments déterminent les rapports entre Fushía et les autres personnages, en même temps qu'ils le singularisent en tant que narrateur de sa propre légende.

\* Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina "Literatura Comparada: a tradução", sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes; comunicação apresentada na Mesa-redonda "Leituras de A casa verde de Vargas Llosa", no 29º Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professora de Literatura Francesa da FALE/UFMG.

"Lembrar não é reviver, mas re-fazer."

(Marilena Chauí)

Casa verde areal e selva. Espaço luxuriante e embriagador da transgressão. Revivência da festa dos deuses primitivos que povoaram o Império Inca. A casa verde - escritura de um país ancestral e moderno ao mesmo tempo, trazendo à superfície os substratos míticos de uma cultura milenar, o fantástico unverso do homem contrastante, alimentado pelo Deus Sol, no frio dos Andes, no calor úmido das imensas florestas. Escritura que perfaz o habilidoso desenho dos tecidos executados pela mulher inca; repete o sinuoso traço das estradas que envolvem como serpentes as altas montanhas; reproduz os patamares das antigas cidades e templos. Cravada nessa escritura o avesso do glorioso Império Inca, de seus deuses, de seus guerreiros, de sua cultura: "uma árvore diversa com folhas mais verdes e frutos mais amargos", na expressão de Octavio Paz.

A casa verde que brilha à luz do sol no areal substtui o templo coberto de ouro e os caminhos da selva não levam mais ao precioso metal, nem mesmo à riqueza da borracha. Essa a história moderna e sem máscaras de um país do Terceiro Mundo, essa a estória não de um guerreiro, mas de um bandido saqueador. Não se trata mais de cantar um glorioso e mítico Beru, apenas o Peru; não se trata de historiar o Fushía legendário, apenas o Fushía - tradução ficcional de uma lenda, tradução histórica de um fato - e denunciadora.

Este trabalho pretende a abordagem de apenas ums personagem de A casa verde: Fushía. O critério para o destaque de Fushía entre as demais personagens fundamenta-se numa cumplicidade nossa com o narrador que a escolhe para repartir com ele a tarefa de narrar. Queremos seguir seus passos procurando sublinhar os recursos utilizados na construção do universo ficcional relativo a Fushía, recursos que desvendam o modo de transcrição da lenda para o romance, da narrativa oral para a narrativa escrita.

Fushía, o bandido espoliador das tribos peruanas, o Chulla-chaqui que desaparecia no labirinto das florestas tornando-se incapturável, essa lenda pertence à memória do Peru, à memória do narrador e toma corpo no texto através da memória des próprias personagens Fushía.

Nosso enfoque é, pois, a constituição de Fushía en-

quanto narrador de si mesmo, logo, a categoria do discurso que se desenrola entre dois momentos da personagem: sua entrada no romance quando, numa canoa, desce o rio Maranhão ao lado de Aquilino, e o momento em que este último o deposita na Colônia de San Pablo.

A entrada de Fushía na narrativa é marcada por uma significativa estratégia. Ocupa um segmento inserido entre os de Bonifácia e Anselmo.

Por um lado, a aproximação entre a menina e o bandido, reescrevendo A BELA E A FERA. Bonifácia é a personagem metonímica das selvagens que Fushía roubava das tribos, ainda muito novas, para com elas constituir seu harém e viver suas fantasias sexuais. Não é, contudo, a Fera-Fushía que se torna o príncipe, mas seu duplo Aquilino: os presentes, a proteção, o amor desinteressado. Nem é Bonifácia que Fushía leva para a esteira, mas seu duplo que é a menina Shapra. Assim, a vizinhança entre os segmentos de Bonifácia e Fushía prefigura a intriga que se arma na base de personagens duplos contrastantes, per fazendo um traçado de deslocamentos, de metonímias.

Por outro lado, aproximam-se Fushía e Anselmo, antagônicos por alguns traços, complementares por outros, configurando-se o primeiro como herói das trevas, o segundo como herói solar - Tânatos e Eros. Examinando a entrada em cena de cada um deles, Anselmo surge pela madrugada, iluminado pelo sol, Fushía desce o rio Maranhão noite a dentro. Ambos habitam um lugar flutuante e provisório: a casa do deserto e a ilha; a primeira protegida pelo areal, a segunda pelas lupunas. Anselmo em viagem inaugural, primeira, em direção à Piúra onde vai instaurar o tempo da festa, da transgressão, da alegria. Fushía em viagem terminal, instaurando não a ordem do fazer, mas a do falar, não o gesto, mas a palavra. Anselmo na voz do narrador, personagem para ser vista; Fushía na sua própria voz, personagem para ser ouvida.

Fushía e Aquilino descem o rio:

"- Você já está ficando triste, outra vez, Fushía - disse Aquilino. - Não seja assim, homem. Ande, converse um pouco para que a tristeza passe. Conte logo como foi que você fugiu. - Onde estamos, velho? - perguntou Fushía. Falta muito para entrar no Maranhão?"

Esse é o modo pelo qual Fushía surge ao leitor; esse

é o momento que nos interessa: começo e fim ao mesmo tempo, ins-taura a personagem numa categoria particular, numa instância que só a ela pertence. Ponto de partida que permite determinar a singularidade de Fushía em relação às demais personagens e perceber sua presença no texto como a mais próxima do narrador primeiro, repartindo com ele o papel de contador de estórias, e com Vargas Llosa a tarefa de perpetuar uma lenda peruana.

A instância produtora do discurso sendo a voz de Fushía e a de Aquilino, na forma do diálogo mimético, estabelece entre essa voz e a situação em que é pronunciada - a viagem de canoa - um grau zero de distância. Cria-se assim uma dramaticidade, uma cena. A categoria de cena é responsável pela categoria temporal que então se instala - o presente, a partir do qual se desenvolve o tempo da memória.

Na maior parte dos segmentos destinados a Fushía é esta a situação: um diálogo entre ele e seu velho companheiro abre e fecha o segmento. Em seu interior, desenrola-se o discurso da memória, ambíguo, imbricado, onde a voz de Fushía perambula nos labirintos do passado, confunde-se com a do narrador e com as vozes do passado que surgem em diálogos miméticos, atrelam-se à canoa, zumbem em torno do corpo semi-morto de Fushía, erínias que atormentam sua mente obcecada por uma riqueza que nunca chegou a possuir. Do caucho, das peles, das bebidas, das meninas selvaçens, de tudo isso não restaram senão vozes, palavras moscas, pernilonços, mariposas que insistentes e múltiplas renascem e perduram, alimentando-se da escuridão da noite, da escatológica lepra para produzir um mundo ficcional.

Fushía faz sua última viagem. A situação final no nível da ação dramática é, ao mesmo tempo, a inicial no nível do relato de suas memórias. A canoa em direção do futuro (a Colônia de San Pablo), a narrativa na direção do passado, deslocamento de base que permite a instalação da categoria temporal mítica do retorno. O corpo encolhido numa canoa que desce pelo rio - sublinhamos a significação do elemento água - sugere, sem dúvida, o retorno uterino, a busca das origens. Morte e vida se encontram, Fushía, leproso renasce pela palavra memória.

Memória, contudo, contaminada pela lepra, desintegração presente na estrutura do relato que se estilhaça, se desorganiza, se desintegra - mas vem à luz e permanece. A narrativa não apresenta uma voz única que seria a de um narrador encarregado de narrar os fatos, mas várias vozes surgem encenando, dra

matizando, revivendo como num ritual, os feitos do herói. Tal dimensão é responsável pelos deslocamentos do discurso — tênues mudanças de vozes dificilmente determináveis. O exemplo mais revelador dessa técnica é a passagem em que Lalita está sozinha na ilha. Escapando aos limites que determinam não só o monólogo, como o discurso indireto e o direto, a voz que domina o discurso é extremamente ambígua. As marcações "e ele", "e ela", introduzindo as diferentes vozes têm origem indefinida: um narrador? a própria Lalita? a fantasia de Fushía? a sua memória criativa? Essa é a mesma categoria de voz que na antológica passagem de Anselmo, intitulada pelos críticos "o delírio de Anselmo", vai marcando a entrada das inúmeras falas pelas mesmas indicações. Na verdade, estamos no terreno definido por Llosa em A história secreta de um romance, de "liquidez", de "intemporalidade mítica".

É durante a descida pelo rio que Fushía relata seu passado. Vogando pois nas águas de Mnemósine, sua fala recebe do rio a dimensão mítica, instaura e perpetua a memória de suas aventuras, faz do nome Fushía uma lenda. A correnteza de Mnemósine leva Fushía a uma reconstrução vertiginosa e caótica do passado, cenas que se misturam, se imbricam, se impõem com uma força encantatória.

Nessa viagem, Fushía não está sozinho. Aquilino, o velho companheiro, agora uma espécie de Caronte, conduz a barca. Presença quase fantasma, Aquilino pertence à categoria do mesmo, ou do uno, na medida em que entre ele e Fushía estabelece-se uma relação especular. Narrar o passado a Aquilino — que aliás, no nível da ação dramática participa delas — é rememorar-lo para si mesmo, ou ainda para si mesmo através do companheiro em cuja face está gravado o testemunho desse passado.

Como parte do processo especular, há uma espécie de alheamento de Fushía em relação a Aquilino como outro. Em inúmeras passagens, o diálogo é rompido: a uma pergunta de Aquilino, Fushía responde pelo fragmento de passado que ocupa sua mente naquele instante e que em nada se relaciona à interlocução do companheiro:

"- Você não quer mais? - pergunta Aquilino. - Tem que se alimentar um pouco, homem, você não pode viver só de ar.  
- Me lembro daquela puta o tempo todo - disse Fushía." (p. 61).



Diálogo da solidão onde a voz do outro não chega a arrancar Fushía de seu escutar-se a si mesmo.

O jogo especular não se limita ao nível do discurso. No nível da ação dramática, seus gestos se opõem como num espelho invertido: Fushía engravida Lalita, mas Aquilino é quem faz o parto; Fushía rouba a menina indígena - a Shapra - para objeto de seus desejos; Aquilino oferece a outra menina indígena - Bonifácia - o corte de fazenda para seu vestido de noiva. Enquanto Fushía é ódio e discórdia, Aquilino é amor e fraternidade; crueldade e ternura, traição e lealdade, doador de morte e doador de vida são os componentes de um e outro, fundamento de uma relação de complementariedade.

No entanto, não seria Aquilino também o outro, o outro de uma comunicação esgarçada? Sua fala tem como função única provocar a de Fushía, despertar sua memória. Com certeza, não o outro, mas o simples movimentar do espelho, um levíssimo giro produzindo um brilho na memória de Fushía, ocasião para um novo relato e assim continuamente, ininterruptamente até a Colônia de San Pablo.

O rio Maranhão designa o próprio Fushía: astúcia, eserteza, mentira, negócio intrincado - significados que qualificam a ação de Fushía, assim como "fios enredados", outra significação de Maranhão, qualifica a natureza de seu relato.

Relato de fios enredados porque Maranhão é aqui também Mnemósine e o processo da memória vai mais longe do que o simples reviver, ele transmuta, desorganiza, condensa, desloca os fatos que se perfilaram numa linha cronológica no passado. É pois, graças ao significado mítico de Mnemósine - configuração de um processo psíquico - que é possível determinar certas particularidades do discurso de Fushía.

Ele é composto de unidades narrativas - corresponden do sempre ao segundo segmento de cada capítulo - que são unidades de vivências re-feitas pela memória. No interior de cada uma o tempo é denso, espesso, é duração, palco amplo em largura e profundidade; e ainda é Cronos despedaçado e emitindo de seus fragmentos a energia de uma existência. No plano do discurso, esses fragmentos estão configurados nas vozes do passado que surgem em cena, ocupam o lugar do narrador, ligadas a ele pelo fio da memória, mas falando por si mesmas, teatralizando o passado. É o suporte da memória que distingue o relato de Fushía dos demais relatos do romance. Não só porque Fushía

é o narrador de si mesmo, mas porque os imbricamentos narrativos tão particulares a Llosa, têm em Fushía um substrato especial, ou seja, correspondem ao trabalho da memória de uma personagem.

Outra determinante do discurso de Fushía é a presença de Aquilino como garantia da continuidade da fala. Aquilino desempenha o papel de detonador da memória, provocando o companheiro a contar-se. É ainda a garantia da identidade de Fushía na medida em que este "tu" diante de si qualifica-o como "eu" do discurso. Essa posição básica de comunicação apresenta dois aspectos: por um lado o "tu" permite o surgimento do "eu", por outro, com ele se confunde no processo especular das duas personagens. No nível da constituição da personagem, a presença de Aquilino é que dá consistência à figuração de Fushía, uma vez que, como já vimos, ocupam posições opostas e, no entanto, complementares: Aquilino a águia, a ave do sol, das alturas, em luta contra o mundo ctônico inferior, enquanto que Fushía, tendo como signo zoomórfico, na narrativa, a aranha e a serpente, é o ser das trevas, das regiões inferiores.

Lembrando que Fushía se dirige à Colônia de San Pablo que é o lugar da morte, sublinha-se a função de sua narrativa mnemônica: o rio como lugar de passagem, como elemento que liga o passado ao presente e ao mesmo tempo leva a personagem a um mundo outro, sem retorno; e diante das portas desse mundo reviver o passado é também exorcizá-lo, é purificar-se para a eternidade. Processo tanto mais agudo e ritualístico se compreendermos, neste nível, que Fushía leproso traz no corpo as marcas simbólicas de seu passado, carrega consigo o sujo, o podre, o mal cheiroso - signos que definem o ser representante do Mal. É preciso, contudo, salientar que nenhum maniqueísmo toma consistência no universo ficcional de Fushía, porque se ele é o Mal e Aquilino o Bem, a relação entre ambos, como já observamos, é de complementariedade, é relação especular onde um só existe frente ao outro, fundamenta reciprocamente de suas próprias vidas. No momento em que essa relação se desfaz, em que Aquilino deixa Fushía na Colônia de San Pablo, extingue-se a voz de Fushía, cessa sua função de narrador, ele penetra no reino da Noite que é o do esquecimento, bebe da água de Lethes que não é senão a outra face de Mnemósina. Complementou-se o ritual, Fushía pode desaparecer e Aquilino vogar indefinidamente pelos rios, também elemento para a dimensão do presente. Separados, perdem a razão de ser, tornam-se fantasmas: Fushía apodrecendo

na Colônia, Aquilino envelhecendo nas águas dos rios.

Colônia de San Pablo, último porto, o porto final:

"- Não fique triste, Fushía - murmura. Virei no ano que vem, ainda que esteja muito cansado, palavra."

Aquilino "murmura" porque fala a si mesmo, Fushía não é mais que um monte de carne, seu companheiro "não distingue as chagas e a pele, tudo é uma superfície entre azul violácea e roxa, furtacor" (p. 325) - e sem voz.

Fushía na quietude do silêncio e do esquecimento, assume a forma mais primitiva: "um montinho de carne viva e sangrenta" - no ventre da ilha. O círculo fechou-se.

Terminando esse breve estudo, resta-nos insistir que na passagem da lenda oral para a escrita, Llosa utilizou-se de um jogo de lâminas mnemônicas superpostas, perfazendo num único desenho a memória individual e a coletiva, através da memória de sua personagem, desenho complexo e labiríntico - representação de uma realidade que se quer outra: a espoliação de seu país.

#### BIBLIOGRAFIA

GENETTE, Gérard. Figures III. Paris, Seuil, 1972.

LLOSA, Mario Vargas. A casa verde. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

PAZ, Octavio. Signos em rotação. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1979.

## LA CIUDAD Y LOS PERROS: A ESCRITA E A TRADUÇÃO\*

LAURO BELCHIOR MENDES\*\*

### RESUMO

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a obra ficcional de Mario Vargas Llosa, a partir do romance La ciudad y los perros. Aborda igualmente alguns problemas da tradução brasileira desse texto feita por Milton Persson e intitulada Batismo de fogo.

### RÉSUMÉ

Dans cet article, j'essaie d'étudier l'écriture de Mario Vargas Llosa, prenant comme point de départ le roman La ciudad y los perros. J'essaie également de discuter ici quelques problèmes de la traduction brésilienne de ce texte.

\* Parte deste trabalho foi apresentada em uma Mesa-redonda sobre "Tradução" no I Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 18 a 22 de nov. de 1985.

\*\* Professor de Literatura Brasileira da FALE/UFMG.

## 1. A crítica sobre La ciudad y los perros<sup>1</sup>

Confesso minha insatisfação com o que irei escrever. Digo isso, primeiramente, pelo fascínio que sempre exerceu sobre mim a palavra de Mario Vargas Llosa, o que me provoca um sentimento de incompletude pelo que me falta como informação para penetrar nos labirintos de sua escrita. Em segundo lugar, o sentimento de incompletude aumenta quando sou forçado a reconhecer minha ignorância do Peru, sua história, sua geografia, que participam da escrita llosiana com a mesma força de presença da técnica narrativa, da ideologia e dos fatos criados pela ficção. Minha leitura de Llosa é portanto uma leitura de início, ainda provisória e aventureira.

Apesar desses sentimentos negativos, gostaria também de afirmar todo o prazer que essa aventura tem-me proporcionado: a descoberta do Peru, da peruanidade, da vida peruana dos anos 50; o encontro com a firme determinação de Llosa em tornar-se um escritor profissional; e sobretudo a fina lição que cada romance me proporciona no que concerne às possibilidades de enunciação e de montagem do texto.

É pois barrocamente emaranhado na insatisfação da incompletude e no prazer da aventura que tentarei compor meu texto sobre Batismo de fogo, provisório, mas prazeroso.

Batismo de fogo é o primeiro romance de um jovem escritor: Llosa publica-o em 1962, aos 26 anos. Antes do romance, o autor publicara, em 1959, Os chefes, uma coletânea de seis contos. Há uma profunda ligação entre os dois livros: os contos são retomados e ampliados no romance. Alguns autores não concordam que o último conto, "O avô", tenha alguma ligação com o romance. De fato, nos cinco primeiros, as ligações são mais evidentes: três deles ("Os chefes", "O desafio", "Domingo") tratam de rivalidades entre grupos de jovens, enquanto dois ("O irmão menor" e "Um visitante") relatam histórias de vinganças no Peru interiorano. O tema de "O avô" é a perversidade da velhice, não se afastando, porém, absolutamente do universo de Batismo de fogo, ao focalizar a violência social, familiar e o machismo.

Antes de apresentar a análise de alguns aspectos do romance e de sua tradução brasileira, quero lembrar alguns trabalhos críticos a que tive acesso e reitero a reclamação relacionada com meu sentimento de incompletude: são pouquíssimos

os trabalhos críticos publicados em Português, e leituras estrangeiras da maior importância sobre Llosa são impossíveis de serem encontradas no Brasil. Refiro-me a algumas:

1. Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy, de Rosa Baldori, 1969.
2. Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad, de José Miguel Oviedo, 1970.
3. Homenaje a Mario Vargas Llosa: variaciones interpretativas en torno de su obra, de Helmy Giacoman e José Miguel Oviedo, 1972.
4. El buitre y el ave fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa, de Ricardo Cano Gaviria, 1972.
5. La narrativa de Vargas Llosa, acercamiento estilístico, de José Luis Martín, 1974.
6. Vargas Llosa: un narrador y sus demonios, de Rosa Baldori, 1974.
7. Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa, de Castro M. Fernández, 1977.

Dentre os poucos trabalhos críticos de que disponho, gostaria de referir-me a alguns que refletem de um modo geral alguns pontos fundamentais do romance e de que citarei algumas passagens, nas quais o leitor poderá encontrar algumas pistas para iniciar sua leitura crítica:

1. "Mario Vargas Llosa e a redefinição da realidade" de Bella Josef: "A obra La ciudad y los perros brota de vivências pessoais, como a oposição entre o mundo do adolescente e a realidade circundante. O elemento principal deste mundo é a violência bruta, que faz sucumbir os mais fracos. No centro educacional retratado se encontram jovens de todo o Peru, de todas as camadas sociais e, assim, o autor reflete a realidade peruana. O tema importa pouco. O aspecto principal que quer destacar é o mundo e o problema humano visto pelos jovens, a vida, em suma. Há dois mundos que existem em mútua dependência: o dos 'cães' e a cidade, o mundo interno, o microcosmo, que é a amostra de um país, e o externo, que dita suas leis."<sup>2</sup>
2. "Sobre alguns aspectos de la obra de Mario Vargas Llosa", de Alfredo Matilla Rivas: "En su primera novela, Vargas Llosa intenta el dato escondido como parte integrante del rendimiento elíptico. Hay dos datos ignorados por el lector: la identidad

del narrador sin nombre de algunos fragmentos (...) y la entidad del responsable por la muerte del Esclavo. (...) Es cierto que uno de los fines de Vargas Llosa en esta novela era plasmar la universalidad de la violencia como causa-efecto de las sociedades clasistas y que para esto no decide responsabilizar a nadie en particular y a todos en general."<sup>3</sup>

3. "Machismo: Folklore y creación en Mario Vargas Llosa", de Luis de Arrigotia: "Pero a la distancia y cumpliendo con intenciones que se originan en sus años del Leoncio Prado, Mario Vargas Llosa logra una de las visiones más trágicas y dolorosas de la violencia social en una sociedad hispanoamericana y la denuncia de un urbanismo que no representa el progreso, sino que alcanza el más crudo primitivismo. (...) Su estilo es luminoso, cortante, metálico, como corresponde a una arma de agresión o a un instrumento quirúrgico: pretende desde un estilo-hombre erradicar los tejidos gangosos de un organismo social sometido, no solo al machismo castrense de padres y militares, sino también a su opositor, el feminismo castrante de madres y esposas. Aspira en gran medida a un hombre nuevo, redimido de esos males colectivos, que pueda aspirar sin opresión y en posesión de su libertad a la labor individual, heroica y virtuosa."<sup>4</sup>
4. "Vargas Llosa em jogo", de Lídia do Valle Santos: "O prêmio Biblioteca Breve de 1962, atribuído ao primeiro romance de Vargas Llosa (...) incorpora nosso autor ao grupo de escritores que afirmam suas carreiras posteriormente à Revolução Cubana e vão ganhando por sua proximidade histórica com ela, o epíteto sartreano de escritores 'engajados', tão em moda na época, empenhados em 'denunciar' a realidade do continente, sua contribuição, como intelectuais, à revolução dessa realidade."<sup>5</sup>
5. Literature and Ideology: Vargas Llosa's novelistic evaluation of Militarism, de Joseph Sommers: "That La ciudad y los perros touched political nerves in Peru was evident in the public reception it received. In response to the fact the novel had been awarded a major literary prize in Spain, the military leaders commanding the Colegio Leoncio Prado in Lima (the military school which Vargas Llosa had attended and which is the novel's setting) held a special convocation. At this function, to which school alumni were invited, copies of the novel were ceremonially burned."<sup>6</sup>

Todos esses trabalhos que citei constituem, com poucas discordâncias não essenciais e juntamente com minhas pri

meiras leituras do texto em questão, o ponto de partida para a discussão dos aspectos que abordarei. Antes porém, guero recorrer a escritos de Vargas Llosa, onde o autor define a sua concepção de literatura.

