

copyright © 2004 Inventário



INVENTÁRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INVENTÁRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Número 15

abril de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

EDITORA

Amanda dos Reis Silva (Doutoranda - PPGLinC)

EDITORA ADJUNTA

Diandra Sousa Santos (Doutoranda - PPGLinC)

COMISSÃO EXECUTIVA

André Luiz Nogueira Batista (Mestrando - PPGLitCult)
Daniella Amaral Tavares (Doutoranda - PPGLitCult)
Francielle Silva Santos (Mestranda - PPGLitCult)
Illa Pires de Azevedo (Mestranda - PPGLinC)
Juliana Oliveira Lesquives (Doutoranda - PPGLitCult)
Lilian Rau (Mestranda - PPGLitCult)
Manoela Sarubbi Henares Figueredo (Mestranda - PPGLitCult)
Mariana Andrade (Doutoranda - PPGLitCult)
Naiana Freitas (Mestranda - PPGLitCult)
Nívia Maria Santos Silva (Doutoranda - PPGLitCult)
Sirlene Ribeiro Góes (Doutoranda - PPGLitCult)
Vitor Rafael O. Alves (Mestrando - PPGLitCult)

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Lígia Leite Aguiar (UFBA)
Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu (UFCE)
Prof. Dr. Antonio Eduardo Laranjeiras (UFBA)
Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (UFCE)
Prof. Dr. Décio Torres Cruz (UFBA)
Profa. Dra. Denise Carrascosa Franca (UFBA)
Profa. Dra. Denise Scheyerl (UFBA)
Prof. Dr. Domingos Sávio Pimentel Siqueira (UFBA)
Profa. Dra. Edivalda Alves de Araújo (UFBA)
Profa. Dra. Élide Paulina Ferreira (UESC)
Profa. Dra. Elizabeth dos Santos Ramos (UFBA)
Profa. Dra. Jacyra Andrade Mota (UFBA)
Profa. Dra. Jânia Ramos (UFMG)
Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro (UFBA)
Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa (UFMA)
Profa. Dra. Maria Afonsina Ferreira Matos (UESB)

Profa. Dra. Maria Luíza Ortiz (UNB)
Profa. Dra. Marian Oliveira (UESB)
Profa. Dra. Marlene Holzhausen (UFBA)
Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (UFPB)
Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)
Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa (UFMG)
Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)
Profa. Dra. Vera Pacheco (UESB)
Profa. Dra. Violeta Virgínia Rodrigues (UFRJ)
Prof. Dr. Welington Mendes da Silva Filho (UFBA)

SUMÁRIO

Editorial

A abstratização do até em blogs baianos: um indício de gramaticalização

Geliane Fonseca Alves

A ambivalência dickensiana em Um conto de natal no cinema

Denilo de Sousa Santos

Brie-Rapsodo: retalhos e costuras em La odisea

Michel Silva Guimarães

Interpretar e traduzir: uma discussão

Lilian Rau

Ironia e desconstrução em a Small Place de Jamaica Kincaid

Alice Pinheiro Loureiro

Música e literatura: o descentramento composicional das Galáxias

Pedro Alaim Martins Garcia Júnior

Um presente dos gregos na cena shakespeariana

Bruno de Almeida dos Santos

Vilão em pele de leão: a vilania shakespeariana no filme O rei leão

Manoela Sarubbi Henares Figueiredo

DIÁLOGOS COM DOCENTES:

Algumas questões sobre a formação da escritora e do escritor negro no Brasil contemporâneo (Ensaio)

Lívia Natália de Sousa Santos

É com muita satisfação que publicamos a 15ª edição da Revista Inventário, periódico gerido pelos estudantes dos Programas de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Alguns percalços foram enfrentados até que se culminasse a publicação. Procuramos, diante das adversidades, entretanto, manter o compromisso com a difusão das produções estudantis e com a qualidade da Revista.