## 2. Llosa e a literatura

Tendo que definir uma constante nos textos de Mario Vargas Llosa, diria que essa constante seria a extrema preocupação com o ato da escrita. Ao longo dos romances, há sempre personagens que escrevem: Alberto, Jaguar e Tripé, da Batismo de fogo, o Jovem Alexandre, de A casa verde, o narrador/narradores de Os filhotes, Santiago Zavala, de Conversa na catadral, Pantaleão, de Pantalaão e as visitadoras, e principalmente Pedro Camacho, de Tia Júlia e o escrevinhador. Conforme afirmam os críticos de Llosa, o autor se coloca sem pudor em seus textos, fazendo do dado autobiográfico uma outra constante nos mesmos. Essas personagens - escritores ou escrevinhadores - vão refletir as angústias e os demônios do escritor. Em meu artigo "As armadilhas da escrita: Mario Vargas Llosa em Tia Júlia e o escrevinhador" procurei mostrar com o escritor - tornado personagem - sa confunde no escrevinhador de novelas radiofônicas, Pedro Camacho, transformando-se ambos em uma só entidade criadora<sup>7</sup>. Não se esgueça o gosto confessado por Vargas Llosa pelas novelas de cavalaria, pelos livros de aventuras de Dumaa Filho, pelos dramalhões da Pelmex, pelas novelas cubanaa, etc. Enquanto influência, essa chamada sub-literatura desempenha um papel não desprezível na escrita llosiana, submetida porém às exigências de criação e elaboração astéticas.

Quando estava no Brasil, Vargas Llosa declarou ao Jornal do Brasil, na edição de 19 de agosto da 1982:

"O escritor não é aó um criador de temas, mas de for mas para cristalizar eaaes temas. Sua obrigação criã tiva não é meramenta temática, mas estilística, estrutural. Esaa â a grande revolução da literatura la tino-americana."

Por assas palavras o leitor perceberá que, para Llosa, oa temas aó têm sua razão de ser, se foram aubmetidos ao que



chama de "obrigação estilística e estrutural", o que pode ser traduzido como um intrincado e elaboradíssimo processo de enunciação e de montagem do texto. Nas primeiras obras, Os chefes e La ciudad y los perros essa técnica já se fez anunciar, através do que os críticos têm chamado de "caixas chinesas", "vasos comunicantes", "dado escondido", fluxos de consciência superpostos. Mas é sobretudo a partir de A casa verde que ela se torna o "noyau" da escrita, atingindo o seu grau máximo em Conversa na catedral.

A escrita de Llosa não se restringe à literatura. Publicou inúmeros artigos em jornais e revistas, agora reunidos no volume Contra vento e maré. Ao lado dessa atividade jornalística, Llosa tem publicado conferências e trabalhos de crítica sobre Flaubert, García Márquez e outros autores. Nas conferências e estudos críticos é que se podem encontrar as suas reflexões teóricas sobre o fenômeno da escrita literária. No momento, gostaria de comentar algumas dessas reflexões.

Primeiramente lembraria o que Llosa chama de os "quatro grandes rios" no estudo sobre Madams Bovary e que configuram, na sua opinião e no seu gosto, os elementos que tornam uma obra lésível. Esses rios são:

- a) a rebeldia: "Mas, todavia, como nos tempos de Ema Bovary, os mesmos tabus são mantidos - e nisto a esquerda e a direita se dão a mão - para universalmente negar aos homens o direito ao prazer, à realização de seus desejos. A história de Ema é uma cega, teimosa, desesperada rebelião contra a violência social que sufoca esse direito."
- b) a violência: "Contra esse pano de fundo destacam-se como neve na treva, a fantasia de Ema, seu desejo de um mundo diferente daquels que faz seu sono em pedaços. É precisamente essa cena, a mais violenta do livro, aquela onde se consuma, por sua própria mão, a derrota de Madame Bovary, a que mais me comove."
- c) o melodrama: "Mas Ema não é apenas uma rebelde imersa em um mundo violento: é também uma moça sentimental e algo ridícula, e em sua história há, do mesmo modo, certo mau gosto, uma moderada dose de truculência. Aprecio profundamente essas aberrações, elas exercem sobre mim uma irreprimível atração, e, embora não suporte o melodrama literário em estado puro - o do cinema sim, e é possível que essa fraqueza minha tenha sido forjada pelo melodrama mexicano dos anos quarenta e cinquenta, que freqüentei viciosamente e do qual ainda

tenho saudade -, em troca, quando um romance é capaz de usar materiais melodramáticos dentro do contexto mais rico e com mais talento artístico, como em Madame Bovary, minha felicidade não tem limitea."

- d) o sexo: "Em nenhum outro tema é tão patente a maestria de Flaubert como na dosificação e distribuição do erótico em Madame Bovary. O sexo está na base do que acontece, é, junto com o dinheiro, a chave dos conflitos, e a vida sexual e a econômica confundem-se em uma trama tão íntima que não se pode entender uma sem a outra. (...) O sexo ocupa um lugar central no romance, porque o ocupa na vida, e Flaubert queria simular a realidade."<sup>8</sup>

A última citação, sobre a importância do sexo no romance, fornece outro elemento essencial da criação literária segundo a concepção de Llosa: a simulação da realidade. Todo o trabalho sobre Madame Bovary e a conferência A história secreta de um romance são pontilhados de reflexões sobre o realismo, a realidade, a ficção. Nos romances, muitas personagens, principalmente as que representam o poder, são reais, históricas e recebem os nomes próprios da vida, digamos, real. A propósito de Batismo de fogo, há um fato bastante curioso: como a geografia de Lima desempenha no texto um papel de primordial significação, a primeira edição trazia um mapa da cidade, para que o leitor pudesse identificar os lugares da ação (lembre-se por exemplo, que em Tia Júlia e o escrevinhador, Pedro Camacho escreve sobre Lima, tendo diante dos olhos um mapa da cidade). (Outro parênteses: infelizmente as edições que possuo, a da Aguilar, em espanhol, e a brasileira, da Nova Fronteira, não tiveram essa atenção com o leitor...).

A admiração de Llosa por Flaubert nasce justamente da obsessão pela realidade. Em A história secreta de um romance, entretanto, afirma que, ao escrever A casa verde, teve a preocupação de não fazer "um documentário sociológico, um ensaio disfarçado de romance"<sup>9</sup>. É no estudo sobre Madame Bovary que Vargas Llosa faz uma oposição entre o que ele chama "realidade real" e "realidade fictícia", definindo o papel da realidade na escrita:

"Um romance não resulta de um tema subtraído à vida, mas, sempre de um conglomerado de experiências, importantes, secundárias e ínfimas, que, acontecidas em diversas épocas e circunstâncias, empoçadas no fundo do subconsciente ou freçadas na memória, algu-

mas pessoalmente vividas, outras simplesmente ouvidas, outras talvez lidas, vão de maneira paulatina confluindo até a imaginação do escritor e esta, como uma poderosa misturadora, as desmanchará e restabelecerá numa substância nova, à qual as palavras e a ordem dão outra existência. Das ruínas da realidade real surgirá então algo muito diferente, uma resposta e não uma cópia: a realidade fictícia."<sup>10</sup>

São inúmeras as reflexões sobre a realidade fictícia, que, como se observa, obriga a realidade real a passar por um verdadeiro processo de tradução antropofágica: das ruínas da experiência nasce a ampliação da realidade na ficção. Ela será mágica. E definindo a magia dessa realidade, afirma:

"Transformando-se em escrita a realidade se faz mentira. (...) Escrever na realidade fictícia é sempre enganar; a escrita é o reino da fantasia."<sup>11</sup>

A essa fantasia da escrita aliam-se as mágicas do Inconsciente. Declarando uma espécie de possessão pelo texto, Llosa diz a propósito de Batismo de fogo não saber se Ricardo Arana foi assassinado pelo Jaguar ou se sua morte foi acidental. Em A história secreta de um romance, ao falar de Anselmo na escrita de A casa verde, afirma:

"Foi por essa época que descobri que os romances eram escritos principalmente com obsessões e não com convicções, que a contribuição do irracional era, pelo menos, tão importante quanto a do racional na realização de uma ficção."<sup>12</sup>

Ampliando a participação do Inconsciente na elaboração da escrita, Llosa se compara aos urubus que se alimentam de carniça humana, ou seja, da infelicidade dos homens, matéria-prima da literatura. Em A orgia perpétua, escreve:

"Não apenas as boas recordações que a saudade converte em feridas abonam uma ficção; são sobretudo as chagas que ainda supuram no espírito, os demônios que esporeiam e vivificam a imaginação de um escritor."<sup>13</sup>

### 3. A disseminação das vozes e os signos da morte

Da mesma forma que as novelas de Pedro Camacho em Tia Júlia e o escrevinhador denunciavam fantasmas, recriados/deformados pela escrita e jamais poderiam ser apresentadas nas estações radiofônicas, é evidente que o universo de La ciudad y los perros não se restringe absolutamente ao relato da vivência de Llosa quando ali estudou. É verdade que num primeiro contato com o texto, o leitor é levado a reconhecer no Colégio Leôncio Prado a reprodução icônica da ditadura militar pela qual passava o Peru. Acrescente-se a isso, a grande esperança que, na época da escrita do romance, Llosa depositava na Revolução Cubana, então no seu início. Uma prova dessa esperança é a sua entrevista ao Jornal do Brasil a que já me referi e onde afirma:

"Cuba me iludiu muito nos primeiros anos, como a muitos intelectuais latino-americanos, porque parecia ser a exceção com que tanto sonhávamos. Um socialismo com liberdade, onde haveria a conciliação das reformas radicais com a liberdade."

A admiração pela Revolução Cubana, a influência de Faulkner e de Sartre, o fato de ainda ser um escritor jovem na época da escrita de La ciudad y los perros, não se pode negá-lo, dão ao romance um caráter explicitamente engajado, que poderia confundir-lo com o meramente panfletário. Acontece, entretanto, que o texto não se reduz a apenas isso e exhibe outros componentes que anunciam o escritor convicto de seu fazer estético e crítico das obras posteriores.

Um desses componentes é o que chamo de disseminação das vozes narrativas. Aparentemente são três os narradores de Batismo de fogo: um narrador anônimo, Jaguar e Tripé. Na verdade, o narrador anônimo se converte em vários outros: o narrador que fala de Alberto não é o mesmo que fala de Ricardo Arsenau, de Gamboa, de Paulino, de Lima, do Colégio Leôncio Prado. Todas essas vozes se juntam às de Jaguar e Tripé para exprimir o esfacelamento da enunciação, que, em última instância, procura recuperar a voz coletiva dos estudantes marcados pelo Colégio Militar. Essa população adolescente do Colégio, ao contrário de significar uma promessa de vida e melhoria da sociedade, está em íntima relação com a decadência, como o demonstra a

morte de Ricardo Arana e o fim pessimista do romance. Há, entretanto, outros signos da morte disseminados sutilmente nas várias vozes e que exprimem a tradução da desesperança de uma geração destruída. O primeiro desses signos é a estátua do herói nacional Leôncio Prado, cuja recorrência constitui praticamente um refrão do texto. Destaco uma fala do Coronel que espelha a disposição hierárquica dos alojamentos dos alunos em relação ao herói:

"O privilégio de dormir perto do nosso grande herói terá de ser merecido. De agora em diante, os alunos de terceira série ocuparão o alojamento dos fundos. E depois, com o correr do tempo, irão se aproximando do monumento a Leôncio Prado. E espero que ao sair do colégio se pareçam um pouco com ele, que lutou pela liberdade de um país que nem sequer era o Peru. No exército, meus rapazes, é preciso respeitar os símbolos, que diabo." (p. 17).

As contínuas referências à estátua do herói Leôncio Prado apontam para a retórica vazia de um Peru hispânico e dos grandes mitos patrióticos. Mais ainda: elas estão em íntima ligação com os preconceitos de raça e machismo que atravessam a narrativa. Ora, a estátua é um símbolo morto de "pupilas cegas" (p. 53). Nela, a morte se faz presente em três níveis:

- a) enquanto representação icônica do herói morto na guerra contra os chilenos,
- b) enquanto símbolo de pedra
- c) e enquanto metonímia/reflexo da retórica militar castradora.

A propósito de entidades míticas, lembro que uma única referência é feita a Manco Cápac, o fundador do império inca, no caso, através de uma fala do personagem Alberto:

"Ao cruzar a Praça de La Victoria, enorme e movimentadíssima, a estátua do Inca de dedo em riste contra o horizonte lembrou-lhe o monumento do herói e Valls no que costumava dizer: Manco Cápac é um cefetão que mostra o caminho de Huatica." (p. 98).

A oposição entre as duas estátuas ilustra um dos aspectos mais negativos do racismo no Peru. O autor da frase lembrada por Alberto é Vllano, negro que assimilou toda a negação do passado

pré-colombiano presente na retórica da classe dominante. O preconceito contra os serranos e os índios (que lembram esse passado) insere-se também como uma espécie de refrão no texto.

O segundo signo da morte é a vicunha, aliás, intimamente ligada ao que acabo de afirmar a respeito dos preconceitos sociais. Animal andino, ninguém sabe como e porquê a vicunha também habita o Colégio Leôncio Prado. Deslocada, deslocada, a vicunha é a testemunha impotente não apenas dos acontecimentos no Colégio, mas de toda a história do Peru. Em virtude da sua condição de testemunha histórica, o autor sempre faz referência aos seus olhos:

"... brilhando feito vaga-lumes, doces, tímidos, os olhos da vicunha o contemplavam." (p. 9).

"A vicunha, parada no meio da grama, está de orelhas imóveis, com os grandes olhos úmidos perdidos no vâcuo." (p. 40).

"... o olhar lânguido da vicunha." (p. 53-4).

"Ficou olhando a vicunha: esbelta, imóvel, farejando o ar." (p. 128).

Além de testemunha dos acontecimentos, a vicunha funciona também como portadora da história da derrota e está em íntima correlação com a estrutura do romance. As duas últimas referências a ela fazem contraponto à ação de Gamboa. Quando este vai se encontrar com o Capitão, que se encontra desesperado com a obstinação do tenente em descobrir a morte de Ricardo Arana, "a vicunha corria rápido, em círculos" (p. 280). Igualmente, no final do romance, quando novamente conversam Gamboa e o Capitão, que lhe oferece o castigo - a deportação para Juliaca, nos Andes -, o autor observa: "A vicunha passou várias vezes: corria muito agitada, olhando para todos os lados com aquele seu olhar vivo (p. 350). Assim a vicunha prevê e sofre com o castigo aplicado a Gamboa, que ingenuamente quis estabelecer a verdade, tentando descobrir o assassino de Ricardo Arana e colocando em risco a reputação do Colégio Militar. Apedrejada pelos alunos, quase enlouquecendo com o calor de Lima, ela própria exilada em outra cultura, a vicunha talvez seja a memória de um passado em vias de total extinção.

O terceiro signo da morte é a palavra de Tripé. Apesar de sua ternura pela cadela Mal-Paga, essa personagem simbo-

liza a desproporção sexual, tanto física quanto ideológica: é a personificação do machismo alienante, compensador de todas as misérias sociais.

A permanência dessa morte simbólica e mais ampla, que percorre o romance através da estátua do herói, da vicunha e da palavra do Tripé transparece nas seguintes palavras de Vargas Llosa sobre García Márquez, podendo igualmente serem aplicadas ao processo criativo de Batismo de fogo:

"Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su institución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un delirio secreto, un asesinato simbólico de la realidad."<sup>14</sup>

#### 4. *Alguns problemas da tradução brasileira de* *La ciudad y los perros*

Em Kafka: pour une littérature mineure<sup>15</sup>, Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam a oposição das imagens da "tête penchée" e "tête relevée": a "tête penchée" significa um desejo bloqueado, submisso, neutralizado, relaciona-se com as lembranças da infância e cria sua raiz na territorialidade ou na reterritorialização; a "tête relevée" indica o desejo que se impõe e que se abre a novos horizontes, desembocando na desterritorialização. A imagem da desterritorialização da língua encontra sua nítida classificação na recorrência ao rizoma:

"Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales. Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs: il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales."<sup>16</sup>

Os elos semióticos travessam a obra de Llosa e se

configuram, em vários níveis: a valorização da cultura peruana pré-colombiana, a história hispânica do Peru, a pintura crítica da realidade peruana contemporânea, a extrema preocupação com a estética do romance. Tudo isso é realizado com a cabeça erguida (a imagem da "tête relevée"), que, se por um lado, traça o retrato cruel da realidade peruana, por outro, constrói uma escrita que busca incansavelmente a sua própria maneira peruana de ser.

No artigo "Traducción: literatura y literalidad", Octavio Paz afirma:

"Cada texto es único y, simultaneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, despues, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertir-se sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto unico."17

As palavras de Deleuze e Guattari, bem como as de Octavio Paz servirão de base para algumas reflexões e observações que pretendo fazer sobre Batismo de fogo, enquanto tradução de La ciudad y los perros. Considerando a tradução brasileira como "invenção" e "texto único", vejo nela, de uma certa forma, um distanciamento do texto original que não sacralizo nem pretendo transformar numa espécie de fetiche. Na minha opinião, a tradução brasileira de La ciudad y los perros apresenta vários problemas, dentre os quais apresento a seguir os que considero mais relevantes.

### 1. O abasileiramento da linguagem ou territorialização brasileira:

Vários autores que têm estudado a produção romanesca de Llosa salientam a presença de inúmeros peruanismos de sua linguagem e a sua procura de recriar a linguagem coloquial típica do Peru dos anos 50. Como se pode perceber, a tarefa do tradutor era bastante difícil, tendo ele optado por uma adaptação à linguagem coloquial brasileira mais ou menos típica dos anos 70, o que dá à tradução, além de uma certa vulgaridade, uma impressão falsa de correspondência lingüística entre os



dois países. Vejamos estes exemplos:

La ciudad y los perros

"Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho?" (p. 31).

Idem (p. 32).

"el mui maldito" (p.32).

"Yo soy muy macho" (p.32).

"... mejor sería el Boa que hace carpas marchando" (p. 33).

"Salvo que esta pãfila sea virgen" (p. 33).

"¿No ven, ha visto esta mano de serrano. La estás manoseando, bandolero" (p. 33).

"... no se ríen que se adormece el elefante" (p. 33).

"¿Ustedes creen que los bichos sienten? ¿Sienten qué, huevas, acaso tienen alma?" (p. 34)

"Zafemos que se están levantando todos los enanos no te digo, caracho se están levantando todos los enanos y aquí va correr sangre a torrentes" (p. 35)

"Ahora nos vamos, pero eso sí, oiganlo bien y no se olviden: si uno solo abre el pico, nos tiramos a toda la cuadra de verdad" (p. 35).

"Y tu madre?" (p. 79).

"Debe hacerse respetar usted mismo, profesor, a éstos no le gustan las buenas maneras sino los carajos" (p. 186)

"El pipi, donde Vallano tiene la mano, parece un nani" (p. 286).

Batismo de fogo

"E se o Crespo enbarar o Gordi-nho?" (p. 29).

"E se o Crespo passa o Gordinho na cara?" (p. 29).

"o safado" (p. 29)

"Sou macho paca" (p.29).

"Por que não o Tripê, que até marchando está sempre de pau duro?" (p. 30).

"A não ser que essa vadia seja cabaço" (p. 30).

"Olha ali o serrano tocando punheta. Tá gostando, hem, sacana?" (p. 30).

"não comecem a rir, senão eu perco a tesão" (p. 30).

"Vocês acham que bico sente alguma coisa? Sente porra nenhuma" (p. 31).

"Vamos dar o fora daqui que os nanicos estão levantando, eu não disse, puta merda, tá todo mundo levantando, vai haver o diabo" (p. 31).

"Muito bem, agora nós vamos embora, mas prestem atenção e não se esqueçam do seguinte: se algum de vocês abrir o bico, o alojamento inteiro vai levar na bundinha, ouviram?" (p. 32).

"Vai tomar no cu" (p. 69).

"Não adianta usar de delicadezas com esta cambada, a coisa tem que ser na marra mesmo" (p. 159).

"Vocês pensam que é pau O que o negrão tem na mão? Nunca na vida, pois sim, Por mais que faça cara de mau O que ele tem é amendoim" (p. 244).

Outro caso complicado na tradução brasileira diz respeito ao personagem Tripé, Boa no original. Embora Tripé mantenha a sugestão fálica presente em Boa, a tradução destrói totalmente a conotação mítica sugerida pelo nome no original e seu papel estruturador na narrativa. Há dois personagens que participam da enunciação coletiva que possuem, como apelidos, nomes de animais: Jaguar e Boa. Como se sabe, o jaguar e a cobra estão presentes em toda a mitologia hispano-americana. Como, porém, traduzir o termo Boa, do original, em português? A questão é extremamente complicada, mas a solução encontrada em Tripé, parece-me de extremo mau gosto e insuficiente.

## 2. A tradução das epígrafes

Em La ciudad y los perros há três epígrafes: duas em francês - uma de Sartre, outra de Paul Nizan - e uma em espanhol, de Carlos Germán Belli. No texto em português, todas elas são traduzidas. Ora, essa tradução das duas epígrafes em francês destrói também algo que é fundamental em Llosa: a sua ligação com a cultura francesa e, sobretudo, sua admiração por Sartre e pelo existencialismo, que são também componentes semióticos do texto. Igualmente não se pode descartar a trágica identidade com Belli, produzida pela utilização do mesmo código, que reitera a amargura da decadência.

## 3. O título da tradução brasileira

O título Batismo de fogo descaracteriza muito o romance. É certo que a expressão batismo de fogo aparece no texto, quando se relata o trote aplicado aos perros, os recém-chegados ao Colégio Leôncio Prado. É certo também que a experiência dos adolescentes ao longo de sua vida de três anos no Colégio funciona como um batismo de fogo, no sentido "positivo" do mito, ou seja, na preparação sádica para o exercício da vida adulta. Essa idéia, porém, é totalmente contrária ao pessimismo que domina o livro. Na verdade, o título em espanhol é de uma riqueza tal que o título em português nem consegue tocar.

No estudo sobre Madame Bovary Llosa afirma:

"A realidade fictícia tem também, como sinal distintivo, um misterioso ordenamento cujo princípio é o número dois. Organiza-se por pares: o existente dá a impressão de ser um e seu duplo, a vida e as coisas uma inquietante repetição."<sup>18</sup>

A preocupação com o mundo binário aparece sobretudo nos títulos ou sub-títulos: *ciudades/cães, conversa/catedrsl, tia Júlia/escrivinhador, Flaubert/Madame Bovary, Pantaleão/Visitadoras*. Os críticos, no caso de *La ciudad y los perros*, têm visto, de um modo geral, no título do romance, a oposição binária entre o mundo de Lima (la ciudad = liberdade) e o do Colégio (perros = juventude, opressão sofrida). Isso me parece correto, mas creio que a intenção de Llosa era mais abrangente. Ao utilizar o termo *ciudad* no título, creio que se refere mais ao corpo moral da cidade, suas instituições, suas regras, suas leis do que ao corpo físico de Lima; utiliza-o de uma forma que lembra a palavra francesa *cité* quando oposta a *ville*. Quanto ao termo *perros*, parece-me que Llosa colocou nele todo um componente autobiográfico, lembrando não só sua passagem pelo Colégio, como o seu próprio mundo de adolescente. No par *ciudad/perros* está presente toda a vida de uma geração - a do próprio escritor.

Essas observações que acabo de fazer não querem absolutamente dizer que considero negativa a tradução brasileira. Lembro apenas que territorializando excessivamente a linguagem, as epígrafes e o título da obra de Llosa, isto é, ao adaptá-la, talvez por razões de mercado, aos padrões culturais e urbanos brasileiros, Milton Persson coloca em risco o ponto nodal da escrita llosiana: a "cabeça erguida" da personalidade que se faz discurso através de uma notável crítica à História.

## NOTAS

- 1 Utilizo as seguintes edições, às quais remetem as citações:  
LLOSA, Mario Vargas. La ciudad y los perros. Madrid, Aguilar, 1975.  

---

. Batismo de fogo. Trad. de Milton Persson. Rio, Nova Fronteira, s/d.
- 2 JOSEF, 1973. p. 82-3.
- 3 RIVAS, 1975. p. XXVI-XXVII.
- 4 ARRIGOTIA, 1983. p. 19-20.
- 5 SANTOS, 1985. p. 160.
- 6 SOMMER, 1975. p. 4.
- 7 MENDES, 1984. p. 8-9.
- 8 LOSA, 1979. p. 18-23.
- 9 Idem, 1977. p. 390.
- 10 Idem, 1979. p. 72-3.
- 11 Idem, ibidem. p. 116.
- 12 Idem, 1977. p. 385.
- 13 Idem, 1979. p. 86.
- 14 Idem, 1971. p. 85.
- 15 DELEUZE & GUATTARI, 1975. p. 7-11.
- 16 Idem, 1980. p. 14.
- 17 PAZ, 1980. p. 9.
- 18 LLOSA, 1979. p. 113.

## BIBLIOGRAFIA

- ARRIGOTIA, Luis de. Machismo: folclore y creación em Mario Vargas Llosa. In: Sin nombre. San Juan/Puerto Rico, v. 13, 1983.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Pour une littérature mineure. Paris, Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. Mille Plateaux. Paris, Seuil, 1980.
- JOSEF, Bella. O espaço reconquistado. Petrópolis, Vozes, 1974.
- LLOSA, Mario Vargas. A orgia psrpétua. Trad.de Remy Gorga Filho. Rio, Francisco Alves, 1979.
- \_\_\_\_\_. Batismo de fogo. Trad.de Milton Persson.Rio, Nova Fronteira, s/d.
- \_\_\_\_\_. García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona, Barral Editorss, 1971.
- \_\_\_\_\_. História secreta de um romance. In: A casa verde. Rio, Nova Fronteira, 1977.
- \_\_\_\_\_. La ciudad y los perros. Madrid, Aguilar, 1975.
- MENDES, Lauro Belchior. As armadilhas da escrita: Mario Vargas Llosa em Tia Júlia e o escrevinhador. Suplemento Literário do Minas Gerais, nº 926. Belo Horizonte, 1984.
- PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. Barcelona, Tusquets, 1980.
- RIVAS, Alfredo Matilla. Sobre algunos aspectos de la obra de Mario Vargas Llosa. In: Mario Vargas Llosa. Obras escogidas. Madrid, Aguilar, 1985.
- SANTOS, Lídia do Valle. Vargas Llosa em jogo. In: A unidade diversa. Rio, Ânima/INL, 1985.
- SOMMERS, Josph. Litsrature and ideology: Vargas Llosa's novelistic evaluation of militarism. New York University, Occasional Papers nº 15, 1975 (mimeo.).

- IV -

VARIAÇÕES EM TORNO DA INTERTEXTUALIDADE

Faded header text at the top of the page, possibly containing a date or document number.

Faded text block, likely the beginning of a letter or document body.

Faded text block, continuing the main content of the document.

Faded text block, possibly containing a list or specific details.

Faded text block, appearing to be a paragraph of descriptive text.

Faded text block, possibly a concluding paragraph or signature area.

Faded text block at the bottom of the page, possibly a footer or additional notes.

**CHAPEUZINHO VERMELHO. CHAPEUZINHO AMARELO:****UMA MENINA, DUAS HISTÓRIAS**

**IVETE LARA CAMARGOS WALTY\***  
**MARIA HELENA RABELO CAMPOS\***

*Para Maria Luiza Ramos  
 pela contribuição teórica.*

**RESUMO**

**Leitura comparativa das estórias a partir de sua relação intertextual, de suas constantes e variantes e das diferentes vozes que nelas ressoam.**

**RÉSUMÉ**

**Lecture comparative des récits à partir de leur rapport intertextuel, de leurs constantes et de leurs variantes et de différentes voix qui résonnent en eux.**

---

\* Professoras de Teoria da Literatura da FALE/UFMG.



Chapeuzinho Vermelho, Chapeuzinho Amarelo<sup>1</sup>, duas histórias, duas meninas. Ou não serão duas?

O confronto entre as duas personagens, já analisado por outros autores<sup>2</sup>, tem como ponto de partida a referência às suas características físicas. Assim, as cores vermelho e amarelo indiciam outras diferenças. O vermelho, cor do sangue, liga-se à vida e ao sexo<sup>3</sup>, à ação e à atividade. Entre nós associa-se comumente à disposição física e à saúde, traduzindo-se nessas faces coradas. No nível manifesto, estas traços, inicialmente evidenciados na roupa, acabam por nomear a personagem. Chapeuzinho Vermelho, menina ativa, corajosa, cheia de vida abraçar-se sozinho pela floresta. Por oposição, Chapeuzinho Amarelo nos é apresentado como uma criança medrosa, tímida, passiva, inativa, recolhida ao cantinho de vida que lhe era permitido. O amarelo do chapéu reflete-se no rosto da personagem, explicitando a ausência de atividade, da disposição, de vitalidade. A coragem da primeira opõe-se o "amarelado da medo" da segunda. O chapéu, dado pelo avó a Chapeuzinho Vermelho, tem a função primeira de proteção. Novos significados se agregam a ele. Da proteção à repressão a distância nem sempre é longa. As aparentemente zelosas recomendações da mãe deixam entrever um controle excessivo:

"Vá logo, antes que o calor aumente, e, quando chegar à floresta, não se desvie da estrada, senão você poderá cair, quebrar a garrafa e estragar o bolo, e assim a pobre vovozinha não receberá nada. Quando você chegar lá, não esqueça de dizer 'bom dia' e não fique a olhar curiosamente para todos os cantos." (p. 4).

O resultado de todo esse processo é a submissão de filho à mãe:

"Farei tudo como me foi recomendado, respondeu Chapeuzinho Vermelho, estendendo a mão para a mãe." (p. 4).

Entretanto, recomendações à parte, Chapeuzinho sai do caminho determinado pela mãe. É interessante observar que os limites nesta história são rigorosamente treçados. De um lado o dever de levar o bolo para a vovozinha, do outro, o canto dos péereos, as flores coloridas, "o sol dançando por entre as árvores". Ao transpor estes limites, Chapeuzinho parece ser

corajosa pois desobedece às recomendações maternas. Mas ela não agiu por si só, necessitou mais uma vez de um referencial externo. O lobo a seduz para conseguir seu intento. Revela-se, portanto, o grau de dependência da menina. Ela, que parecia independente e segura, é, na verdade, dependente dos adultos que a cercam. O castigo que se segue à transgressão e/ou o arrependimento da menina de haver desobedecido à sua mãe confirmam sua submissão e sua incapacidade de agir por si própria. Conclui-se, então, que a coragem de Chapeuzinho Vermelho é fruto de sua inconsciência e alienação.

"Chapeuzinho Vermelho encontrou o lobo, mas, como não sabia que ele era um bicho tão malvado, não se assustou ao vê-lo." (p. 4 - grifos acrescentados).

Chapeuzinho Amarelo não parece obedecer a recomendações superiores. A repressão está dentro dela mesma e se reflete em todas as suas ações, ou melhor, suas não-ações.

"Não ia para fora pra não se sujar.  
 Não tomava sopa pra não se ensopar.  
 Não tomava banho pra não descolar.  
 Não falava nada pra não engasgar.  
 Não ficava em pé com medo de cair.  
 Então vivia parada,  
 deitada, mas sem dormir,  
 com medo de pesadelo."

Se a primeira parte de uma liberdade, fruto da inconsciência, e termina por submeter-se à ordem estabelecida, a segunda parte de uma total passividade e chega à independência através da consciência de si mesma. O chapéu/bonê é retirado da cabeça e atirado fora de sua vida assim como da página da história. Resta examinar outros elementos dos textos analisados para que se defina a trajetória do(s) personagem(ns).

O lobo corporificado em Chapeuzinho Vermelho presentifica-se na segunda história apenas para ser desmitificado. A ameaça antes concretizada agora se desfaz. O lobo é trazido de longe,

"do outro lado da montanha,  
 num buraco da Alemanha,  
 cheio de teia de aranha,  
 numa terra tão estranha",

para habitar a imaginação de Chapeuzinho Amarelo. O lobo, mesmo próximo, não assusta Chapeuzinho Vermelho, a não ser no final da história, na iminência de ser devorada. Figura longínqua, a habitar livros e histórias, o lobo é para Chapeuzinho Amarelo a corporificação do medo. Ao encontrá-lo, porém, ao contrário do previsto, ela não se atemoriza. Assiste-se à sua desmitificação e à de todo o medo que ele gerava. É interessante observar que o bolo, motivo da ida de Chapeuzinho à floresta, é, portanto, o elemento que a coloca em confronto com o lobo. Bolo, ela mesma, Chapeuzinho Vermelho acaba devorada pelo lobo. A inversão operada graficamente e linguisticamente na palavra LOBO a transforma em BOLO. Ora, Chapeuzinho Amarelo foi capaz de transformar o objeto de seu medo, seu possível devorador, em

"um bolo de lobo fofo,  
tremendo que nem pudim,  
com medo da Chapeuzim.  
Com medo de ser comido  
com vela e tudo, inteirim."

Mas, a recusa em comer

"aquele bolo de lobo  
porque sempre preferiu  
de chocolate"

representa a ruptura com a violência explícita em Chapeuzinho Vermelho. Instaura-se uma nova ordem.

Com relação às demais personagens, é interessante observar que o adulto, presente em Chapeuzinho Vermelho, parece ausentar-se na história de Chapeuzinho Amarelo. No lugar da mãe, do caçador e da avó encontram-se outras crianças constituindo um grupo diversificado

"depois joga amarelinha  
com o primo da vizinha,  
com a filha do jornaleiro,  
com a sobrinha da madrinha  
e o neto do sspateiro."

Seus outros companheiros eram os tromons.

Resta só o adulto o lugar de narrador onisciente, o que em princípio não o difere de Chapeuzinho Vermelho. A diferen

ça se dá na postura do narrador. Na primeira história a onisciência soma-se o controle da personagem já que esta tem a fala, mas não tem a voz. Isto é, os valores que sua fala veicula são os propostos pelo adulto. É o que se exprime na fala final de Chapeuzinho Vermelho:

"Nunca mais sairei da estrada e penetrarei na floresta, quando isto for proibido por minha mãe."

Já em Chapeuzinho Amarelo, a criança muda, no princípio, adquire a fala e a voz:

"Aí Chapeuzinho encheu e disse:  
Para assim! Agora! Já!  
Do jeito que você tá!"

Se Chapeuzinho Vermelho assimila os valores do adulto preparando-se para ocupar seu lugar e garantir, num processo de reprodução, a continuidade do modelo social, Chapeuzinho Amarelo garante seu espaço na história e na sociedade sem, no entanto, eliminar o adulto. Observa-se, assim, um reforço da nova ordem inatituida, o que se ratifica também nos diversos níveis do espaço configurado na narrativa.

O espaço gráfico, em Chapeuzinho Amarelo, rompe com o aspecto convencional e linear dos tradicionais contos de fadas. Estabelece-se uma nova relação entre texto, ilustração e espaço branco da página. As ilustrações, a grafia das palavras, o uso da cor, a variação de tipos gráficos são recursos semióticos impreacindíveis ao sentido da narrativa.

Em Chapeuzinho Vermelho o espaço geográfico, bem definido, representado pela casa da mãe, a floresta e o caminho e a casa da avó faz-se metáfora dos espaços psíquico e ideológico. A casa da mãe é o espaço fechado da proteção e da fixação das normas a regular o caminho. Este, por sua vez, se opõe à floresta, espaço aberto, de liberdade e risco. No meio da floresta, a caaa da avó sintetiza perigo e selvação. Salva pelo caçador, Chapeuzinho volta ao reduto da segurança: caaa da avó/caaa da mãe.

Estas duas casas simbolizam o espaço ideológico na medida em que configuram e definem relações a serem preservadas. Assim temos, com limites bem demarcados, o lugar do adulto e da criança, da proteção e de submissão, da transgressão e

do castigo. Da mesma forma se opõem o espaço do bem e do mal, do forte e do fraco. Nada contribui para romper esses limites, nem mesmo para questioná-los. Assim sendo, Chapeuzinho Vermelho é mero objeto da história e deverá, introjetando a visão do adulto, reproduzi-la para que cada coisa permaneça em seu lugar.

Casa da mãe, casa da avó, floresta não recebem, em Chapeuzinho Amarelo, uma ênfase especial. Mas, seu caminho já está traçado a partir da regra introjetada. Página em branco, espaços abertos convidam a personagem à ação. No entanto, encolhida no canto da página, em posição fetal, a menina faz de seus braços a barreira a protegê-la. Assim, apesar de não configurada explicitamente, a simbologia da casa ligada a fechamento e proteção permanece associada à imagem do útero materno.

Fechada em si mesma, ela ocupa o espaço do medo, da limitação, da não-ação. É aí que podemos perceber que o espaço do lobo

"do outro lado da montanha,  
num buraco da Alemanha,  
cheio de teia de aranha,  
numa terra tão estranha..."

só existe dentro dela. É que, da floresta distante, através dos contos de fadas, o lobo (e tudo que ele representa de medo, repressão, de regras introjetadas) se transferiu para a imaginação da criança. Não é sem razão que a personagem busca se refugiar como se estivesse entre as quatro paredes da casa da mãe. É aqui que difere a trajetória das duas meninas. Enquanto a primeira termina sob a proteção da avó/mãe, a segunda rompe os limites que a tolham. No primeiro caso, o encontro com o lobo gera o medo e concretiza a ameaça contida na fala da mãe. No segundo, partindo do medo, Chapeuzinho Amarelo tem no encontro com o lobo o momento de sua desmitificação e do medo que ele corporifica. O lobo, antes cara que ameaçava, sai por sua vez da página e da história que passa a ser ocupada pela ação da personagem que, agora,

"Cai, levanta, se machuca,  
vai à praia, entra no mato,  
trepa em árvore, rouba a fruta."

Rompendo os limites introjetados, a menina passa a

ocupar o espaço da liberdade. É então que se rompem as relações antes tão rigorosamente determinadas. Não há mais o espaço do forte e do fraco e do bem e do mal já que Chapeuzinho Amarelo não repete o padrão de violência fazendo valer seu poder sobre o lobo. Ela não devora o lobo/bolo quando passa a ocupar o lugar do poder. Assumindo-se como sujeito de sua história, ela faz desaparecer as relações de submissão/proteção, dependência/independência que marcam o relacionamento adulto/criança. Outro traço distintivo é que, apesar de transgredir os limites que lhe foram impostos, Chapeuzinho Amarelo não é punida.

A linguagem surge como o espaço a condensar todos os outros. Ao construir-se como narrativa, através da desconstrução da narrativa tradicional, Chapeuzinho Amarelo rompe com a lógica lingüística e, conseqüentemente, com a visão ideológica a ela subjacente.

Se a harmonia rompida com a transgressão é restaurada, em Chapeuzinho Vermelho, com o retorno da menina aos braços da mãe, em Chapeuzinho Amarelo vigora a desordem. A linguagem, antes instrumento de dominação, seja do personagem seja do leitor a quem o exemplo se aplica, faz-se instrumento de libertação. Ao inverter palavras, ao infringir regras de construção da narrativa (a história continua depois do fim), Chapeuzinho Amarelo desequilibra a ordem pré-determinada e, do aparente caos, faz nascer um tempo diferente. Do "Era uma vez", atemporal e mítico, passa-se ao "Era a Chapeuzinho Amarelo", existencial e histórico. O passado (tempo do pretérito) que, em Chapeuzinho Vermelho se projeta normativamente para o futuro, sugerindo um fechamento e uma impossibilidade de mudança, é presentificado e desmitificado em Chapeuzinho Amarelo. A continuidade não se faz exemplo e modelo, mas se abre enquanto espaço de transformação e mudança.

Retomando a trajetória das duas meninas, pode-se observar que Chapeuzinho Amarelo é a continuação (ruptura de Chapeuzinho Vermelho). A menina "amarelada de medo" é a decorrência natural daquela Chapeuzinho que promete nunca mais desobedecer à mãe. Se na primeira história a liberdade, fruto da inconsciência, foi tolhida e desencorajada pela punição; na segunda, o medo, fruto dessa mesma punição só é ultrapassado na medida em que a menina o enfrenta. Para se libertar conscientemente de seus medos e das normas que a tolhem, Chapeuzinho Amarelo faz voltar a projeção do filme para defrontar-se com a o-

rigem de tudo. A repressão, fruto dos contos de fadas, é encarada e superada. Ao submeter-se à autoridade, à lei, à ordem, Chapeuzinho Vermelho (história e personagem) não passa de uma consumidora de signos<sup>4</sup>, sejam eles palavras, formas de conduta, valores, visão do mundo, ideologia, enfim.

Chapeuzinho Amarelo, ao intervir na ordem-simbólica, faz-se produtora de signos<sup>5</sup>, cria novas teses, a partir do questionamento da ordem vigente.

É interessante observar que, como afirma Eneida Maria de Souza<sup>6</sup>, quando Chapeuzinho Vermelho, no diálogo final começa a fazer perguntas ao lobo, dá-se o início da tomada de consciência de seu corpo enquanto linguagem.

Pode-se afirmar, no entanto, que essa consciência é apenas embrionária já que a menina é devorada pelo lobo, pela mãe e pela ordem que representam.

Instalando-se no cerne mesmo da linguagem, Chapeuzinho Amarelo faz do lúdico a força que possibilita a irrupção da nova ordem. Assim é que também os limites entre os princípios de realidade e do prazer já não serão tão rígidos quanto em Chapeuzinho Vermelho. E é justamente acenando com os encantos do prazer que o lobo desvia Chapeuzinho do caminho.

"Chapeuzinho, olhe as belas flores que estão ao nosso redor. Por que não procura observá-las? Parece que você nem vê o canto dos pássaros? Pelo seu jeito de andar, dá a impressão de que vai para a escola, quando aqui na floresta é tão mais divertido." (p. 9).<sup>7</sup>

Chapeuzinho Amarelo, entretanto, faz do lúdico sua es cola de vida e, como já não é mero objeto, atua criativamente no mundo que a rodeia.