Para esta edição, além de oito artigos publicados, que versam, preponderantemente sobre tradução intersemiótica, além de outras temáticas no campo das Letras, mais uma vez, trazemos à cena a voz docente. Na oportunidade, a professora Dra. Livia Natália de Sousa Santos elaborou, especialmente para esta edição, um ensaio intitulado *ALGUMAS QUESTÕES SOBRE A FORMAÇÃO DA ESCRITORA E DO ESCRITOR NEGRO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO*.

No que é referente ao processo de avaliação dos artigos, contamos com um Conselho Editorial Consultivo constituído de membros oriundos da própria Universidade Federal da Bahia, além daqueles vinculados a outras instituições de ensino, como a Universidade de Brasília, a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Procurou-se, assim, dinamizar o processo de avaliação, mantendo, todavia, a transparência e idoneidade necessárias à revista.

Reiteramos os nossos agradecimentos a todos que contribuíram para que esta edição fosse possível e desejamos boas leituras.

Cordialmente,

Comissão Editorial Executiva da 15ª edição da Revista Inventário

A ABSTRATIZAÇÃO DO *ATÉ* EM BLOGS BAIANOS: UM INDÍCIO DE GRAMATICALIZAÇÃO

THE ABSTRACTIZATION OF THE *ATÉ* IN BLOGS IN BAHIA: AN EVIDENCE OF GRAMMATICALIZATION

RESUMO: Este trabalho objetiva apresentar os resultados da pesquisa que analisou se as funções desempenhadas pelo item *até* em blogs baianos indicavam um caso de gramaticalização, um fenômeno compreendido como um processo através do qual itens ou construções lexicais, em determinados contextos, assumem funções gramaticais, e, uma vez gramaticalizados, continuam a desenvolver novas funções gramaticais (HOPPER; TRAUGOTT, 2003). Para tanto, verificamos a frequência de uso do item e analisamos suas funções, considerando os aspectos linguísticos (as relações semânticas estabelecidas) e extralinguísticos (o fator sexo). No quadro teórico da corrente funcionalista, fenômenos como a gramaticalização só podem ser entendidos se levarmos em consideração a situação comunicativa da qual faz parte o falante (NEVES, 1997). Da mesma forma, as novas funções assumidas pelos itens, no processo de gramaticalização, só podem ser compreendidas se analisadas sob uma perspectiva de base pragmático-discursiva. Assim, os falantes empregam o *até* não simplesmente com o propósito de relacionar orações, mas, principalmente, dar uma orientação argumentativa ao discurso. Por isso, nosso *corpus* foi constituído de textos autorais de *blogs* produzidos por homens e mulheres de diferentes regiões da Bahia. Os resultados revelaram três diferentes usos do *até*, que vão de um domínio cognitivo mais concreto (preposição indicando limite espacial e temporal) para um domínio cognitivo mais abstrato (operador argumentativo), evidenciando, assim, o *continuum* de abstratização, ESPAÇO > TEMPO > TEXTO, conforme Heine et al (1991).

Palavras-chave: *Até*. Usos. Abstratização. Mudança. Gramaticalização.

ABSTRACT: This paper purposes to show the results of the research that analyzed if the functions performed by the item *até* in *blogs* from Bahia indicate a case of grammaticalization, a phenomenon understood as a process through which lexical items or constructions, in certain contexts, have grammatical functions, and, once they are grammaticalized, continue to develop new grammatical functions (HOPPER; TRAUGOTT, 2003). For that, we verified the frequency of use of the item, and we analyzed its functions, taking into consideration linguistic (the semantic relations) and extralinguistic (gender) aspects. In the theoretical framework of the functionalist approach, this kind of change can only be perceived if the communicative situation which the speaker is involved is taken into account (NEVES, 1997). As well as the new functions assumed by items, in the grammaticalization process, just can be understood if they are analyzed from a pragmatic-discursive perspective. Thus the speakers use the item *até* not only to build relations among sentences, but, mainly, to assign an argumentative orientation to discourse. Therefore, our *corpus* consisted of texts from blogs produced by men and women from different regions of Bahia. The results showed three different uses of *até*, ranging from a more concrete cognitive domain (preposition indicating spatial and temporal boundary) to a more abstract cognitive domain (argumentative conjoins), thus, revealing the continuum of abstractization, SPACE > TIME > TEXT, according to Heine et al (1991).