"Mesmo quando está sozinha, inventa uma brincadeira. E transforma em companheiro cada medo que ela tinha: o raio virou orraí, barata é tabará, a bruxa virou xabru e o diabo é bodiã."

Mexendo em mitos, subvertendo ritos, Chico Buarque coloca-se, também ele, como produtor de signos, já que, escritor criativo, propõe novas teses<sup>8</sup>, questiona a ordem vigente,

deixando aberto o caminho para adultos e crianças nele se aventurarem.

#### NOTAS

- 1 GRIMM, Jacob e William. Chapeuzinho Vermelho. Porto Alegre, Quarup, 1985. Trad. Veronica Sônia Kühle.
- 2 Ver, por exemplo:  
CUNHA, Maria Antonieta Antunes. Literatura infantil - teoria e prática. São Paulo, Ática, 1984.
- 3 Uma leitura explorando esse aspecto é feita por exemplo por:  
BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio, Paz e Terra, 1980.  
SOUZA, Eneida Maria de. Le petit Chaperon Rouge - la découverte d'un langage du corps. In: SANTIAGO, Consuelo Fortes e FARIAS, Maria Eneida Victor (org.). Estudos românicos. Nº 3. Belo Horizonte, FAE/UFMG, 1985.
- 4 A expressão é usada por Júlia Kristeva em La révolution du langage poétique. Paris, Editions du Seuil, 1974.
- 5 Idem, ibidem.
- 6 SOUZA, Eneida Maria de. Op. cit.
- 7 Bruno Bettelheim, ao fazer uma leitura psicanalítica de Chapeuzinho Vermelho, opera com os conceitos do princípio da realidade e princípio do prazer. Privilegiando a versão de Grimm, ele atribui uma autodireção interna a Chapeuzinho, ao afirmar que a criança aprende que deve assimilar os valores do pai e da mãe para lidar com os perigos da vida. Percebemos assim que sua leitura reforça a supremacia do princípio da realidade, das normas sociais e da superioridade do adulto em relação à criança. Assim podemos afirmar que a "autodireção interna" não passa de direção externa internalizada.
- 8 KRISTEVA, Júlia. Op. cit.



1950  
The following information was obtained from the records of the  
Department of the Interior, Bureau of Land Management, on  
the subject of the proposed acquisition of the land described  
in the accompanying map.

The land is situated in the County of ... State of ...  
and is owned by ...

The proposed acquisition of the land is for the purpose of  
the construction of a ...

The land is situated in the County of ... State of ...  
and is owned by ...

The proposed acquisition of the land is for the purpose of  
the construction of a ...

The land is situated in the County of ... State of ...  
and is owned by ...

The proposed acquisition of the land is for the purpose of  
the construction of a ...

The land is situated in the County of ... State of ...  
and is owned by ...

The proposed acquisition of the land is for the purpose of  
the construction of a ...

## ELEMENTOS DA TRADIÇÃO GNÓSTICA EM E.A. POE\*

JULIO CÉSAR JEHA\*\*

## RESUMO

Os estudos sobre os contos de Poe ocupam-se principalmente dos significados literais, morais, alegóricos e psicológicos. O presente artigo é uma tentativa de contribuição a tais estudos, enfocando, porém, a metafísica e o projeto estético do autor. Poe parece adotar a crença gnóstica de que o conhecimento é a única forma de liberação para o ser humano decaído. Isto é, o Self somente emerge quando o eu é destruído. O objeto central deste estudo é o uso intertextual de elementos gnósticos que Poe faz ao escrever sobre a luta do homem pela sua individuação.

## ABSTRACT

Studies about Poe's tales are mainly concerned with literal, moral, allegorical and psychological meanings. The present paper is an attempt at a contribution to such studies, focusing, however, on the author's metaphysics and aesthetic project. Poe seems to adopt the Gnostic belief that knowledge is the only means of liberation for the fallen human being. That is, the Self can only emerge when the I is destroyed. The central issue of this study came to be Poe's intertextual use of Gnostic elements to write about man's struggle for individuation.

\* Este trabalho é parte de minha dissertação de Mestrado, intitulada "Edgar Allan Poe: the fall of the masque", defendida em junho de 1986, na FALE/UFMG.

\*\* Professor de Língua Inglesa da FALE/UFMG.

"Conhece-te a ti mesmo".

O enredo básico da obra de Poe parece ser a luta do homem para alargar sua consciência dos níveis múltiplos da realidade. Contra uma visão unidimensional do real, ele parece propor uma outra percepção que depende de pelo menos três relações compostas: a do eu com o mundo, a do eu com o outro e a do eu com o próprio eu. Se o homem se conscientiza de que sua vida é baseada em uma percepção sensorial da realidade, a qual pode enganá-lo, então ele será capaz de entender as verdadeiras relações que constituem o universo que o cerca e, assim, criará condições para que seu Self emergja.

O homem, na metafísica de Poe, é uma criatura decadente que se esqueceu de seu estado superior original. Ele sofre do que Colin Wilson define como estretamento da consciência:

"It is as if you tried to see a panoramic scene through cracks in a high fence, but were never allowed to look over the fence and see it as a whole. And the narrowness lulls us into a state of permanent drowsiness, like being half-anesthetised, so that what we never attempt to stretch our powers to discover their limits. With the consequence that we never discover their limits."<sup>1</sup>

Este estado letárgico é a prisão da qual a maioria dos heróis de Poe parecem estar tendando escapar. Eles se acham encurralados entre o sono e a vigília, ambos estados de espírito insatisfatórios: um, porque é um limbo irracional sobre o qual o homem não tem controle algum; o outro porque significa a sujeição às leis racionais e positivistas que têm governado a visão que o homem tem do mundo desde o século dezoito. É nessa situação desfavorável que o homem deve aprender a respeito de si próprio e do universo que o rodeia.

O universo dos personagens de Poe é uma criação imperfeita, sujeita às forças de atração e repulsão, de unificação e separação. Sob esses impulsos, o cosmos de Poe é submetido a um ciclo de criação, destruição e recriação. Em Eureka, Poe afirma que "In the original unity of the first thing lies the secondary cause of all things, with the germ of their inevitable annihilation".<sup>2</sup> Ele pretende que a origem da decadência esteja na natureza dividida do universo e do homem. Um resultado dessa divisão é que a Terra é um planeta decido no qual o homem fez sua morada. Com a queda do homem, ele se es-

queceu de sua origem divina e, conseqüentemente, se encontra preso no "Now ~ the awful Present - the Existing Condition of the Universe".<sup>3</sup> Assim, nos contos de Poe, seus heróis parecem embarcar em uma busca desesperada pela Verdade, a qual, uma vez alcançada, lhes permitirá recuperar seu estado superior original. O Self primal, desejoso de sua divindade perdida, vai à guerra contra o mundo externo, contra seu corpo terrestre e contra a mente racional "cega".

Não é de se surpreender que um conceito fundamental em Poe seja o da circunscrição. A maioria de seus protagonistas lutam para escapar de algum tipo de enclausuramento, no mais das vezes apresentado como enterramento prematuro. Embora eles aparentemente escolham viver em espaços claustrofóbicos, esses representam as amarras que o homem do universo de Poe tem que destruir para se libertar. Em um nível espiritual, o eu se encontra aprisionado pelos limites racionais da lógica de toda a vida, e a única alternativa que ele tem é o mundo irreal dos sonhos. O Self, entretanto, não deseja essa solução, por ser o oposto da racionalidade e o propósito maior do Self não é a mera negação, mas uma consciência mais profunda e mais ampla. Ele quer uma visão total da realidade e esta inclui racionalidade e a-razionalidade. Qualquer tipo de conhecimento é útil e mesmo necessário para a iluminação que libertará o Self.

O conceito de circunscrição tem expressão física nas construções que abrigam os personagens de Poe. De acordo com Richard Wilbur, há sempre uma aura de distanciamento pairando sobre elas - se elas não estão efetivamente distanciadas da civilização.<sup>4</sup> Tal distanciamento indica um afastamento da consciência do mundo - o homem está isolado dentro de si mesmo e não consegue perceber outra realidade que não a sua. Estes edifícios remotos escondem uma estrutura cambaleante, índice de inability do homem de lidar com sua vida interior. Embora mestre da razão, seu lado espiritual está em escombros, o que é refletido nas condições precárias das construções. Seu estado de decadência mostra que o Self necessita libertar-se da estrutura racional para se livrar do corpo e do mundo materiais.

O efeito de enclausuramento é aumentado pela localização das construções. Para usar uma expressão de Poe, elas aparentam estar "out of TIME, out of SPACE", em um limbo onde a luz do sol não penetra.<sup>5</sup> Na verdade, grande parte de seus cenários são iluminados por um brilho, não por qualquer luz dire-

ta. Quando ela vem do céu, ela vem não do sol, mas da lua. Para Poe, o sol simboliza o conhecimento direto e a luz o conhecimento indireto e a intuição. Não é através de contato direto com a realidade que o homem atingirá o conhecimento de seu Self verdadeiro e espiritual. É dedicando-se a uma abordagem oblíqua do universo que o conhecimento será atingido.

A metafísica de Poe podia soar "insana" porque ela pede o repúdio de tudo que seja humano e terrestre<sup>6</sup>. Mas, na verdade, sua metafísica e sua estética pregam que a aniquilação deve, inevitavelmente, preceder nova criação. Do caos no qual a velha ordem está submersa uma outra nascerá. Tais idéias não são novas; na verdade elas existem desde tempos pré-cristãos. Elas provavelmente se originaram na Ásia e foram levadas para a Grécia, onde foram adotadas por filósofos como Pitágoras e Platão. É possível encontrar em obras gregas concepções tais como a recriação cíclica do universo, o mundo como ilusão dos sentidos e a matéria como prisão da alma. Essas idéias filosóficas são a base do misticismo esotérico, como por exemplo, na Cabala, no Mitraísmo, na Alquimia, no Hermetismo, no Emanacionismo e no Gnosticismo. Poe é tido como tendo estudado todas essas linhas e ter seguido seus preceitos. De fato, sua metafísica soa como uma versão de conceitos esotéricos em linguagem pseudo-científica. Da mesma maneira, sua estética dá a impressão formidável de ser o credo Gnóstico aplicado a assuntos artísticos. Eu sugeriria que o Gnosticismo, uma religião de mistérios, pode ser uma chave para a compreensão da obra de Poe.

O Gnosticismo nasceu junto com o Cristianismo e, de acordo com Wilson, é uma expressão similar "of the human craving to escape the futility of human existence."<sup>7</sup> John Ferguson o define como

"Mystical theosophy emerging in Syria and Egypt in the second century AD. Before that we can discern similar tendencies, but nothing systematic. Gnosticism blends together strands of thought from the East, from Mesopotamia, Persia and even India; from Greece, especially Platonism and some Hellenistic speculation; and from Judaism and Christianity."<sup>8</sup>

Uma religião que rejeita o mundo, adota um dualismo intenso:

"God stands in opposition to the world, which was formed by an anti-god (who is identified with the Old Testament Yahweh). Alongside the God-world dichotomy, are three others: spirit-soul (pneuma-psyche), light-darkness (deriving from Zoroastrianism), life-death. Gnostic systems commonly have a complex mythology of a cosmic fall, the imprisonment of the soul in matter, and the emergence of a saviour."<sup>9</sup>

A alma carece de libertação e a libertação vem da gnosis, conhecimento revelado, em contraste com pistis, fé simples. Gnosis, mais especificamente, é o conhecimento absoluto que envolve tudo e tudo explica pelo princípio do emanatismo.

O Emanatismo é uma doutrina oposta à da criação; um meio termo entre o panteísmo e o teísmo<sup>10</sup>. Plotino e os neoplatônicos usam o termo 'emanação'

"to describe the generation of the world from the Ultimate. Thus the sun radiates light while itself remaining unchanged and undiminished; so that heat is an emanation from fire, cold from snow, perfume from a flower, the river from the spring."<sup>11</sup>

O Emanatismo, então, prega que do princípio primeiro e imutável jorram, como raios luminosos, seres menos perfeitos dos quais nascem seres menos perfeitos ainda, numa cadeia contínua de deterioração.

Esta seqüência de decaimento é traduzida na crença básica de que o mundo não foi criado por um Ser Supremo, mas por um demônio presunçoso e demente - o Demiurgo. O Deus real está acima da criação e mesmo da existência, como é dado ao homem conhecer. Ele habita o reino da Pleroma, ou a Plenitude mística. Uma vez ocorreu uma divisão nessa Divindade Absoluta, o que causou uma Queda. O resultado dessa queda foi o Demiurgo (ou archon), que é o 'Deus' do Antigo Testamento. O Demiurgo criou o Universo e o Tempo, um substituto falsificado para a Eternidade, e ignora totalmente a Divindade da qual ele caiu, considerando a si próprio como o único Deus. Este demônio criou seis outros archons, os quais em troca o ajudaram a criar o homem, "whose state is doubly tragic because he is trapped in a world created by a deluded God."<sup>12</sup>

Mas nem tudo está perdido para o homem. Algo nele rejeita esta falsa realidade e anseia por seu lugar verdadeiro. Uma seita gnóstica, os ofitas (do grego ophis, serpente) advo-

ga que a serpente no Jardim do Éden era, na verdade, um agente da bondade divina que deu ao homem o conhecimento proibido para que ele pudesse começar uma árdua luta pela salvação de sua alma. O homem está preso na mediocridade, mas por causa da serpente, sábia e prometéica, ele tem uma chance de escapar através do conhecimento. O verdadeiro lugar do homem é na Luz Divina, e através do uso de sua vontade, seu intelecto e sua intuição, ele terminará por libertar-se<sup>13</sup>.

O Gnosticismo é uma doutrina secreta e esotérica, e prega que o conhecimento conduz a um Deus oculto. É similar ao Hermetismo ou gnosis pagã, uma doutrina ocultista do conhecimento que aceita a possibilidade da cognição do verdadeiro eu e de seu equilíbrio orgânico<sup>14</sup>. Uma outra seita gnóstica, a dos maniqueus, afirmava que tudo que pertence ao espírito (pneuma) é bom, ao passo que tudo que é material é ruim. O sexo, assim, é condenável porque prolonga o erro da criação. Um moribundo, por outro lado, é feliz porque está escapando deste mundo e de suas cadeias físicas<sup>15</sup>.

Libertação requer um libertador; no Gnosticismo "he is often seen as Christ, but because of the evil in matter the Gnostics tend to distinguish between the spiritual Christ and the physical body of Jesus of Nazareth."<sup>16</sup> O homem é um ser dotado com uma centelha divina, caído num mundo de matéria, desgarrado e precisando ser despertado por um chamado divino de modo a recuperar sua condição superior.

Um outro aspecto importante e que merece ser relevado, como C.G. Jung explicou, é que parece existir uma relação entre a liberação gnóstica da alma e o processo de individualização psicológica. O psicólogo suíço afirmou em Psicologia da religião ocidental e oriental e Alon: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo que o Gnosticismo explicava o eu como um expoente de uma totalidade abrangente, o Self, ou si-mesmo<sup>17</sup>. Na verdade, Jung reconhece uma semelhança considerável entre a doutrina gnóstica e a psicologia. De acordo com ele, os gnósticos, que eram antes psicólogos do que hereges, fizeram da atividade de pensar a sua marca registrada e o conhecimento do que eles estavam vivendo, seu objetivo final<sup>19</sup>.

.....

Assim como é errôneo ver o Gnosticismo como uma doutrina escatológica, é fútil considerar os textos de Poe como pessimistas, embora seus contos retratem a destruição de tudo

que é terreno. Ambos afirmam que há um componente dualístico fundamental de atração e repulsão em tudo que existe. Da unidade vem a emanação, seguida de aniquilação, o que leva a um retorno posterior à unidade, seguindo um ciclo que pode ser considerado uma busca dialética da verdade e do conhecimento. O horror talvez seja apenas uma máscara que Poe usa para esconder de seus leitores que "Truth is often, and in very great degree, the aim of the tale."<sup>20</sup>

Acredito que é no uso intertextual do Gnosticismo que Poe contribui para enriquecer o fantástico, em geral, e o gótico, em particular. Aqui se encontra, em minha opinião, a questão mais fértil a ser explorada, de modo que ela veio a se constituir o ponto central de minha dissertação.

#### NOTAS

- 1 WILSON, 1971. p. 13.
- 2 POE, 1973. p. 102.
- 3 POE, 1973. p. 104.
- 4 WILBUR, 1967. p. 39.
- 5 POE, 1975. p. 968.
- 6 WILBUR, 1967. p. 119-20.
- 7 WILSON, 1971. p. 219.
- 8 FERGUSON, 1976. p. 68.
- 9 FERGUSON, 1976. p. 68.
- 10 THIOLLIER, 1982. p. 213.
- 11 FERGUSON, 1976. p. 54.
- 12 WILSON, 1971. p. 260.
- 13 WILSON, 1971. p. 260.
- 14 THIOLLIER, 1982. p. 167.
- 15 WILSON, 1971. p. 259.
- 16 FERGUSON, 1976. p. 68.
- 17 JUNG, 1980 e 1982.
- 18 JUNG, 1982. p. 337 e 350.
- 19 JUNG, 1982. p. 308.
- 20 POE, 1973. p. 85.



## BIBLIOGRAFIA

- FERGUSON, John. An illustrated encyclopaedia of mysticism and the mystery religions. London, Thames and Hudson, 1976.
- JEHA, Julio César. Edgar Allan Poe: the fall of the masque; registro da UFMG, 1986. (Tese, Mestrado).
- JUNG, Carl Gustav. Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Petrópolis, Vozes, 1982.
- \_\_\_\_\_. Psicologia da religião ocidental e oriental. Petrópolis, Vozes, 1980.
- POE, Edgar Allan. Eureka. In: BODE, Carl et alii ed. American Literature. New York, Washington Square, 1973. v. 2.
- \_\_\_\_\_. Hawthorne's Twice-told tales. In: BODE, Carl et alii ed. American Literature. New York, Washington Square, 1973. v. 2.
- \_\_\_\_\_. Dream-land. In: The complete tales and poems of Edgar Allan Poe. New York, Random-Vintage, 1975.
- THIOLLIER, Marguerite-Marie. Dictionnaire des religions. Verviers, Marabout, 1982.
- WILBUR, Richard. The house of Poe. In: REGAN, Robert. Poe; collection of critical essays. Englewood Cliffs, Prentice, 1967.
- WILSON, Colin. The occult. London, Granada, 1971.

# TRADUÇÃO, PARÁFRASE, PARÓDIA E COLAGEM EM MANUEL BANDEIRA\*

VALMIKI VILLELA GUIMARÃES\*\*

## RESUMO

Esta pesquisa aponta categorias do processo de carnava-  
lização, como tradução, paráfrase, paródia e colagem, usadas  
por Manuel Bandeira em sua poética.

## RÉSUMÉ

Cette recherche essaie de dégager, dans la poétique  
de Manuel Bandeira, des catégories du processus de carnava-  
lisation employées par l'auteur, telles que la traduction, la  
paraphrase, la parodie et le collage.

---

\* Parte de capítulo da dissertação de mestrado em Letras (Li-  
teratura Brasileira): Evoê Momo. A poética do carnaval na  
lírica de Manuel Bandeira. Belo Horizonte, Faculdade de Le-  
tras da UFMG, 1982. (mimeografada).

\*\* Professor de Literatura Portuguesa da FALE/UFMG.

"Quero cantar, como cantou Delfino,  
As duas curvas de dois brancos pés!"

(Manuel Bandeira - "Ad instar delphini")

"Minha terra tem palmeiras,  
Tem palmeiras do Mangue,  
Onde canta o sabiá.  
Minha terra tem cassinos.  
E as boas que aqui requebram  
Não requebram como lá."

(Luís Martins - "Minha terra tem idílios")

Manuel Bandeira foi um excelente tradutor de prosa, de poesia e de teatro, sendo bem extensa a relação de títulos que ele trouxe ao conhecimento do leitor de língua portuguesa. Esse trabalho intelectual proporcionou-lhe o contato com autores de várias épocas e de idiomas diversos, e serviu também para abrir-lhe perspectivas diferentes no trato da literatura. Não só a tradução transparente — aquela em que o tradutor "desaparece" — como também o múltiplo exercício da intertextualidade foram atividades muito proffcuas para a obra de Bandeira.

A expressão de uma idéia, a constituição de um ambiente ou mesmo de uma sensação, captadas tanto pela leitura frequente quanto pela identificação com a obra alheia, proporcionam a Bandeira meios para refazer a atmosfera original em virtude da específica sensibilidade que ele possui.

Tradução, paráfrase, paródia, apropriação, influência — são processos de intertextualização de que Bandeira se utiliza em boa parte de sua obra. Às vezes o texto de partida foi de tal forma absorvido que só com o auxílio de uma pista é que pode ser reconhecido. Esse é o caso do poema "Teresa" que Bandeira dá como "tradução" do "Adeus a Teresa", de Castro Alves<sup>1</sup>.

A primeira tradução publicada por Bandeira é a de um soneto de Ronsard<sup>2</sup>, com o título de "Paráfrase de Ronsard". Essa tradução não é transparente e Bandeira mesmo denomina-a de psráfrase, ou seja, é uma interpretação com palavras próprias, mantido o pensamento original. Para facilitar o cotejo dos textos, transcrevo a seguir o poema de Ronsard e logo após o de Bandeira:

R O N S A R D.

"Je vous envoi un bouquet, que ma main  
Vient de trier de ces fleurs épanies;  
Qui ne les eût s ce vèpre cueillies,  
Chutes à terre elles fussent demain.  
Cela vous soit un exemple certain  
Que vos beautés, bien qu'elles soient fleuries  
En peu de temps cherront toutes flétries,  
Et, comme fleurs, périront tout soudain.  
Le temps s'en va, le temps s'en va, ma Dame.  
Las le temps! non, mais nous nous en silons,  
Et tôt seront étendus sous la lame  
Et des amours desquelles nous parlons,  
Quand serons morts, n'en sera plus nouvelle;  
Pour ce aimez-moi, cependant qu'êtes belle."