Key-words: *Até*. Uses. Abstractization. Change. Grammaticalization.

1 INTRODUÇÃO

Dentre as várias temáticas pesquisadas por estudiosos que assumem pressupostos da corrente funcionalista, está a *gramaticalização*. Um fenômeno de mudança de linguística que só pode ser entendido, segundo a concepção funcionalista, se considerarmos efetivamente a língua em uso, pois é do contexto real que podemos compreender a dinamicidade das estruturas usadas pelos indivíduos.

Com o intuito de investigar esse tipo de mudança na língua portuguesa, elegemos como objeto de estudo o item *até*, pois, em situações reais de uso, ele tem assumido funções que vão além daquelas descritas por gramáticas de orientação normativa (cf. ALMEIDA, 2003; BECHARA, 2009; CUNHA; CINTRA, 2008; entre outros). Essas, basicamente, categorizam esse item como preposição essencial, isto é, palavra que tem a função específica de relacionar dois termos oracionais, e, dessa relação, no caso do *até*, implicar movimento espacial e temporal. No entanto, essas mesmas gramáticas, ao lado de gramáticas descritivas (como a de NEVES, 2000, por exemplo), já sinalizam sobre a possibilidade de esse item desempenhar, em alguns contextos, outras funções além daquelas consideradas prototípicas¹.

Baião e Arruda (1996), ao pesquisarem as novas funções do *até*, explicam que o sentido inclusivo é enquadrado no grupo dos operadores argumentativos, elementos esses que funcionam como orientadores do discurso. No caso desse novo valor, ele é usado para indicar um último argumento considerado, muitas vezes, o mais forte, numa escala de força argumentativa. Desse valor de inclusão, pode ser depreendido um outro, o de contraexpectativa, cuja função é “manter ou não a expectativa do ouvinte quanto à determinada informação” (BAIÃO; ARRUDA, 1996, p. 256). Ao desempenhar essas novas funções, o *até* adquire um significado +abstrato, evidenciando, assim, a trajetória de abstratização, ESPAÇO > TEMPO > TEXTO.

A fim de observar isso, escolhemos como fonte para a composição do *corpus* o *software Blogger* (www.blogspot.com), de onde coletamos cinquenta textos constituídos de

¹ A teoria dos protótipos é muito utilizada para explicar a imprecisão de fronteiras entre as categorias. Segundo Rosch (1978, apud NEVES, 2012), “a maioria das categorias de objetos propostas, senão todas, realmente não tem fronteiras delimitadas” (p.160). E, para esclarecer sobre esses limites difusos, a autora recorre aos postulados de Wittgenstein (1953). Este, ao analisar a palavra *jogo*, observou que nem todos os membros da referida categoria apresentavam o mesmo grupo de propriedades que o distinguiu claramente dos “não-jogos”. Rosch (1978) propõe, então, que a noção de que as categorias podem ser identificadas de forma clara se o foco estiver na estrutura correlacional dos atributos percebidos, de maneira que ela seja representada por suas partes mais estruturadas. Conforme, a autora, “essa é, pois a noção de protótipo de uma categoria, aquele caso mais claro de estabelecimento do estatuto de membro do grupo, que se define operacionalmente pelo julgamento popular desse grau máximo de pertença à categoria” (p.161).

uma lauda, dos quais 25 foram produzidos por homens e 25, por mulheres, de diferentes regiões da Bahia. A escolha do mesmo foi baseada no conceito de comunidade de fala de Labov (1972), segundo o qual, trata-se de um grupo de falantes que usam as mesmas formas, ou melhor, é um grupo de falantes que compartilha um conjunto de atitudes relacionadas à língua.

Com o *corpus* definido, verificamos a frequência de uso do item *até*, bem como analisamos suas funções considerando aspectos linguísticos (as relações semânticas estabelecidas) e extralinguísticos (o fator *sexo*).