## B A N D E I R A

"Foi para vós que ontem colhi, senhora  
 Este ramo de flores que ora envio.  
 Não no houvesse colhido, e o vento e o frio  
 Tê-las-iam crestado antes da aurora.  
 Meditai nesse exemplo, que se agora  
 Não sei mais do que o vosso outro macio  
 Rosto nem boca de melhor feitio.  
 A tudo a idade altera sem demora.  
 Senhora, o tempo foge... o tempo foge...  
 Um dia morreremos, e amanhã  
 Já não seremos o que somos hoje...  
 Por que é que o vosso coração hesita?  
 O tempo foge... a Vida é breve e é vã...  
 Por isso... amai-me... enquanto sois bonita."

Observe-se que o soneto está em forma de diálogo, ou melhor, dá a entender a existência de um falante e de um receptor da mensagem.

No texto original, a pessoa a quem o poeta se dirige só é nomeada no 9º verso, e na paráfrase está logo no 1º verso. Essa troca de posição confirma a prioridade que Bandeira dá ao erotismo, como se pode ver na correspondência da expressão "vos beautés, bien qu'elles soient fleuries", que Bandeira traduz por: "vosso (outro) macio rosto nem boca de melhor feitio".

O tema da morte, outra constante da lírica bandeiriana, mostra-se também nesta paráfrase de forma denotativa; Ronsard emprega um eufemismo evitando o verbo MOURIR: "Nous nous en allons / et tôt serons étendus sour la lame". E Bandeira explicita-o: "Um dia morreremos..."

Quanto ao epicurismo, que é uma das características de Ronsard, está aqui impregnado de um tom de melancolia. Bandeira, além de nomear a morte, substitui a melancolia pela premissa do gozo carnal, valorizando o carpe diem, como se pode ver no 13º verso. O que em Ronsard está apenas sugerido, conso ante a linha ideológica da lírica renascentista, em Bandeira é objetivado pela expressão forte de uma tendência toda sua.

Bandeira traduziu alguns poemas da americana Emily Dickinson. Um deles, composto por três estrofes de quatro versos, termina assim:

"And so, as kinsmen met at night  
 We talked between the rooms,  
 Until the moss had reached our lips,  
 And covered up our names."  
 (I died for beauty...)<sup>3</sup>

Essa estrofe, com poucas modificações, foi aproveitada por Bandeira num epicédio dedicado a seu amigo Jaime Ovalle:

DICKINSON

"E assim, como parentes que  
uma noite se encontram  
Conversamos de jazigo a jazigo,  
Até que o musgo alcançou  
nossos lábios  
E cobriu nossos nomes."

("Beleza e Verdade" - PT)<sup>4</sup>

BANDEIRA

"Conversaremos longamente  
De sepultura a sepultura  
No silêncio das madrugadas  
Quando o orvalho pingar  
sem ruído  
E o luar for uma coisa só."

("Ovalle" - Opus Dez)

Sã de Miranda, poeta renascentista português, em conhecido soneto, empresta a Bandeira elementos para a evocação da infância, como se pode ver nos textos abaixo:

"O Sol é grande, caem co'a calma as aves,  
no tempo em tal sazão que sói ser fria;  
esta água, que d'alto cai, acordar-m'ia  
do sono não, mas de cuidados graves.  
Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,  
qual é tal coração qu'em vós confia?  
Passam os tempos, vai dia trás dia,  
incertos muito mais que ao vento as naves."<sup>5</sup>

E o poema de Bandeira é assim:

#### ELEGIA DE VERÃO

"O sol é grande. Ó coisas  
Todas vãs, todas mudaves!  
(como esse 'mudaves'  
que hoje é 'mudáveis'  
E já não rima com 'aves').

O sol é grande. Zinem as cigarras  
Em Laranjeiras.  
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...  
Como se fossem as mesmas  
Que ouvi em menino.

Ó verões de antigamente!  
Quanto o Largo do Boticário  
Ainda podia ser tombado.  
Carambolas ácidas, quantes de mormaço;  
Água-morna das caixas-d'água vermelhas de ferrugem;  
Saibro cintilante...

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,  
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.  
Sois outras, não me interessais...  
Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino."

(Opus Dez)

Observe-se que Bandeira aproveita algumas das expressões e faz uma espécie de glosa do tema: um mesmo sol forte aquece os dois poetas; um ouve o rumor da água que cai do alto; outro, o zinir das cigarras. E ambos os elementos da natureza motivam a viagem introspectiva dos dois poetas. Um lamenta, no presente, o tempo passado; o outro quer recuperar a infância distante. Bandeira é elíptico e zombeteiro; Sá de Miranda medita com amargura.

Ainda nos clássicos portugueses, Bandeira "traduziu" para o "moderno" o soneto de Bocage:

"Se é doce no recente ameno estio  
Ver tocar-se a manhã de etéreas flores  
E lambendo as areias e os verdores  
Mole, queixoso deslizar-se o rio.  
Se é doce ver em terno desafio  
O bando de voláteis amadores  
Seus cantos modulando e seus amores  
Entre a ramagem do pomar sombrio:  
Se é doce mar e céus ver anilados  
Pela quadra gentil do amor, querida,  
Que alegra os corações, floreia os prados:  
Mais doce é ver-te, dos meus ais vencida,  
Dar-me, em teus brandos olhos desmaiados,  
Morte, morte de Amor - melhor que a vida!"

Faço, a seguir, a transcrição do poema "traduzido" por Bandeira, por não constar da edição de Estrela da vida inteira:

"Doçura de, no estio recente,  
Ver a manhã tocar-se de flores.  
E o rio  
    mole  
        queixoso  
Deslizar, lambendo areias e verduras  
Doçura de ouvir as aves  
Em desafio de amores  
    cantos  
    risadas  
Na ramagem do pomar sombrio;  
  
Doçura de ver mar e céus  
Aniladoa pela quadra gentil  
    Que floreia as campinas  
    Que alegra os corações,  
Doçura muito maior  
De te ver  
Vencida peloa meus ais  
Me dar noa teua brandos olhoa deamaiadoa  
Morte, morte de amor, muito melhor que a vida,  
    puxa!"<sup>6</sup>

A "tradução", como ele denomina a reescritura, implica mudanças sintáticas ("se é doce" para "doçura de"), desmetáforização ("o bando de voláteis amadores" para "aves"), e a apropriação de um trecho de um poema de Mário de Andrade, como o próprio Bandeira esclarece:

"Meu gôso profundo ante a manhã Sol  
a vida carnaval..."

Amigos  
Amores  
Risadas

..... "7

O texto de Bandeira, pela disposição gráfica, pelos cortes e modificações nos campos sintático e semântico, inclui-se no grotesco pelo acréscimo da última palavra, típica da linguagem coloquial.

Outro poema, "traduzido para o caçangue", como Bandeira explica, igualmente publicado no Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/1929<sup>8</sup>, é uma sextilha de Joaquim Manuel de Macedo. Mais bem realizado que o exemplo anterior, assim se apresenta o poema de Macedo:

"Mulher, irmã, escuta-me: não ames,  
Quando a teus pés um homem terno e curvo  
Jurar amor, chorar pranto de sangue  
Não creias, não, mulher, ele te engana!  
As lágrimas são galas da mentira  
E o juramento manto da perfídia."

Para melhor compreensão da montagem do texto de Bandeira, veja-se o seguinte paralelo, através desta particular disposição dos versos:

MACEDO	BANDEIRA
"Mulher, irmã, escuta-me: (não ames)	"Teresa
Quando (a teus pés) um homem terno (e curvo)	se algum sujeito bancar o sentimental em cima de você e te jurar uma paixão do tamanho de um bonde
Jurar amor	se ele chorar, se ele se rasgar todo
Chorar pranto de sangue	se ele se ajoelhar
Quando a teus pés... curvo	Não acredita não Teresa
Não creias não, mulher	é tapeação
Ele te engana	é lágrima de cinema
As lágrimas são galas da mentira	mentira
E o juramento manto da perfidia	mentira
(Não ames)."	CAI FORA."



O texto de partida expressa a sua mensagem no dístico final, em linguagem que beira o gongórico. Bandeira mantém a mensagem, mas utiliza processos mais enfáticos, reforçando o verso final por um recurso gráfico bastante expressivo. Além disso, o tom hiperbólico, o registro popular ("bancas o sentimental em cima de você", "não acredita não", "do tamanho de um bonde", "cai fora"), valorizam o caráter de representação que está apenas esboçado na sextilha de Macedo, e que se concretiza plenamente no verso:

"É lágrima de cinema".

Em Macedo o conselho que está no final do 1º verso ("não ames") é diluído pela outra negativa "não creias" e pela mudança de pessoa: "Ele te engana". Bandeira desloca o conselho para o final, conserva a pessoa com quem fala e, do imperativo negativo, que é idêntico ao subjuntivo, ele muda para o afirmativo, usando ainda o recurso gráfico da caixa alta. Em suma, ele carnavaliza a sextilha de Macedo, transformando-a num "poema piada" típico da primeira fase do Modernismo.

Há quatro paródias que Bandeira denomina "à maneira de..." e os poetas homenageados são Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto F. Schmidt e e.e. Cummings. A Schmidt Bandeira dedicou esta quadra no Mafuá do Malungo:

"O poeta Augusto Frederico Schmidt, de quem dizem que está rico, Foi homem pobre, certifico Mas o poeta foi sempre rico."

Poeta, jornalista, diplomata, empresário, Schmidt trabalhou também com companhia de seguros. Quanto à sua poesia, diz Mário da Silva Brito:

"Viu-se, nele, pela fluência do verso, pela volta ao subjetivo, pelo regresso ao 'eu' e ao confessional (...) o retorno à tradição romântica brasileira. À sua poesia de libertação vai acrescentar do notas místicas, inquietações religiosas (...) Vai transbordar-se em ritmos largos, maleáveis, discursivos, grandiloquentes."<sup>9</sup>

Transcrevo, a seguir, alguns trechos do poema "Equilíbrio", de Schmidt, aqueles em que a paródia modifica significativamente o teor do poema, e, logo após, os trechos correspondentes do poema de Bandeira.

## EQUILÍBRIO

"Há muito o meu coração estava seco.  
 Há muito a tristeza do abandono,  
 A desolação das cousas vagas e vazias,  
 Entrara em mim me diminuindo.

.....  
 A poesia voltou de novo, única solução para mim  
 Única solução para o peso dos meus desenganos  
 Depois de todas as outras soluções terem fugido.  
 O amor, o ódio, a fé, o abandono, a riqueza. "10  
 .....  
 (grifos meus)

## A MANEIRA DE AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

"Há muito o meu coração está seco.  
 Há muito a tristeza do abandono,  
 A desolação das coisas práticas  
 Entrou em mim, me diminuindo.

.....  
 A poesia voltará de novo, única solução para mim,  
 Depois de todas as soluções terem falhado:  
 O amor, os seguros, a água, a borracha.  
 .....  
 (grifos meus)

Outro exemplo de apropriação se dá no poema "Cossante" (LC), em que Bandeira emprega a técnica da cantiga de amor típica da lírica trovadoresca portuguesa.

A cantiga de amor tem como tema, normalmente, o amor não correspondido e a indiferença da mulher às lamentações do trovador; no poema, ele manifesta a sua "coita" e faz uma reflexão melancólica sobre a própria existência.

O poema de Bandeira compõe-se de seis estrofes de três versos (dístico mais refrão), sendo dois octossílabos e o refrão com quatro sílabas; segue a estrutura paralelística sem muita fidelidade ao esquema tradicional (AB/A'B'/BC/B'D/CE/FG). A mulher a quem Bandeira se declara é conotada metonimicamente pelos "olhos verdes"; o erotismo, quase sempre velado nas cantigas de amor, está patente em:

"olhos verdes intersexuais"  
 "por quem jurei vos possuir."

E parece mesmo que no verso: "por quem me rompo exausto e só" houve a colagem de um verso do tango de Francisco Canaro "Por ti yo me rompo todo", cujo clima passional, típico daquela espécie musical, casa-se com o de uma canção de Bandeira.

O refrão, na cantiga de amor, nem sempre tem nexo semântico com o assunto da cantiga; no poema de Bandeira o refrão ("Ai, Avatlântica") pode ser entendido como uma palavra formada por AVENIDA ATLÂNTICA, o que vai reforçar a leitura carnavalesca do poema.

Um processo que Bandeira usou com felizes resultados é o da colagem ou montagem, em que se entrecruzam versos do poeta com versos ou frases alheias. Assim foi feita a famosa "Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá", explicada por Sônia Brayner<sup>11</sup>, e "Satélite", estudado por Maria Luiza Ramos<sup>12</sup>.

No poema "Cotovia", Bandeira repete o processo, voltando ao tema da evocação da infância. Seus recursos são o diálogo, o chiste e alguns versos alheios. O poema expressa um diálogo entre o Poeta e uma cotovia que lhe fala dos lugares por onde andou. Chama a atenção o fato de Bandeira ter se utilizado da figura desse pássaro, que se destaca por ser canoro, e não por ser ave migradora, como a andorinha, por exemplo. Na tradição literária, o canto da cotovia anuncia o raiar do sol (cf. cena de Romeu e Julieta), em oposição ao rouxinol, que canta à noite. No plano simbólico, porém, a cotovia representa o voo da terra ao céu e vice-versa, significando com isso a união dos dois pólos da existência. Ela simboliza também o impulso do homem em direção da alegria<sup>13</sup>, o que justifica plenamente a escolha de Bandeira.

As viagens da cotovia se dão por paragens literárias:

"- Líbia ardente, Cítia fria  
Europa, França, Bahia..."

"Aurora da minha vida  
Que os anos não trazem mais!"

Camões, Casimiro de Abreu e um refrão popular é que fazem os empréstimos a Bandeira. O primeiro foi extraído da fala de Inês de Castro:

"Põe-me em perpétuo e mísero desterro,  
Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente  
Onde em lágrima viva eternamente."

(Os Lusíadas, III, 128)<sup>14</sup>

A montagem é perfeita, pois os textos de empréstimos ligam-se intrinsecamente ao conteúdo do poema, que expressa a recupera-

ção da "extinta esperança" e da "perdida alegria", ou seja, é mais uma variante da "Evocação do Recife".

Às vezes, a colagem toma realmente um sentido humorístico, como na "Balada das Três Mulheres do Sabonete de Araxá". É o caso do "Noturno da Lapa" (Libertinagem), em que aparecem empréstimos de outras áreas que não só a literatura:

- "Curva cicloidal": expressão da Matemática.
- "morria de espanto": expressão de que não pude rastrear a origem, se um modismo da época, ou de outro autor. Está também na "Balada do Manque".
- "jacto fumigatório": pertence à linguagem técnica, talvez gravado no recipiente ou na bomba de "flit", inseticida muito usado há décadas passadas.
- "busto de Palas", "Lenora": do poema de Poe, "O Corvo"<sup>15</sup>.

"Um nobre corvo trepa... em um busto de Palas" (7a. estrofe)

"Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora" (2a. estrofe)

As expressões de áreas diferentes, a descrição do ambiente onde se misturavam o "vento dos lupanares" com o "eco que se partia nas curvas cicloidais, e fragmento do hino da bandeira" incluem o poema na categoria da profanação.

Assim, podemos concluir que Bandeira, sem perder as linhas básicas da expressão de sua sensibilidade, sabe valer-se de categorias do processo de carnavalização em sua feitura poética, o que lhe dá um relevo especial na literatura brasileira.

## NOTAS

O texto-base é a edição completa das poesias: BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. Poesias reunidas. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

- 1 BANDEIRA, M. Itinerário de Pasárgada. 3.ed. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966.
- 2 RONSARD, P. Oeuvres complètes. Paris, Nouvelle Revue Française, 1950. v. 2. p. 814.
- 3 DICKINSON, Emily. Poesias escolhidas. Trad., seleção e apresentação de Olívia Kráhenbuhl. São Paulo, Saraiva, 1965. Texto bilíngüe.
- 4 BANDEIRA, M. Poemas traduzidos. 4.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- 5 SÁ DE MIRANDA, F. Poesias escolhidas. Seleção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. Belo Horizonte, Itatiaia, 1960.
- 6 BANDEIRA, M. Dois traduções para o moderno acompanhadas de comentários. In:—, BATISTA, M.R. et alii. Brasil: 19 tempo modernista. 1917/1929; documentação. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- 7 ANDRADE, Mário de. Poesias completas. São Paulo, Martins, 1966.
- 8 BANDEIRA, M. Tradução pra caçangue precedida de comentários. In:—, BATISTA, M.R. et alii. Op. cit. p. 274.
- 9 BRITO, Mário da Silva. Panorama da poesia brasileira. O Modernismo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1959.
- 10 SCHMIDT, A.F. Poesias escolhidas. Rio de Janeiro, Americ-Edit., 1946. p. 89.
- 11 BRAYNER, Sônia. O "humour" banderiano ou As histórias de um sabonete. In:—, Manuel Bandeira, crítica e interpretação. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1980. p. 340-5.
- 12 RAMOS, Maria Luiza. A desmitificação do satélite. In:—, Fenomenologia da obra literária. 3.ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1974.
- 13 Veja-se o verbete "alouette" na obra de CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. Dictionnaire des symboles. Paris, Seghers & Jupiter, 1974. 4 v.
- 14 CAMÕES, L. Os Lusíadas. Lisboa, Imprensa Nacional, 1930.
- 15 Veja-se a tradução de Machado de Assis na obra de FONSECA, Gondin da. Poemas da angústia alheia. Rio de Janeiro, Quaresma, 1931. p. 125-34.

OS RITOS DA CÓPULA IMEMORIAL NO REINO DESTE MUNDO  
 (UMA APROXIMAÇÃO A O SANTEIRO DO MANGUE, DE OSWALD DE ANDRADE)\*

RENATO CORDEIRO GOMES\*\*

RESUMO

Leitura de O santeiro do Mangue - mistério gozoso em forma de ópera, poema-drama inédito de Oswald de Andrade. Num jogo intra e intertextual, estudam-se a estrutura, o Prólogo e o Epílogo, articulando-se carnavalização, paródia e antropofagia.

RÉSUMÉ

Lecture de O santeiro do Mangue - mystère bouffe - joyeux sous forme d'opéra, poème-drame inédit d'Oswald de Andrade. Dans un jeu intra et intertextuel, on étudie la structure, le Prologue et l'Épilogue, en articulant carnavalisation, parodie et anthropophagie.

\* Este trabalho é parte da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) com o título "Plural de vozes na festa (?) do Mangue - uma leitura de "O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade".

\*\* Professor de Literatura Brasileira da UERJ e do Curso de Comunicação da PUC-RJ.

"... os homens querem ver de perto seus deuses."  
 (Oswald de Andrade, Um homem sem profissão: sob  
 as ordens de mamãe).

É com espírito de descoberta, segundo veredas que le-  
 vem ao desconhecido, que se procura resgatar do esquecimento o  
 poema-drama de Oswald de Andrade, O santeiro do Manguê<sup>1</sup> - mis-  
 tério gozoso em forma de ópera -, até hoje inédito em livro. Vi-  
 ve ainda o poema nos embates entre sol e sombra. Tentemos, en-  
 tão, perfilhá-lo/perfilá-lo; busquemos trilhas que possam indi-  
 car os primeiros fios para entrar no edifício textual, obra em  
 progresso que foi submetida a uma fatura lenta, retomada e a-  
 bandonada em cerca de quinze anos, submetida a versões sucessi-  
 vas no labirinto da escrita. Penetremos pelas fendas possíveis  
 do texto, aceitando a sua sedução. Incitemos/excitemos o cor-  
 po do texto a responder à nossa sedução... Que o gozo não ve-  
 nha da maior tortura! Desejamos saber com sabor!

#### *A estrutura tentacular*

"Manguê Tentacular". Cada cidade tem a sua linguagem  
 que seduz, que leva para o lsdó, para o desvio do caminho, a-  
 brindo-se em todas as direções. Sob o olhar do Cristo do Corco-  
 vado, Oswald de Andrade recorta metonimicamente a cidade de  
 São Sebastião do Rio de Janeiro. Seduzido pelo discurso do Man-  
 guê, deixa-se apreender por seus tentáculos e oferece neste pa-  
 co, com uma lente de aumento, uma cena multifacetada, também  
 tentacular - espaço de sedução que pretende abrir a questão da  
 linguagem so Outro.

O texto oswaldiano, na sua tessitura, é articulado  
 por vários fios extraídos de outros textos-tecidos. Reboam, a-  
 qui, cantos de mil bocas. Num exercício de desconstrução, des-  
 monta a marcs instintiva monológica do drama, do poema e da  
 narrativa, respaldada por um fazer poético convencional. O en-  
 leio do texto, assim, vem do fato de não se resignar a um só  
 fio; seu enredamento vem do fato de que uma história é feita  
 de muitas histórias.

O texto tentacular que constrói o Manguê é agenciado  
 pelo projeto sintático e pelo projeto semântico, como um gran-

de polvo, cujas partes-poemas, partes-cenas, são apêndices móveis, não articulados, sem ligaduras entre si. Desenvolve-se em todas as direções, deglute antropofagicamente vários gêneros, resultando um tecido compósito de vozes em polifonia, de que fala Bakhtin. A atitude oswaldiana lança mão dos meios, a carnavalização de que sua astúcia se vale para apreender aquilo que o seduz: o Mangue Tentacular, a zona do baixo meretrício de uma cidade tentacular. Realiza ainda o sentido de experimentação embutido no adjetivo tentacular (do latim científico "tentaculu", de "tentare", experimentar, apalpar): o experimento do texto; os experimentos e o apalpar no Mangue; — a sedução do texto e do Mangue — o lugar da linguagem que seduz, "porque é sempre falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência."<sup>2</sup>

Na chave de experimentação, a produção textual "se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira"<sup>3</sup> sobre outros textos; resgata formas esquecidas e nega a fronteira entre gêneros, agora já assimilados e instalados numa outra escritura pelos mecanismos de transgressão em relação a esses modelos, no movimento de conversão, de perversão, de reviravolta. É a atitude que nega a concepção do texto regido por uma voz monológica centrada no autoritarismo de um narrador que equilibra simetricamente as partes do continuum lógico do todo.

Oswald, ao contrário, assume a prática do ritual antropófago da literatura; assume essa prática textual constituída pela multiplicidade de vozes e dicções que dialogam num jogo intertextual em que a coexistência simultânea de vários textos implica o fato de que não há um texto "original". Este gesto se dá "no espaço paródico, dialógico ou polifônico onde os gêneros 'elevados' e seus exclusivismos lingüísticos se corrompem, onde a literatura é submetida a um profundo processo popularesco de carnavalização"<sup>4</sup>.

Desta forma, o plural de vozes que se orquestram sem a perda de sua autonomia, está articulado na estrutura de Osanteiro do Mangue, pela superposição de poemas, diálogos, cenas, trechos em prosa, rubricas cênicas, paródias de orações, de la dainhas, "sketches" que se sucedem à maneira de oratório sacro, de teatro de revista ou de espetáculo de circo.

Constata-se, nesse sentido, uma poética do descentra



mento que recusa projetar o mundo a partir de uma consciência individual, de uma visão perspectiva (da perspectiva central que cria o ilusionismo), elimina a função mediadora do narrador único (daí a forma teatral escolhida por Oswald) e esgarça o princípio de causalidade, base do enredo linear tradicional, realizado numa estrutura fechada que se dá pelo rigoroso encaideamento lógico de motivos e situações. Resulta dessa recusa uma estrutura polimórfica, fragmentada, sintética, anti-ilusionista.

A polifonia de vozes ou planos agencia, numa operação sincrônica, um compósito paródico de gêneros, produzindo um texto que não conhece leis, nem hierarquias: "o mistério gozoso em forma de ópera", "espécie de teatro sintético, feito por um processo de montagem de eventos (...), num estilo descontínuo"<sup>5</sup>, num engendramento em mosaico, em que os diversos fragmentos reunidos em massa compacta e disparatada formam um gigante caleidoscópio.

A fatura desse "mistério gozoso" se dá no embate entre convenção e invenção, para privilegiar uma estrutura metonímica que realoca fragmentos de contextos díspares, obedecendo, agora, a uma nova escala que aprofunda a vocação dialógica e antropofágica de Oswald. O texto, assim, não é um produto acabado, fechado, mas uma produção em vias de fazer-se, ramificada com outros textos (é o intertextual), articulada com a sociedade e a História, por vias de citação, como ensina a lição de Roland Barthes.

O próprio processo de elaboração a que o Autor submeteu o texto, em inúmeras versões que vão de 1935 a 1950, atesta sua ruptura com a ótica da tradição. Aponta para esse tópico a própria flutuação na tentativa de Oswald classificar o seu poema-teatral: foi "poema para fonola e desenho animado" (assim anunciava a Revista Acadêmica que no nº 27, maio de 1937, publicou o fragmento-poema "o navio do marinheiro atraca no Mangue"); depois, em 1944, recebe o título de Rosário do Mangue, "uma pantomima religiosa em trinta mistérios, um intermezzo e um epitáfio", e finalmente a classificação da última versão: "mistério gozoso em forma de ópera".

Essa preocupação de nomear classificando privilegia o aspecto desconstrutor a que o Autor sujeitou esse gêneros, o mistério e a ópera. Borra-os por meio da paródia e da carnavalescação, cruzando no tecido textual outros fios, outras vo-

zes, outros gêneros também tratados parodisticamente.

*Que mistérios tem o "mistério" (gozoso)?*

A adoção do "mistério" coaduna-se com o traço estilístico predominante na escrita modernista: a elipse, uma vez que permite subverter a unidade da ação aristotélica substituída por uma seqüência solta de cenas apresentando episódios de certo modo independentes, cada qual com sua própria pointe e todos eles "montados" pelo "narrador" exterior aos acontecimentos. Não são os diálogos dos personagens e a causalidade intrínseca das ocorrências que, elo por elo, impelem a ação: esta se dá aos saltos. O poema-teatral, assim, vai-se construindo sem ligaduras explícitas, resultando um texto organizado por outros poemas elípticos, cujos nexos cabe ao leitor estabelecer.

Além disso, o "mistério", forma teatral da Idade Média, aqui se torna "gozoso" e mescla-se com a ópera. O gênero catalogado na poética tradicional (mas de raízes populares, carnavalescas) sofre uma ruptura, submetida aos processos de inversão encontrados na dicção paródica da carnavalização.

Não se pretende, neste ponto, buscar as origens do texto oswaldiano, de vê-lo como um estágio da evolução que teria começado nos mistérios medievais. Cogita-se, na verdade, verificar como os empréstimos, aqui deglutidos, geraram uma relação bilateral, de mão dupla, que faz falar a voz recalcada do Outro, não mais numa relação de fonte e dependência. O jogo intertextual é a estratégia fundamental à significação, quando procura recuperar, no texto, os diálogos, as falas, as cenas de outros textos para os quais remete.

Já nos dizia Tynianov que "quando se fala da tradição ou da sucessão literária, imagina-se geralmente uma linha reta que encadeia novas folhas de um certo ramo literário a seus mais velhos. Entretanto, as coisas são muito mais complexas. Não é a linha direta que se prolonga, mas assiste-se antes a uma partida que se organiza a partir de um certo ponto que se refuta... Toda sucessão literária é antes de tudo um combate, é a destruição do todo já existente e a nova construção que se efetua a partir dos antigos elementos"<sup>6</sup>.

É nesse combate entre destruição e construção que Oswald se apossa do mistério medieval através da paródia, para carnavalizar um gênero nobre, destronando a seriedade da ordem burguesa e os comportamentos sociais e estéticos consagrados. "Trata-se de produzir um texto onde a recusa da norma social vigente se soma a rejeição à linguagem ideológica que a sustenta"<sup>7</sup>. É nesse combate que "a carnavalização implica a paródia, na medida em que equivale à confusão e ao afrontamento, à integração de diversos estratos, de distintas estruturas lingüísticas, à intertextualidade", esclarece Severo Sarduy<sup>8</sup>.

O santeiro do Mangue não se realiza como reedição do mistério medieval. Adota-o para propor reajustes desconstrutores para uma nova construção que fale pela sua diferença, deixando, porém, falar também o outro na sua diferença. Estabelece um jogo que não aceita as normas canonizadas.

Oswald aproveita a unidade externa do mistério em que há uma extensão, variada e múltipla, de episódios e casos. Seu texto é constituído de 40 fragmentos das mais variadas colorações, não centralizados em torno de um episódio nodal. Se este pode ser caracterizado pelo caso de Eduléia (como foi mostrado na paráfrase da nota 1), na unidade externa, o episódio acha-se estilhaçado pela elipse, pela escrita de teor metonímico, não submetido internamente à unidade dramática. O que faz o mistério oswaldiano ganhar traços épicos, desenvolvendo-se em "estações" (como no teatro medieval ou em Claudel), ou "aos saltos" (como no teatro de Brecht ou de Maiakóvski).

Se o contraponto diagnóstico de Oswald é o mistério medieval que se desenvolveu "de acordo com o ideal religioso e com a doutrina dos teólogos, que presidiu a toda a arte religiosa ao longo da Idade Média, e no qual a unidade dramática era o próprio Ato de Redenção, a começar no princípio do mundo, com o Pecado Original, e a acabar na descida de Cristo ao Limbo"<sup>9</sup>, este gênero dramático é submetido a um tratamento paródico, tornando-se mistério bufo, mistério gozoso. O aspecto religioso, de um lado, passa pelo crivo da gozação, da zombaria, a fim de revelar um mundo às avessas, sob a tônica do sarcasmo, tido pelo próprio Oswald como fonte sábia que jorrava do seu anarquismo fundamental (como dissera no prefácio de Serafim Ponte Grande). De outro lado, entretanto, esse componente religioso não é absolutamente anulado: o mistério gozoso não constitui apenas um gênero submetido à paródia, mas faz vir à cena o senti-

do dos mistérios do Catolicismo rezados com o Santo Rosário (lembra-se que O santeiro fora, antes, intitulado Rosário do Mangue.

Entre os mistérios (gozosos, dolorosos e gloriosos), os gozosos são aqueles que celebram o gozo, isto é, o prazer interno, moral, sublime, a alegria espiritual; são aqueles que "particularmente se atribuem ao Padre, que pela Encarnação nos deu a seu Filho" (Pe. Antônio Vieira, 4º Sermão do Rosário); são aqueles contemplados pela voz mental, para livrar o homem da tentação, "se os sentidos se deixassem levar ao apetite do gosto" (24º Sermão do Rosário), isto é, pelo físico, pelos cinco sentidos.

Esse significado, porém, realiza-se também ao avesso. O mistério torna-se "pantomima religiosa": os mistérios gozosos não livram o Mangue de ser o espaço do gozo carnal, do comércio do sexo. A ação divina aí se faz humana e deixa-se levar pelo "apetite do gosto".

Desta maneira, se o Filho de Deus, nesse aspecto, se iguala ao homem, este vê-se abandonado à sua sorte no reino deste mundo; não é mais encarado no contexto cósmico, originando-se de Deus e voltando a Ele, pela Redenção, mas visto condicionado pela sociedade e marcado pela luta de classes.

O mundo é avesso construído no espaço público do Mangue dimensiona-se como uma festa cujos ritos e símbolos religiosos são transpostos para o plano material e corporal, dramatizados sob o comando da obscenidade: gozo-gosto.

### *O Prólogo: no País dos Holofotes*

Para manter a unidade dramática articulada pela Redenção e justificada pela própria viação criativa que une todos os episódios no tecido indissolúvel da História Sagrada em que nada escapa ao plano divino, o mistério lança mão do recurso didático de uma alegoria que serve de prólogo e epílogo. No prólogo, a Justiça debate com a Misericórdia sobre a condenação ou a absolvição do Homem culpado pelo pecado de Adão: a questão é resolvida pela decisão divina de, fazendo-se homem, sofrer na própria carne o castigo de que o Homem é merecedor. No epílogo, depois do Sacrifício, a Justiça concilia-se à Miseri-

córdia. Entre os dois pontos medeiam os inúmeros episódios que delineiam o drama como estória, como um ciclo, e não como momentos característicos da vida de um indivíduo.

O santeiro do Mangue parece ter como suporte esta estrutura: conserva dela o desfilar de "estações", semelhantes a uma procissão dramática, e concretiza a "via crucis" de Edulêia através de lances que marcam e compõem a sua trajetória como personagem-emblema da reencarnação da culpa adâmica, e também como personagem-símbolo de condições sociais concretas.

### Prólogo no Corcovado

Jesus das Comidas (os braços abertos sobre o ocaso) - No começo era a Cantata.

Edulêia (recostada, ergue a saia dos 16 anos, retira a calça suja) - mas que negócio é esse?

O Homem da Ferramenta - Abre! Estamos num recanto bucólico.

Edulêia - Ainda?

O Homem da Ferramenta - Um bocadinho.

Edulêia (do silêncio das descobertas) - Inventam cada uma!

Satã (espiando por detrás de um formigueiro) - Ganhei a parada!

Jesus das Comidas - Vou fazer um michê com ela... no Mangue.

Este "Prólogo" associa-se parodisticamente à tentação de Eva: é a cena de sedução de Edulêia em que está implícito o debate entre Jesus das Comidas e Satã. Este é reedição da "antiga serpente, que se chama diabo e Satanás" (Apocalipse, 12,9) que "ganha a parada", decidindo a sorte da moça de 16 anos que é desvirginada sob o testemunho de Jesus das Comidas. O episódio que parece ser a luta eterna entre o Bem e o Mal, cujos protagonistas seriam Deus e o Diabo, anula este conflito: a Divindade é agora dss Comidas. Ao epíteto associam-se as conotações sexuais ligadas a comer. É o Jesus das prostitutas que são "comidas" na zona do Mangue e que exclama: "Vou fazer um michê com ela... no Mangue". Observe-se ainda a relação com o nome próprio Edulêia - do adjetivo edule - que é próprio para ser comido, comível.

A decisão "divina", portanto, não é fazer-se carne e habitar entre nós, para se dar em sacrifício, purgando a culpa do Homem. A divindade se faz homem tentada pelo chamado da carne, do prazer proporcionado pelo corpo da comível Edulêia. Jesus das Comidas, equipara-se, assim, a Satã e ao Homem da Fer-

ramenta, isto é, ao que promove a tentação/sedução e ao que re-  
 presenta o instrumento (ferramenta) fâlico que atualiza a sedu-  
 ção pelo desvirginamento e leva Edulêia ao desvio do caminho ,  
 leva-a para o Mangue.

A primeira fala do Prólogo dita por Jesus das Comi-  
 das: "No começo era a Cantata", parodia claramente o início do  
 Evangelho segundo São João: "No princípio era o Verbo, e o Ver-  
 bo estava com Deus, e o Verbo era Deus" (1,1) que por sua vez  
 remete ao início da Criação (o livro bíblico do Gênesis), fon-  
 te de cenas de abertura de muitos mistérios medievais. Assim,  
 Oswald parodia também essa cena, mostrando o início de uma vi-  
 da, de um mundo destinado à prostituição. A polissemia do sig-  
 no cantata, por sua vez, possibilita o enriquecimento do dis-  
 curso, pois refere-se a: (a) um gênero poético culto, destina-  
 do a tratar assuntos nobres em estilo elevado que se compõe du-  
 ma exposição geralmente longa, de caráter heróico, que deve  
 ser recitada (o recitativo), e dum fecho, geralmente curto, de  
 caráter lírico, que deve ser cantado (a ária); (b) libreto de  
 uma pequena ópera; (c) variante de cantada, significando no u-  
 so popular: lãbia, astúcia, conversa cheia de lãbia com que se  
 tenta seduzir alguém, visando objetivos libidinosos ou ilícit-  
 os.

A acepção (a) é atualizada parodisticamente com o de-  
 senvolvimento do poema-teatral: não opta por ser um gênero cul-  
 to, mas sim por um gênero híbrido, carnavalizado, que não tra-  
 ta de assunto "nobre"; pelo contrário, o assunto é considerado  
 "baixo", pecaminoso, degradante pela moral oficial burguesa  
 que será mostrada ao avesso. O estilo, por isso mesmo, ao in-  
 vés de ser "elevado", é proposital e contundentemente "baixo",  
 a linguagem da praça pública, do contato "familiar" do Mangue,  
 que se mescla à linguagem dos momentos líricos inseridos entre  
 os fios narrativos. A exposição, o recitativo, perde o caráter  
 heróico, em função do próprio tema desenvolvido, misturando-se  
 a fortes elementos cômicos, enquanto o fecho se dá como um re-  
 citativo coral de acentos heróicos, com a "Oração do Mangue",  
 que dilui o sentido lírico da ária.

Quanto à segunda acepção (b), constata-se que o tex-  
 to oswaldiano é, na realidade, um libreto de uma pequena ópera  
 (lembre-se mais uma vez a maneira como o poeta o apresenta: "um  
 mistério gozoso em forma de ópera"), valendo-se para isto de  
 certo tom grandiloquente, operístico mesmo, mas submetido a um

tratamento jocoso que desmascara o sabor folhetinesco e sentimental presente na Ópera italiana do século XIX, aqui parodiada, na demissão do seu caráter de gênero "nobre".

Na terceira acepção (c), cantata associa-se, por paronomásia, à sua variante cantada, cujo significado se espalha pelo campo semântico do obsceno que perpassa todo o poema - um texto obsceno, ou seja, o que coloca em cena algo que deveria estar nos bastidores; um texto pornográfico, a escrita da prostituição (do grupo  pornos - prostituta;  grafo - escrever), a descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes; a escrita sobre o comércio do amor sexual, que fere o pudor, a máscara ou pano de boca, com que a moral cristã e burguesa vela seus interesses de classe, que Oswald quer revelar, trazendo o Manguê e suas mazelas para o centro do palco. Inverte os planos cênicos dessa montagem burguesa: os bastidores desse teatro, que escondem os mecanismos da ilusão, se revelam, pois ocupam, agora, a boca de cena. Mostra o que se pretende esconder: o mundo originado com uma cantada, a conversa astuciosa que promete delícias e prazeres, mas causa a expulsão de Eva do Paraíso condenada a viver no mundo: o destino de Edulêia condenada a viver no Manguê. O verbo se fez carne e habitou o Manguê, o "esgoto sexual da burguesia".

No jogo de forças da polissemia possibilitada pela paródia da citação bíblica, o "mistério" oswaldiano aponta ao mesmo tempo para gêneros poéticos aos quais se associa e anuncia o ponto de partida de sua ação dramática. A abertura do texto reenvia para a origem do mundo e para a cena primordial da condenação do homem: o conhecimento do sexo, resultado da tentação e da cantada, demoníacas ambas, leva o homem ao conhecimento da vida e da morte. Por esta relação ao contexto bíblico, a terceira acepção, das apontadas acima, parece ser a mais forte, a que mais se coaduna ao teor do mistério medieval, um dos componentes intertextuais com o qual o texto oswaldiano dialoga.

#### *O Epílogo: nos ombros do Cristo*

O caráter pedagógico-didático marca o mistério medieval dentro dos propósitos que pretendem apelar à Justiça e à

Misericórdia para exercício da moralidade respaldada na visão teocêntrica e hierarquizada do mundo cristão. Depois do Sacrifício e da Redenção, o Homem é resgatado. A platéia recebe essa mensagem moral fundamentada pela voz monológica da visão de mundo que se faz "universal". Num certo sentido, esta voz postula a anulação da iniciativa pessoal, recusa o pensamento e o ato individual, para privilegiar os modos de ser, sentir e pensar numa única direção - a do bom-senso - aquele que impõe tal direção, indo do mais ao menos diferenciado, do singular ao regular, do notável ao ordinário, com a função essencial de prever e de guiar. Nesta ótica, o "mistério" se dá como celebração, como repetição de valores, como repetição do mesmo: seu entreccho objetiva-se como estória de proveito e exemplo.

O santeiro do Mangue renega esta concepção, guardando dela o componente didático, agora com outra direção: a denúncia da prostituição sob a perspectiva ideológica do marxismo que, aqui, resvala para o tom panfletário.

Oswald fez do estudante marxista, personagem que dis cursa no "Epílogo sobre o Oceano Atlântico", o seu porta-voz, um personagem títere que tem a função didática de explicar as intenções do Autor. A palavra de ordem reflete uma concepção um tanto ingênua do marxismo, e seu conteúdo tem nitidamente um efeito de provocação. Não há apelo à misericórdia e à Justiça divinas: o sacrifício de Eduléia não é resgatado pela redenção. Oswald pretende, com essa cena, atacar o Cristianismo identificado com os interesses da burguesia. Como diz o estudante marxista:

"o que existe é a classe. O indivíduo não existe. Eduléia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quartinho do Mangue. Para uma criancinha viver. Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue."

A voz da Ideologia explicitada aí vem das alturas, topologicamente situada acima da divindade: o estudante profere a sua mensagem "trepado nos ombros do Cristo do Corcovado" (como revela a rubrica cênica). Essa voz quer predominar em relação à "prisão religiosa das massas" comandada por um Criato petrificado, agente, guardião e preservador do Mangue.



O direcionamento monológico do discurso do estudante marxista é, em certa medida, neutralizado pelo componente cômico e paródico que o acompanha. Jesus das Comidas, defensor da ordem e do poder instituídos, veste a máscara da repressão e da censura: "dá um corcovo e atira o estudante ao abismo", exclamando: "Vã fazer ironia com a mãe. E propaganda política com a puta que o pariu!" - passagem que desconstrói o tom sublime e solene das falas e dos gestos dos personagens sagrados dos mistérios medievais, pautados nos rituais litúrgicos. Em Oswald, o tom de seriedade fica com o estudante marxista, enquanto Jesus das Comidas, por oposição, assume o lado caricatural e grotesco, antes destinado aos demônios que escapavam à solenidade hierática imposta pelo caráter ritualístico de celebração dos mistérios.

Este tom da fala de Jesus das Comidas insere-se no mesmo paradigma inaugurado com a fala inicial do Prólogo e disseminado no tratamento dos elementos "sagrados" em todo o texto, e prolonga-se em clima de profanação no Coro dos "anjos do Corcovado" que completa o Epílogo. Este coro, num canto salmodiado, e por isso monótono e uniforme, entoia "Hosana banana", parodiando o hino eclesiástico que se canta no Domingo de Ramos. A aclamação da entrada triunfal de Cristo em Jerusalém é submetida a um jogo de deslocamento, um jogo do demofaco que denuncia a duplicidade, a ambigüidade e a contradição. Pela regularidade rítmica e pela rima, "Banana", símbolo fálico, ecoa em "Hosana", louvor: a entronização do pênis, como símbolo da sociedade patriarcal, baseada na monogamia, na herança e na propriedade privada. A figura de Jesus se mescla a imagem de "banana" - ambos asseguradores da visão político-social oficial que Oswald quer desmarcar. Pela profanação ele dessacraliza o sentido religioso, por um lado, e, por outro, confirma a sacralidade do Manguê, - "esse nosso querido Manguê, um dos setores da sociedade que meu divino pai defende e controla. Desafogo dos machos, válvula de garantia das famílias e gáudio honesto dos imperialistas em trânsito" (fala de Jesus das Comidas na cena "O suave milagre").