Para fins práticos, organizamos o artigo assim: na primeira seção, apresentamos algumas noções básicas no sentido de caracterizar a chamada gramaticalização; na segunda, descrevemos e analisamos as funções desempenhadas pelo item *até*; por fim, tecemos algumas considerações finais, que, juntamente com as referências, encerram o trabalho.

2 GRAMATICALIZAÇÃO: NOÇÕES BÁSICAS

Segundo Hopper e Traugott (1993) e Neves (1997), os primeiros estudos sobre gramaticalização foram desenvolvidos no século X, na China, por um escritor chamado ZhouBo-qi, da dinastia Yuan, que já falava na mudança de símbolos linguísticos plenos para signos linguísticos vazios. As pesquisas continuaram a se desenvolver no século XVII, com Horne Tooke (na Inglaterra) que já argumentava: a língua é concreta em seu “estágio original” e itens abstratos derivam de itens concretos; também com Etienne Bonnot de Condillac e Jean Jacques Rousseau (na França), que afirmavam: os lexemas concretos originavam tanto vocábulos abstratos quanto as complexidades gramaticais.

No século XVIII, vieram Franz Bopp, Schlegel e Gabelentz (na Alemanha) e Whitney (nos Estados Unidos), entre outros autores que foram aprimorando progressivamente as percepções dos seus precursores até chegar a Meillet (na França), no século XX. Foi, especificamente em 1912, através do seu trabalho denominado *L'évolution des formes grammaticales* que a gramaticalização ganhou sua primeira definição: atribuição de um caráter gramatical a uma palavra anteriormente autônoma.

Segundo Gonçalves et al. (2007), essa passagem do lexical para gramatical ou de gramatical para mais gramatical não ocorre rapidamente, mas, sim, através dos usos em diferentes contextos ao longo dos anos, e, por algum tempo, palavras ou expressões podem

desempenhar tanto as funções mais concretas quanto as mais abstratas, até que estas últimas se sobreponham à primeira.

Essa transição ocorre numa espécie de *continuum*, não apresentando limites precisos e definidos. A ideia de *continuum* também é visível na ordenação de categorias cognitivas proposta por Heine et al (1991, apud HOPPER; TRAUGOTT, 1993), para indicar o processo de abstratização pelo qual as formas da língua podem se submeter:

PESSOA > OBJETO > PROCESSO > ESPAÇO > TEMPO > QUALIDADE

Essa ordem indica que as mudanças são operadas “sempre” da esquerda para a direita e, nesse caso, de categorias cognitivas mais próximas do indivíduo [+ concretas] para categorias cognitivas mais distantes [- concretas] ou [+ abstratas]. Percebemos, então, um movimento que vai do sentido primário, mais concreto, discursivamente motivado, para sentidos secundários, mais abstratos, estruturalmente motivados.

Heine et al (1991, apud MARTELOTTA, 1993) apontam ainda que, quando se trata de elementos argumentativos, a gramaticalização envolve a seguinte escala:

ESPAÇO > (TEMPO) > QUALIDADE (TEXTO)

Segundo Martelotta (1993, p. 89), essa ordem representa um processo metafórico e unidirecional através do qual

elementos que indicam noções espaciais externas passam a ser usados para organizar o universo discursivo, podendo, intermediariamente, expressar uma noção temporal, que também tende a se gramaticalizar em elementos textuais, passando assim a expressar noções argumentativas, como causa, ou concessão, por exemplo.

O sentido unidirecional da gramaticalização é visto como uma característica basilar do processo, considerando o princípio de que a mudança, que se dá numa direção específica não pode ser revertida (NEVES, 1997). Esse trajeto pode ocorrer partindo de dois sentidos: de elementos lexicais para elementos gramaticais (ex: substantivo *mente* > sufixo *mente*), ou de elementos gramaticais para outros mais gramaticais (ex: *até* preposição > *até* operador argumentativo).