No meio do coro dos anjos, uma voz se destaca:

"a criança  
 Não tem defesa  
 O que a sociedade mandar  
 Será feita a sua vontade  
 Deus o quer! Ele é que inventou Carlos Marx!"

Este poema retoma o diálogo entre o estudante e Jesus. Os dois primeiros versos remetem à denúncia do estudante e referem-se à situação de miséria do Manguê, tomando a filha da prostituta que ocupou o quarto de Edulêia, como emblema da situação que é preservada pela divindade, porta-voz do sistema - o que é confirmado pelos três últimos versos que parodiam o jogo infantil "Bento que bento é o frade" e a oração do Pai-Nosso ("seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu"). O último verso articula ambigualmente as duas partes do poema: Deus quer que seja assim como está e respalda a vontade do poder, mas Ele também inventou Marx, que aponta para a revolução do proletariado. A sociedade é tal, que possa também ser outra, como propõe Bertold Brecht - a vontade da sociedade pode modificar-se através da luta -, é o que se lê no poema "Anda depressa Timochenko!" que encerra O santeiro.

Antes de dar voz ao Manguê para seu apelo final, numa operação de esperança, Oswald anota em rubrica a última aparição de Jesus das Comidas que "ergue o camisolão e urina sobre o soluço do Manguê. Depois abre os braços sobre a cidade noturna de São Sebastião do Rio de Janeiro".

A imagem escatológica da urina associa-se paradigmaticamente ao avesso à instituição da Eucaristia ("Isto é o meu sangue, o sangue da aliança" - Mt. 26, 28) e, de outro lado, por contigüidade à da banana que a antecede na voz do coro dos anjos. Remete à orientação para o baixo, característica de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco, tanto no espaço real como no da metáfora, segundo Bakhtin<sup>10</sup>. Afirma ele que o rebaixamento é o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as formas sagradas e elevadas são reinterpretadas no plano material e corporal; funde o céu e a terra: é o céu que desce sobre a terra, e não ao contrário. Os rebaixamentos são topográficos, concretos e perceptíveis; dirigem-se para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo que absorvem e dão a luz. Todo o acabado, quase eterno, limitado ou obsoleto precipita-se para o "inferior" terrestre e corporal para morrer e renascer em seu seio<sup>11</sup>.

Nessa ótica, a urina vertida sobre o Manguê noturno, o esgoto é "a alegre matéria que rebaixa e alivia". Personifica a matéria e o elemento engendrados e segregados pelo corpo (aqui o de Jesus das Comidas): o elemento cósmico é rebaixado

e humanizado<sup>12</sup>, para aí morrer e possibilitar um novo nascimento, agora, no poema oswaldiano, em outra escala, sem necessidade dos "braços parados do Cristo" - à petrificação do Cristo o põe-se a "glória eterna dos heróis que tombaram / Em defesa da liberdade/ E da pátria de todos os trabalhadores do mundo", simbolizados na figura de Timochenko, o marechal soviético, Comissário da Defesa, que dirigiu as operações de guerra em diversos fronts, contra as tropas de Hitler.

A morte do mundo que Jesus desbatiza ou despreza com a urina que se dissolve na massa líquida e estagnada do Manguê (cf. a vinheta Eco que sucede a cena: "O mar é um caramujo sujo / Cor de chumbo plúmbeo"), o sujo Manque Tentacular, marginalizado e fechado, à margem da sociedade e preservado por ela como seu esgoto - o mundo da morte -, engendra o surgimento da aurora (Oswald disse: "Sou um homem da aurora"), a ressurreição sem o Cristo, a qual viria com a ultrapassagem dessa condição que não é permanente. Uma vez destruído o sistema vigente que mantém o Manque, nascerá a nova vida, "acendendo a luz da esperança na direção do futuro". Nessa ressurreição, o homem passa a sujeito da História, ritualizando sua crença no recomeço - a festa da aleluia.

Oswald de Andrade, desse modo, como nos mistérios medievais, vai de um extremo ao outro: do "pecado" para a redenção, do Mal para o Bem, só que reinterpretados em outra ótica, a do seu compromisso ideológico que tira o mundo dos ombros do Cristo. Há, nesse aspecto, a perda da "moralidade" na visão da festa-celebração da Idade Média (o mistério) que, segundo Jacques Heers<sup>13</sup>, reflete e testemunha preocupações, intenções políticas, tensões de forças. Simples jogo a princípio, deriva forçosamente para uma lição de civismo e de obediência. A lição oswaldiana prega, ao contrário, a subversão da moralidade burguesa, cristã e capitalista a serviço da classe dominante.

## NOTAS

- 1 A dissertação trabalha com duas versões do texto. Uma - mimeo grafada e divulgada por Mário Chamie, em 1966, surgida a título de ilustração para seu artigo "O santeiro do Mangue ou A moral do avesso" (revista Mirante das Artes, nº 3, São Paulo, maio-junho/1976) - é cópia, sem caráter editorial, que tinha por base os originais de um caderno de capa preta, constituídos do Prólogo no Corcovado e 23 partes/fragmentos. Lê-se aí as datas: 1935-1950 e mais: "redação definitiva 11/06/50". A outra, a mim fornecida por Mário da Silva Brito, o texto privilegiado no meu trabalho, é transcrição dos originais dados ao crítico pelo próprio Oswald de Andrade. Esta versão datada de 06/08/50 e mais, no final: "São Paulo, 15 de setembro de 1950", seguida de "confere 25/11/50", estampa diferenças consideráveis em relação à versão de Chamie, e prolonga-se por mais 15 partes, encerrando-se com a "Oração do Manque", constituída do poema "Anda depressa, Timochenko" (que Chamie descarta como pertencente ao Santeiro) - partes que dão maior organicidade ao texto. Portanto, versão mais completa e complexa.

Para melhor compreensão deste artigo, caíamos na tentação da paráfrase do texto neste:

Breve sumário da estória de "O santeiro"

O poema se abre com a cena de sedução de Edulêia que, desvirginada, sob os braços do Cristo no Corcovado, parte para o Manque. Em meio a cenas do bordel, Seu Olavo dos Santos, pai de família vende santinhos às prostitutas que aguardam milagres. O santeiro esbarra com Edulêia; depois de um negócio - a troca de um santo por uma "sacanage gostosa" -, torna-se seu gigolô. Vivendo no Mangue, esquece-se do "inferno das obrigações" e escorrega para o lodaçal na "adoração noturna do corpo de Edulêia". Sente, porém, a pancada nupcial e proclama que "é preciso acabar com essa pouca vergonha". Tomado de ciúme, surra a prostituta e passa preso pensando em Luiz Carlos Prestes. No "Suave milagre", suplica a Jesus das Comidas a exclusividade do corpo de Edulêia, mas este "pertence a todos. Assim determinou meu divino pai" - retruca Jesus, despertando as fúrias do Ciúme contra o "sujeito que ama" no Mangue. Com isto, volta o dono de Edulêia, o Naval, que mata o santeiro, enquanto a prostituta se envenena. O quarto de Edulêia é imediatamente ocupado por Deolinda, viúva de Seu Olavo: a necessidade de sobrevivência e do sustento da filha que leva para a noite hetaira do Mangue. No Epílogo, o estudante marxista, sobre os ombros do Cristo, discursa sua mensagem ideológica, condenando o Manque como o "esgoto sexual da burguesia". O mistério se encerra com a "Oração do Manque", o longo poema "Anda depressa Timochenko", canto de esperança da coletividade que pede o advento de uma sociedade onde não haja mais "essas senzalas atlânticas".

- 2 PERRONE-MOISÉS, Leila. Promessas, encantos e amávios. Folhetim, nº 341. p. 7. Folha de São Paulo, 31 jul. 1983.
- 3 SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In:—. Uma literatura nos trópicos. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 22.

- 4 CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In:— América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 300.
- 5 Idem, ibidem. p. 289.
- 6 TYNIANOV, apud EIKHEBAUM, B. A teoria do "método formal". In:— Teoria da literatura. Formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1971. p. 33.
- 7 ZILBERMAN, Regina. Vida nacional e experimentação na literatura brasileira. Encontros com a Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1979, nº 20. p. 137.
- 8 SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In:— América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 160-70.
- 9 SARAIVA, Antônio José. Gil Vicente e o fim do teatro medieval. 2.ed., Lisboa, Europa-América, 1965. p. 42.
- 10 BAKHTIN, Mikhail. La cultura popular en la edad media y renacimiento. Barcelona, Barral, 1971. p. 334.
- 11 Idem, ibidem. p. 334-5.
- 12 Idem, ibidem. p. 301-3.
- 13 HEERS, Jacques. Fêtes des fous et carnivals. Paris, Fayard, 1983. p. 304.

## O MAPA E A AMPULHETA\*

ANA MARIA DE ALMEIDA\*\*

## RESUMO

Reflexões sobre as categorias de tempo e de espaço, a partir de O livro de areia, de Jorge Luis Borges, e de A casa verde, de Mario Vargas Llosa.

## RÉSUMÉ

Réflexions sur les catégories de temps et d'espace, à partir de O livro de areia, de Jorge Luis Borges et de A casa verde, de Mario Vargas Llosa.

---

\* Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina "Literatura Comparada: a tradução", sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes. Uma versão simplificada do mesmo trabalho foi apresentada na Mesa-redonda "Leituras de A casa verde", no 2º Simpósio de Literatura Comparada realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professora de Literatura Brasileira da FALE/UFMG.

## A projeção da Casa

Para Mario Jorge Vargas Llosa/Borges

Para Eneida e Lauro

O âmbito é o que habita a casa  
 e a faz habitada, gruta escalada.  
 Explorar o âmbito é descobrir seu ser  
 segredo de espera, tenso movimento.  
 Bússola, areia, mapa, ampulheta,  
 o âmbito flutua a casa, flutua na casa.  
 O âmbito é espaço, movimento enovelado,  
 não apenas linhas, paredes, superfícies lisas,  
 polidos espelhos em muros despovoados.  
 Mais, e mais, escadas, torres, labirintos,  
 subterrânea fonte, corrente dos sótãos aos porões.  
 O âmbito leva a casa e leva à casa:  
 caminhos, trilhas, pedras dispersadas,  
 areias revoltas de estradas desdobradas.  
 O âmbito é ambi-ente, distorcido,  
 trágico duplo emurado, ambíguo e dilacerado.  
 flutuante tempo pouco, e tão pouco habitado:  
 mar deserto rio porto de chegada,  
 E o ser âmbito? clausura ou portada,  
 vazio ou oco de silêncios multiplicados.  
 É catedral onde soam lentas passadas solitárias?  
 Ou pórtico para o antro de preces, vozes loucas, emaranhadas?

E no âmbito ser, ânfora e âmbula,  
 a linha tênue, sereia e areia, disfarça  
 lenta, o traçar das horas, o corroer das horas (A.M.A.)

A **flutuação da casa**. Guardando-se a necessária distância determinada pela especificidade de cada obra, notam-se, entre **O livro de areia**, de Jorge Luis Borges, e **A Casa Verde**, de Mário Vargas Llosa, alguns elementos comuns no que se refere ao estatuto da narrativa "realista" latino-americana, isto é, à maneira como a literatura, exemplificada nesses dois autores, articula, segundo estruturas bem definidas, os elementos constitutivos da realidade ficcional.

Como metáfora da estrutura narrativa aqui analisada e como elementos comuns relacionados com sua dimensão espaço-temporal, tomamos **a casa** ou **a torre**, objetivamente (no nível do referente real descrito: **aquela casa, aquela torre, aquele espaço habitado**), ou simbolicamente (ao nível da referência representada: **a Casa, a Torre, a Construção**). Desse ponto de vista, a **casa** e a **torre** configuram a ficção como demanda de uma estrutura que preencha uma hiância básica, uma nostalgia de plenitude e de centramento, não se definindo, todavia, senão como movimento estrutural contínuo, vazio estruturante, indecível no que tange a uma visão unitária de um mundo em permanente dissolução ou transfiguração.

Antecipando o que será adiante desenvolvido, podemos dizer que o universo flutuante de Fushía e de Anselmo, na obra de Mario Vargas Llosa, e o universo de personagens de Jorge Luis Borges, como por exemplo, o do lenhador de o Disco, conto de **O livro de areia**, não se apresentam como espaços configurados numa "geografia" ou geometria plana, em que os meandros acabem por delinear um roteiro, um mapa definitivo. Ao invés de uma carta geográfica, o desdobramento de planos acentua o mistério de tramas convergentes, em que não há um centro resgatador da ordem, de uma única ordem ou ordenação no nível político e existencial. Ao contrário, nesses universos - à experiência labiríntica importa, mais propriamente, a proposta de direção ou direções da aventura humana, no traçado de portas verdadeiras e falsas, armadilhas e solu-



ções. O percurso de Fushía da ilha à colônia de leprosos desvenda âmbitos novos, no espaço da exploração humana. A odisséia de Fushía, em espaços apresentados não em seqüência mas em superposição, revela, pois, o que se mascara sob a luta "local" entre exploradores e explorados: a trama de interesses estrangeiros, de forças desconhecidas, naquele âmbito, as quais determinam tanto o contrabando quanto a guerra.

No centro, não há a impossível rosa nem Minotauro julga a culpa monstruosa. No entanto, tal como acontece ao lenhador de O Disco, o brilho do disco invisível, mesmo se fugazmente entrevisto, amplia as fronteiras estreitas do bosque. E assim, se reinos se perdem "na hora do destino", esses novos âmbitos desvendados também lançam os homens na luta pela confirmação de sua identidade secreta ou de sua dignidade maior.

Desse modo, a construção de areia, como estrutura no vazio e pulsionada pelo vazio, não instaura o mito da matriz primordial, mas proclama sua ausência; ausência que inscreve e obriga a escrever pelo horror do vácuo e do nada, da inocência e da impunidade, no nível do universo ficcional representado. E, no nível de articulação do texto, esse vazio estruturante desvela as possíveis articulações de uma estrutura alienante, mascarada ou indetectável, que comanda seres e destinos, povos e países.

Na convergência de caminhos que se cruzam, a aventura ficcional instala seu núcleo apenas ilusoriamente intacto e estável, interminavelmente móbil; no processo de construção/destruição desse núcleo, inacessível no tempo e no espaço, reside a força mágica de sua criação.

**Não está no tempo sucessivo**

**mas nos reinos espectrais da memória.**

**Como nos sonhos,**

de trás das altas portas não há nada,  
 nem sequer o vazio.  
 Como nos sonhos,  
 detrás do rosto que nos olha não há ninguém.  
 Anverso sem reverso,  
 moeda de uma só efígie, as coisas.  
 Essas misérias são os bens  
 que o precipitado tempo nos deixa.  
 Somos nossa memória,  
 somos esse quimérico museu de formas inconstantes,  
 esse montão de espelhos rotos.

Borges. Cambridge. Elogio da sombra.

Estava escrevendo a história de Piura e de repente surpreendia-me reconstruindo penosamente a perspectiva que oferecia o povoado a partir do local onde se situava a Missão. Estava escrevendo o romance sobre a selva e de repente minha cabeça enchia-se de areia, algarrobos e burrinhos. Por fim, sobreveio uma espécie de caos: o deserto e a selva, as "habitantes" da "casa verde" e as freiras da Missão, o harpista cego e o aguaruna Jum, o Padre Garcia e Tushia, as dunas e os caminhos dos rios misturavam-se num sonho raro e confuso em que não era fácil saber onde estava cada um, quem era quem, onde terminava um mundo e onde começava outro. Era demasiado cansativo seguir lutando para separá-los. Decidi então não mais fazê-lo. Melhor seria fundir esses dois mundos, escrever um só romance que aproveitasse toda essa gama de recordações. Custou-me outros três anos e grandes atribuições ordenar semelhante desordem.

Llosa. História secreta de um romance.

O olho e a amпуlheta. É lugar comum pensar o Universo como um continuidade espaço-tempo em que tudo ocupa posição relativa com tudo. Se nossa posição no espaço depende da dimensão temporal que o

situa num antes, num então, num depois que não é necessariamente o futuro (o futuro é sempre um horizonte recuado) ou, ainda, na projeção angustiada no para-além do depois, nossa posição no tempo, de igual modo, depende da situação espacial que o dimensiona num mesmo, numa diferença, numa ordem apaziguadora ou num caos que esvazia toda pretensão de estabilidade.

Disso decorre que a armadilha-prazer do texto é basicamente determinada pela orientação espaço-temporal que o texto forja, maquina, estrutura. O tempo é uma orientação significativa dada pelo espaço físico do texto, e o espaço físico do texto é configurado pelo tempo gasto em sua leitura. Isso quer dizer que, em primeira mão, o que determina concretamente a dimensão do tempo, numa obra, é a sua prévia orientação espacial, ou seja, a disposição física do texto: títulos, notas introdutórias, prefácios, capítulos, posfácios... Tudo aquilo que poderíamos denominar o percurso desde a ilusão inaugural até a desilusão da obra-finda, já que a ilusão de completude da obra-prima é produto de maiores sofisticações de leitura, que não interessam no momento. "Quero ver no que vai dar isso" — é a mais simples redução do desejo que impulsiona o leitor para o fim do livro, o final da estória.

Esse simplório anseio pelo fim/final do livro encobre algo mais profundo, que, no Pós-escrito a *O nome da rosa*, Umberto Eco chamou de "calafrio metafísico". Ao leitor desejoso de sexo, muita ação e intrigas policiais que sempre identificam o culpado e reconhecem os inocentes, leitor, que, entretanto, se envergonha dos simplórios recursos folhetinescos, Eco oferece poucas mulheres e muita teologia, muito sangue e muito latim, de tal modo que o leitor possa exclamar: "mas isso é falso, não aceito isso!". Aí o texto cumpriu seu objetivo: "experiência de transformação" para o leitor.

Preso ao pacto demoníaco da leitura, arrastado pa

ra o final inaceitável, falsamente verdadeiro e verdadeiramente falso, o leitor experimenta a danoção de uma ordem desejada e repudiada, para a qual tanto é mais válido o prêmio infernal, quanto mais se experimenta "o calafrio da infinita onipotência de Deus, que desfaz a ordem do mundo".

... ..

... .. A inocente estrutura revela sua demoníaca face de armadilha: Machado de Assis, através de Brás Cubas, revela o senão do livro: este anda devagar e o leitor tem pressa... Logo o pior defeito do livro é o leitor, que tem pressa do final, do vazio, da completude, seja lá o nome que tenha, morte ou vida, Deus ou nada. Nada mais a ler, nada mais a fazer?...

... ..

... .. A metáfora do tempo-livro e do tempo-universo é uma constante nas obras que discutem internamente a relatividade do tempo e do espaço. Na obra O ser da compreensão, Monique Augras cita o autor O. Costa de Beauregard, que analisa, do ponto de vista científico, o tempo como direção irreversível para o indivíduo e para a espécie. Para esse autor, o tempo seria como a leitura de um livro, em aberto, mas que leva o leitor a uma leitura com sentido determinado. Todavia, escreve Monique Augras, toda leitura leva a uma interpretação: o tempo deixa então de oferecer apenas uma dimensão do mundo e passa a ser "uma orientação significativa do ser". Realiza-se, pois, uma inversão, um produto do "calafrio metafísico": o livro-universo, o livro-labirinto da experiênciada relatividade espaço-temporal.

... ..

... .. Em Llosa e em Borges, encontra-se uma persistente reflexão sobre a matéria corrosível no misterioso tempo, sobre o tempo e o espaço como labirinto, contínuo meândrico em que as personagens tecem fortes e frágeis relações, imagens das redes de densa e trágica coexistência; tais imagens são, em Borges, a face visível de um universal ambíguo que trama a existência, e, em Llosa, a máscara de tramas sórdidas que aviltam a existência humana.

Face ou máscara, suas obras, aqui analisadas, estabelecem o sentido espaço-temporal para os múltiplos modos de ver, rever. Para o olho vazio, cegado pelas coincidências e pelos absurdos, pela crueldade e pela indiferença, propõem ambos a perspectiva do olho como relógio do tempo, do olho que espreita o correr das horas e dos seres, que estabelece relações inusitadas e reveladoras. Essa perspectiva, que explora mais a anamorfose do que a metamorfose dos elementos representados, define o **construtivismo** das obras de Borges e Llosa. Torna-se neles imperativo que a obra produza antes **âmbitos** do que ambientes descritivos ou planos de fundo das ações. **Âmbitos**, isto é, lugares de flutuação e produção do sentido, em que a "idéia", sempre em tensão e discussão, transparece através do dinamismo anassêmico da estrutura. Isso explica nesses dois autores o entrelaçamento e a reversão de planos do tempo e do espaço.

Na obra de Borges, essa perspectiva constroi a experiência do labirinto, caminho de monótonas paredes que se esboçam como traçados de areia ou se cristalizam em miniaturas ou construções monstruosas, nas quais se algum centro existe, não é o do Minotauro ou o da culpa, mas aquele do encontro do indivíduo com a face oculta de seu mistério, com a duplicidade do ser e das coisas. Em Borges, há algo do Einstein filósofo, que vê a harmonia universal robustecida na multiplicidade dos obstáculos que se apresentam ao entendimento humano. O livro-universo, o livro-tempo é o caosmo, a construção babélica, múltipla, que desafia o Hades e o Olimpo e obstinadamente se bifurca, buscando a conexão entre intuição e inteligência. E que, se oferece ao leitor o mecanismo ou o mapa do descobrimento, lhe oculta o êxtase da iluminação. Essa última fica no hiato que mede o tempo que permeia o virar de um cone ao outro da ampulheta. Que o leitor tenha os olhos de ver e de entender... No conto *There are more things*, de **O livro de areia**, verificamos o progressivo processo de esvaziamento da casa de seus referenciais reais, exclusivos, no que se refere a uma única pers

pectiva, e redundantes a ponto de só produzirem o **rumor** que obscurece a compreensão de sua funcionalidade. O arquiteto Muir constrói, segundo as mesmas sólidas normas do bom poeta e mau construtor William Morris, a sua própria casa e a Casa Colorada. Todavia, essas normas sólidas não podem evitar o processo de destruição/desconstrução desse espaço organizado, sob o impulso de qualquer "abominação", ou seja, não podem evitar a possibilidade de violação da norma e da ordem. E, se da Casa, são retirados os livros "a esfera terráquea", os móveis, isto é, todos os objetos familiares e reconfortantes, quais serão as "coisas" perigosas que irão preencher esse vazio desumano e sacrílego?

Nesse esvaziamento, a intenção "metafísica" do texto é contida pela superposição de dados "físicos", informativos. E a acumulação de elementos "físicos" da construção, acaba por transformá-la em algo absolutamente estranho, **trans-físico**. O texto não deixa o leitor esquecer que aquela casa, desde a óptica do narrador na infância, era uma construção opressiva, guardada por uma torre quadrada com um relógio: o **olho do tempo** a marcar a mutação das coisas, dos seres, do universo; a guardar (sinistramente? inocentemente?) a conjunção grotesca e complexa de elementos que nos habituamos a considerar ordem aceitável, cosmo organizado. "Em pequeno, eu aceitava essas fealdades como se aceitam coisas impossíveis que só pela razão de coexistirem levam o nome de universo". A casa, em sua estruturação infinita, passa a representar o lugar de flutuação do ser, o espaço móbil do ambiente, minotauro inerme, reduzido às melancólicas dimensões do humano, ou anfisbena, lenta, opressiva, plural.

Instala-se, pois, a perspectiva que, em Borges, é a de "um intruso no caos", e que, em Llosa de **A casa verde**, é a de "uma voz e um olhar" sobre "uma minúscula morada deserta e escura", da óptica, por exemplo de Anselmo com relação a Antônia, óptica que se estende desde a perspectiva da casa/corpo enclausurado até a ca

sa/espaco emaranhado, estrutura de pedras e areia, oasis solitário na selva paradoxalmente rígida e flutuante, paradoxalmente silenciosa e povoada de vozes emudecidas.

Há de se estabelecer, logicamente, a diferença entre as obras de Borges e Llosa, com relação aos critérios sócio-temporais. Jorge Luis Borges percebe, da perspectiva do "geômetra e do moralista" (veja-se o prólogo de **O elogio da sombra**), uma forma ética de configuração do real, através da arte. Essa atitude ética, ou "moral", implica a variação de perspectivas que observam a transmutação e o transbordamento de formas, num jogo em que o erro e o acerto estabelecem, sem cessar, as relações de espaço e tempo. Há lances, nesse jogo, em que tudo entra em sintonia, em sincronicidade com tudo, em que uma verdade quase se delinea - a quase-verdade da iluminação. Saber encontrar o gesto desse lance é vislumbrar, num átimo, a luz da sabedoria e a relatividade de todos os valores. Para Mario Vargas Llosa, a perspectiva do jornalista e do romancista, implica uma conciliação entre o **geômetra** e o **geógrafo** - entre o que configura as variações das formas observadas e o que caracteriza o espaço e o tempo numa dimensão mensurável, passível de enquadramento"/bordeamento". Para o primeiro, o além das bordas, das margens. Para o segundo, o que determina o surgimento das bordas e das margens, a configuração de âmbitos de flutuação do ser.

A casa verde é, pois, mais que tudo, o ponto de referência ou a perspectiva de várias construções no vazio que constitui o mapa flutuante da selva à areia, configurando tanto a narrativa, cruzamento de vozes de tempos e espaços, quanto o mapa piruano/peruano, totalização só possível a partir dos fragmentos de uma realidade histórica atravessada por contradições sociais e econômicas. O "verde palácio das dunas", povoado pela fantasia, não se fixa no ponto de interseção das imagens coincidentes. Não se trata, enfim, nessa multiplicação de casas semelhantes, de um jo-

go atemporal, do eterno retorno das semelhanças, em que isso é igual àquilo, aqui como em toda a parte, num sempre que ilude a dramaticidade do hoje. A pousada, qualquer que seja, nunca é igual; e ela aponta para o perigo especular da semelhança. Mesmo se a ilusão da repetição projete a casa/estrutura num espaço ou tempo familiar, reconhecível, não deixa o Autor de colocá-la como pouso/provisório; oásis que, embora amparo para o olhar que procura o ponto fixo, está sempre remetendo à destruição e a morte que o circundam.

Estávamos de repente diante da pousada. Não me surpreendeu que se chamasse, como a outra, Northern Inn.

- Ouviste o lobo? Já não há lobos na Inglaterra. Apressa-te.

Ao subir ao andar de cima, notei que as paredes estavam empapeladas à maneira de William Morris, com um vermelho muito profundo, com pássaros e frutos entrelaçados. Ulrica entrou primeiro. O aposento obscuro era baixo, com um teto de duas águas. O esperado leite se duplicava em um vago cristal e a caoba polida me recordou o espelho da Eseritura. Ulrica já se havia despido. Chamou-me por meu verdadeiro nome, Javier. Senti que a neve aumentava. Já não havia móveis nem espelhos. Não havia uma espada entre nós. Como a areia se ia o tempo. Secular na sombra fluiu o amor e possuí pela primeira vez a imagem de Ulrica.

Borges. Ulrica. O livro de areia.

Tanto se tem falado em Piúra sobre a Casa Verde original, aquela casa matriz, que já



ninguém sabe com exatidão como era realmente, nem os verdadeiros pormenores de sua história. Os sobreviventes da época, muito poucos, atrapalham-se e se contradizem, acabaram por confundir o que viram e ouviram com suas próprias mentiras. E as testemunhas estão já tão decrepitas, e é tão obstinado o seu mutismo, que de nada valeria interrogá-las. Em todo caso, a primitiva Casa Verde já não existe. Até alguns anos, no lugar onde foi levantada - a extensão de deserto limitada por Castela e Catacaos - encontravam-se pedaços de madeira e objetos domésticos carbonizados, mas o deserto, e a estrada que construíram, e as chácaras que surgiram nos arredores, acabaram por apagar todos aqueles restos e agora não há piruano capaz de precisar em que parte do areal amarelento foi construída, com suas luzes, sua música, seus risos, e o resplendor diurno de suas paredes que, a distância e de noite, a convertia num quadrado, fosforescente réptil. Nas histórias mangaches conta-se que existiu nas proximidades da outra margem de Ponte Velha, que era muito grande, a maior das construções de então, e que tinha tantos lampiões, de cores suspensos em suas janelas, que sua luz feria a vista, tingia a areia em redor e até iluminava a ponte. Mas sua principal virtude era a música que, pontualmente, rompia no seu interior ao começar a tarde, durava toda a noite e se ouvia até mesmo na catedral.

Llosa. A Casa Verde.

**A habitação do texto réptil.** Em *There are more things*, de *O Livro de areia*, de Jorge Luis Borges, a figura que simboliza o âmbito da criação humana sob o signo de abominação, da exorbitância infinita, é anfibena, palavra que designa indiretamente o estranha habitante da Casa Colorada reconstruída, ou melhor, desconstruída. Permanecendo no nível exclusivamente estrutural do texto (embora seja igualmente, ou talvez, mais, fascinante a análise do substrato político e crítico do conto), acreditamos que esse possa ser analisado, não só como expressão do "destino inescrutável", segundo Borges, mas também como a representação do aspecto monstruoso da criação que violenta a natureza ou o natural.

Anfibena é o animal que aparece, com frequência, na heráldica, e seu nome parece ter origem na crença, desde a antiguidade grega, de que esse animal era uma serpente capaz de andar para diante e para trás. Era representada com garras de pássaro e asas ponteadas de morcego. Como o uruboc ou o dragão da alquimia, relacionava-se com a ambivalência angustiante e aterrorizadora da existência e da experiência e, ainda, com a capacidade universal de composição e decomposição, de recomposição e justaposição.

**Anfibesna**, como habitante da Casa, institui o âmbito da abominação que centra todo universo labiríntico. É o inimigo quimérico - a impossível rosa ou Minotauro ausente - que caracteriza a perversão, a chamada da loucura, a maldade **fundamental e necessária** para que haja qualquer criação. Dessa perspectiva, criar, e sobretudo escrever, é increver-se no todo amorfo, é romper com a inocência primordial; tal como Deus, insculpir-se, num ato narcísico, no espelho da criação e da criatura. É, também, dar vida ao **monstro**. O vocábulo **monstro**, etimologicamente, está ligado à representação de **tudo que sai da natureza**; portanto, de tudo que a exorbita, que excede sua unidade indiferenciada.

Propiciar uma habitação a anfisbena é, segundo o arquiteto Alexandre Muir, de *There are more things*, executar uma "coisa monstruosa". É dar condição de existência a uma das muitas formas da abominação. Podemos verificar que o vocábulo **abominação**, na origem, está preso ao significado de "extrair o agouro ou o preságio de uma palavra, da boca, da língua". Desse modo, o abominável passa a ser essa palavra secreta que rompe ou cria uma ordem, que destrói ou cria uma ordem sagrada, que promove o sacrilégio, que reinstaura a ousadia de Babel, na busca de recriar um uno divino, unifacetado como o disco de uma só face, no conto já mencionado. Só que essa criação almeja, ainda, o uno e sua invisível face, seu duplo e suas trevas.

A habitação de anfisbena configura, portanto, a casa texto/labiríntico, povoados (em oposição ao Verbo e Nome únicos) por vozes que fazem ecoar, em espaços e tempos múltiplos, a obsessão do nome apocalíptico, revelador, que afinal seja a chave do mistério. Se o narrador de *There are more things* se sente como "o intruso no caos", a habitação será a intrusão ou a invasão do caos no cosmo. Como todo labirinto, é miniatura do cosmo, nostalgia da matriz ou do matraz infinito, ovo cósmico que encerra a perfeição divina da criação. Mas, como experiência da encruzilhada, da bifurcação dos caminhos, é, sobretudo, vivência do duplo demoníaco, do erro e do estranhamento. Como tal, traduz a experiência da queda, já que mantém uma relação imaginária, especular, com a matriz (origem, sentido primeiro, Deus, etc.), mas perde toda relação de semelhança com essa matriz, uma vez que instala a multiplicidade de perspectivas e de distorções na sua representação.

Esse aspecto **monstruoso** da criação leva o Autor a miniaturizar o espaço e o tempo, a moldá-lo em múltiplos fragmentos, bastantes por si mesmos, no esforço de condensar o que parece incomensurável e fluido. Esforço que se nega e se renova a cada instante, já que a tarefa criadora transforma todas as relações de tempo e de espaço em **âmbitos**, em campos de múltiplos en-

contros e relações. Essa perspectiva ambital determina as diversas formas de jogo das personagens de Borges, na concretização de suas ações, assim como os diversos modos com que o Autor articula as realidades que constituem o seu "entorno": tudo está em relação vertiginosa com tudo; o espaço e o tempo deixam de ser a dimensão em que se alinham coisas, objetos, pessoas e acontecimentos, para se transformarem no campo de relações em que se chocam, se repelem, se justapõem.

Isso justifica a ânsia de mobilidade e imobilidade, de totalidade e de imersão no fragmentário, na dissolução, que orienta todos os contos de **O livro de areia**. Tal como no impossível Congresso, a totalização dos sentidos e do sentido se completa e se burla no texto móbil, na mobilidade dos textos, na mobilidade do tempo e do espaço, que é "o universo e nós mesmos". Cristalizar o imóvel no móbil é a ânsia compartilhada com "os místicos", que "invocam uma rosa, um beijo, um pássaro que é todos os pássaros, um sol que é todas as estrelas e o sol, um cântaro de vinho, um jardim, ou o ato sexual". Ou, mais que tudo, mais que toda paixão, um "livro" que é todos os livros, a **Árvore da Sabedoria**, e, com isso, a danação de que falou Umberto Eco e a que nos referimos anteriormente: o compartilhamento satânico da obra de Deus, que constrói e destrói a ordem natural. Compartilhamento, em suma, da experiência de esvaziamento que segue toda pretensão de plenitude, de acabamento da obra prima e única.

- No alvorecer - disse o poeta - despertei dizendo umas palavras que, a princípio, não compreendi. Essas palavras são um poema. Senti que havia cometido um peccado, talvez o que o Espírito não perdoa.

- O que compartilhamos os dois - murmurou o Rei. O de haver conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos toca expiá-lo. Dei-te um espelho e uma máscara

de ouro; eis aqui o terceiro presente, que será o último.

Pôs em sua mão direita uma adaga.

Do poeta, sabemos que se deu morte ao sair do palácio; do Rei, que é um mendigo que percorre os caminhos da Irlanda, que foi seu reino, e que nunca repetiu o poema.

Borges. O espelho e a máscara.

O livro de areia.

**A casa das múltiplas moradas.** O processo de esvaziamento progressivo da Casa Colorada, no conto *There are more things*, de Jorge Luís Borges (já analisado, aqui), está ainda relacionado com o contexto político que determinava, na Argentina, a perda da identidade nacional, sob a ditadura peronista. Entretanto, o deslocamento dos elementos que compõem a realidade familiar e cotidiana, acaba por situá-la num âmbito trans-físico, que transcende o aqui e o agora. **A Casa Verde**, de Mario Vargas Llosa, ao contrário e de modo mais explícito, conciliará a perspectiva que subverte a ordem, comumente imposta e aceita, com a dimensão nova e inusitada do olho que descobre, pouco a pouco, novas e espessas conexões entre os fatos. Esse empilhamento de relações variadas e a superposição de espaços, não transcendentales mas confluentes, colocam em cena o absurdo inerente a todas as conjunções que aprisionam e oprimem o ser humano. A orientação no espaço sugere uma orientação no tempo, mas espaço e tempo se confundem, não para atemporalizarem e deslocarem a luta humana, num sentido universal, prometaico, mas para situá-la no contexto que, quanto mais conhecido, mais absurdo se torna, à medida que se impõe como enclausuramento cerrado e móvel, malhas invisíveis de um emaranhado tecido de pedras e areia. A flutuação da casa verde, da floresta ao deserto, submetida à chuva de areia incessante e ao fluxo ininterrupto do rio, determina o rumo do destino humano guiado e desviado pela bússola tornada ampulheta. As unidades familiares da hora se fragmentam e se justapõem,

rompem-se as relações de linearidade no espaço e de sucessividade no tempo. Como nos contos, "Utopia de um homem que está cansado e

O disco", de Borges, essa ruptura desvela o insólito que esprieta sob a máscara do já visto e do já sentido e propõe o labirinto e o enredamento do caos e do cosmo, da ordem e da desordem. Mas ou tra abominação se instala; ou melhor, a outra face da abominação habita a Casa, oculta-se sob sua fachada sinistra. Há uma geometria de luzes e sombra, de pedra e água, cujas formas se transformam contra o humano mas podem ser transformadas a favor dele.

Desse modo, a Casa Verde, de Mario Vargas Llosa, constitui a grande metáfora da nação peruana/peruana, em busca de sua face mais autêntica, sob o domínio militar opressor que condiciona a inconsciência política e cultural. No processo de sua estruturação não há a menor sombra de uma ucronia ou de uma utopia; a justaposição de elementos e fatos contraditórios impõe a perspectiva crítica a toda e qualquer manifestação de opressão, em qualquer escala, a partir de indivíduos ou grupos no poder. Raptos de crianças, principalmente de meninas índias, em nome de catequese crítica ou da civilização; recrutamento à força; o contrabando oficial e o roubo marginal - tudo refrange de uma infra-estrutura opressiva, que se apoia na exploração econômica e na repressão ideológica.

Para configurar essa presença sinistra e dissimulada, que a tudo manipula e condiciona, o texto de Mario Vargas Llosa toma, como referentes principais, a selva e o deserto, em constante e dialético processo de reconhecimento/desconhecimento, preenchimento/esvaziamento.

A selva é "uma muralha circular" ("uma complicada geometria verde" e "uma complicada geografia de luzes e de sombras") cuja "labiríntica ramagem" resiste ao deserto e à descaracterização cultural. No nível simbólico, essa reação surda é perso

nificada pela Bonifácia/Selvática. Por isso, a libertação da selva há de ser uma libertação na selva e pela selva, no indivíduo e pelo indivíduo. Bonifácia, ao dar fuga às meninas aguarunas, tem de dilacerar a folhagem invisível que impede o portão de abrir-se, com "uma tenaz concentração de troncos, mato e plantas trepadeiras, ninhos, teias de aranha, fungos e madeiras de cipó que resistem e atacam a porta". No nível da estruturação textual, todo o texto oferece a infinita urdidura e enclausuramento do tempo num espaço, do corpo numa casa ou prisão, de uma estória numa ilha ou numa cidade, e assim por diante, no mesmo processo de articulações invisíveis.

Outra personagem selvática, oriunda da selva, corporifica a resistência marginal ao sistema. Trata-se do harpista, Dom Anselmo, o construtor da Casa Verde que é, podemos dizer, uma das várias casas verdes, estruturadas pelo texto.

Quanto a isso, importa observar que, tal como a Casa Colorada de Borges, a Casa Verde é guardada por uma torre. Todavia, enquanto a primeira, com seu relógio, institui o signo do absurdo construído e corroído pela areia do tempo, a segunda se ergue como marco ou símbolo fálico da potência construtora que reage ao tempo e à areia do deserto, opondo sua música e suas luzes ao silêncio, à morte e à indiferença. A partir dessa estrutura básica, constrói-se a saga de cada personagem e articula-se o texto do romance, de modo que podemos falar de várias casas verdes, de múltiplas moradas que se povoam e se despovoam num ritmo que assinala principalmente a luta contra o desamparo e o vazio de perspectivas no tempo e no espaço.

Do ponto de vista simbólico, portanto, a casa permanece como espaço aberto ao imaginário, que se resguarda contra a invasão da privacidade e da exploração, tal como a da "hermética Chunga". Ou, como a casa verde da floresta ou a ilha de Fushia e o

rio de Aquilino, simboliza o espaço livre e flutuante, onde se en-  
contra o lugar de refúgio e fuga, de resistência e de isolamento.

Construída no deserto, é nele a miniatura verde da  
mata, modelo reduzido da resistência da natureza contra a ignorân-  
cia e contra a intolerância.

No nível existencial, a casa é ainda o corpo povo-  
ado de silêncios e trevas ou de cores, música e luzes, se moldado e  
reconstruído pelo gesto humanitário ou pelo toque da paixão, como  
acontece com Antônia, que, tal como Bonifácia, embora em sentido  
oposto, faz o trágico percurso da palavra ao silêncio. E é, ainda,  
o corpo/casa de areia, maltratado pelo tempo, pelas marcas da vi-  
da, ora estigmas de luta persistente, ora chagas de trágica disso-  
lução. Tal como ocorre a Lalita, cujo rosto marcado não se fecha  
ao amor, e, mais implacavelmente, com Fushía, o grande desgarrado,  
que se dilui na solidão da lepra e na obstinada rebeldia, para se  
deixar tocar, finalmente, pela experiência da solidariedade de A-  
quilino.

A casa é, em resumo, como metáfora do texto, o lí-  
vro de areia infinito, em seu ritmo de construção e desconstrução,  
que estabelece a geometria de vozes simultâneas, ecos da mesma a-  
gonia que a tudo atravessa, denunciando os artifícios da má fé, os  
descaminhos da inconsciência política. A essas vozes se junta o ru-  
mor persistente dos que aprendem a falar, a formular sua indigna-  
ção, como Jum, cujo protesto ainda mal articulado e renitente con-  
trapõe-se à cantoria dos "inconquistáveis" - mais do que todos der-  
rotados e submissos.

**- Não fique triste, Fushía - murmura. - Vi  
rei no ano que vem, ainda que esteja muito  
cansado, palavra. Vou trazer para você coi-  
sas macias. Você se zangou porque falei da  
Lalita? Você se lembrou de outros tempos?**



Assim é a vida, homem, pelo menos, para você foi melhor que para outros, veja só o Nieves.

Murmura e vai recuando, já está no caminho. Há poças nos desníveis e um cheiro vegetal muito forte invade o ar, um cheiro de selva, resinas e plantas que germinam. Uma bruma morna, rarefeita ainda, eleva-se em camadas ondulantes. O velho continua recuando, o montinho de carne viva e sangrenta está imóvel lá longe, desaparece atrás das samambaias. Aquilino dá meia volta, corre para as cabanas, Fushia, viria no próximo ano, sussurrando, que não ficasse triste. Agora chove a cântaros.

**Belo Horizonte (MG), março/abril de 1986.**

## BIBLIOGRAFIA

AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão:** fenomenologia da situação de psicodiagnóstico./Petrópolis, Vozes, 1981.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.**/Trad. de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal./Eldorado Tijuca, Rio, S./d.

QUINTÁS, Alfonso López. **Estética de la creatividad.** Madrid, Cátedra, 1977.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia.**/Trad. de Lígia Morrone Aver\_buck./Rio, Globo, 1984.

**Elogio da sombra:** poemas; **Perfis:** um ensaio autobiográfico./Trad. de Carlos Nejar, Alfredo Jacques, Maria da Glória Bordini./Rio, Globo, 1985.

LLOSA, Mario Vargas. **A Casa Verde** - seguida de **História secreta de um romance.**/Trad. de Remy Gorga, filho./Rio, Nova Fronteira, 1979.

**A orgia perpétua** - Flaubert e "Madame Bovary"/ Trad. de Remy Gorga, filho./Rio, Francisco Alves, 1979.

**OBSERVAÇÃO:** Os textos marcados por **A.M.A.** refletem o desejo da Autora deste artigo de fazer acompanhar a reflexão crítica da criação poética.