Dentre os mecanismos que envolvem a mudança semântica, estão a *pressão de informatividade* e a *extensão metafórica*. O primeiro ocorre quando, por um processo de

inferência conversacional, um determinado item linguístico é empregado com um novo valor, ou seja, o falante aplica um novo uso a partir de um já existente. O segundo mecanismo, a extensão metafórica, é definido por Gonçalves et al. (2007, p. 42) da seguinte forma: “a metáfora, em gramaticalização, envolve a abstratização de significados, os quais, de domínios lexicais ou menos gramaticais, são estendidos metaforicamente para mapear conceitos de domínios gramaticais ou mais gramaticais”. Isso pode ser explicado através do seguinte princípio cognitivo: exploração de velhas formas para novas funções. O falante, durante o processo comunicativo, aciona as formas tidas com propriedades mais concretas e lhes atribui funções que as caracterizam como mais abstratas. A propósito disso, Heine et al. (1991, apud HOOPER; TRAUGOTT, 1993, p. 27) declaram:

entidades claramente delineadas e/ou entidades claramente estruturadas são recrutadas para conceitualizar entidades menos claramente delineadas ou estruturadas, experiências não-físicas são entendidas em termos de experiências físicas, tempo em termos de espaço, causa em termo de tempo ou relações abstratas em termos de processos cinéticos ou relações espaciais etc.

Nesse processo de recrutamento, há, concomitantemente, perdas e ganhos semânticos, visto que, ao mesmo tempo em que um item perde características funcionais prototípicas e o sentido da forma original, ele se gramaticaliza e adquire características próprias, ou seja, assume novas funções e novas significações.

Vale dizer que a metáfora mencionada aqui difere daquela classificada pela gramática normativa como figura de linguagem. Na perspectiva funcional, a metáfora é um mecanismo que permite formar novas expressões, novos sentidos em novos contextos por meio da extensão de significados, isto é, trata-se de uma metáfora emergente, a qual tem como origem uma natureza categorial, promovendo a gramaticalização e atuando por meio de outros mecanismos de mudança (HOPPER; TRAUGOTT, 1993): a *reanálise* e a *frequência de uso*.

De acordo com Gonçalves et al. (2007), a reanálise permite a criação de novas formas gramaticais, à medida que se alteram as fronteiras de constituintes em uma expressão de maneira gradual, levando uma forma a ser reanalisada como parte de uma categoria diferente da original. Poggio (2002, p.73) acrescenta “Entende-se que a reanálise é a mudança de percepção a respeito de como os constituintes de uma língua estão ordenados, no eixo sintagmático”.

A segunda motivação, a frequência de uso, leva à automatização das formas as quais podem assumir novas funções e sentidos em novos contextos. Sobre isso, Haiman (1994, apud CEZARIO, 2012, p. 25) assinala:

a gramaticalização pode ser pensada como uma forma de rotinização da língua. Uma forma ou combinação de forma ocorre no discurso com frequência crescente e, começando como uma forma não usual de fazer ou reforçar um ponto do discurso, passa a ser um meio usual e não marcado de desempenhar esse papel. A frequência com que tais expressões ocorrem será um fator que determina se a forma passa ou não ser considerada gramatical pela nova comunidade de fala.

Para Vitral (2006, p.155), se o item em análise estiver passando por um processo de gramaticalização, a tendência é: “a) que sua frequência de uso aumente; b) que a sua frequência quando em função gramatical aumente; c) que a sua frequência quando em função lexical diminua”. O autor alerta para a importância da frequência de uso nos estudos sobre gramaticalização, pois é o aumento do uso de uma determinada expressão gramatical que contribui para atestar a ocorrência desse tipo de mudança. E é exatamente isso que procuramos demonstrar em nosso trabalho, cujos resultados serão apresentados a seguir.

3 O *ATÉ* EM *BLOGS* BAIANOS: INDÍCIOS DE GRAMATICALIZAÇÃO

O primeiro levantamento empreendido diz respeito às funções semânticas desempenhadas pelo *até*, codificadas conforme a escala de Heine (1991), função espacial, função temporal e função textual, exemplificadas a seguir. Começamos pela primeira função, aquela que é considerada prototípica:

3.1 FUNÇÃO ESPACIAL

- (1) Eu só sei que me perdi em você, e quando me encontrei, já era tarde, - eu havia me apaixonado. Sim, todos os caminhos me levavam **até** você.
(<http://cecisouza.blogspot.com.br/>)

No exemplo (1), o item *até* está sendo usado com valor de limite de um espaço físico, ou seja, concreto, representado por “você”, resultante do movimento desencadeado pelo verbo “levar”.

3.2 FUNÇÃO TEMPORAL

- (2) Começamos o jogo com 02 a mais e permanecemos com este numero **até** os 20 minutos do primeiro tempo. Não conseguimos furar o bloqueio dos caras que estavam fechados e tocando bem a bola. (<http://newsperna.blogspot.com.br/>)

Em (2), o escritor relata sobre um jogo de futebol no qual seu time começou com dois jogadores a mais que o time adversário, permanecendo assim até os 20 minutos da primeira partida. Nesse caso, o item marca o prazo final da permanência em campo desses dois jogadores.

3.3 FUNÇÃO TEXTUAL²

- (3) Sinceramente, eu não sei se foi o seu olhar, o seu sorriso, a maneira que você conversa, o jeito que seus lábios mexem, suas crises de ciúmes, ou **até** mesmo o seu andando meio torto (o que sempre achei um charme). (<http://cecisouza.blogspot.com.br/>)

O escrevente do exemplo (5) expõe o que sente por uma determinada pessoa, citando as coisas que admira nela, como o olhar, o sorriso e os gestos, por exemplo. Dentre os gestos, o que mais atrai a sua atenção é o andando meio torto da pessoa amada, e, para introduzir esse argumento, considerado mais forte, utiliza o *até*. Ou seja, o uso de *até*, sucedido de mesmo, marca uma força argumentativa ainda maior, bem como a ideia de limite. Isso implica que essa propriedade semântica, típica das funções prototípicas, é mantida apesar dos estágios de gramaticalização pelos quais passa o *até*.

- (4) A coisa fica mais séria quando lembramos que um em palanque chamava o outro de barriga disso, cabeça daquilo, prefeito bola murcha e etc... ao mesmo tempo que em atitude censurável projetava imagens, pra todo mundo ver, de pessoas

² Como o próprio nome diz, nessa função, o *até* está a serviço do texto. Diferentes nomes são atribuídos para os elementos que desempenham essa função: marcadores discursivos, marcadores do discurso, operadores argumentativos, operadores discursivos, conectores discursivos, conectores pragmáticos etc., todos “referindo-se, muitas vezes, aos mesmos elementos estudados e, além disso, os conceitos atribuídos a esses termos ora se identificam, ora se complementam” (ALMEIDA; MARINHO, 2012, 170-171). Segundo esses autores, essa diversidade de termos é decorrente das diferentes propostas metodológicas adotadas para o tratamento de elementos que atuam no nível do texto/discurso.

chamando-as de traíras, cornudos e deploráveis outras coisas mais. **Até** que seria aceitável esse “encontro” se acontecesse daqui a algumas décadas e olhe lá, mas, isso foi praticamente ontem; as desavenças ainda não foram digeridas pelo povo, pequenos mortais que ficam à mercê desses cidadãos. (<http://cantosdacaverna.blogspot.com.br/>)

Em (4), o escrevente retrata seu repúdio a alguns políticos brasileiros, cujo vocabulário impróprio e índole duvidosa são as principais características. Critica a prática de “politicagem”, ou seja, arqui-inimigos, hoje, melhores amigos, amanhã, e diz que depois de tantos xingamentos e ofensas “o encontro até que seria aceitável se acontecesse daqui a algumas décadas e mesmo assim olhe lá”. Nesse caso, o valor de contraexpectativa é expresso não só pelo item *até*, mas sim pela construção “até que”. Lembrando que essa construção é uma locução conjuntiva que, normalmente, indica noção de limite temporal, mas, aqui, veicula o valor concessivo, pois introduz um argumento contrário ao que vinha sendo dito, quebrando uma provável expectativa do leitor. Trata-se de uma informação implícita, e, por isso, deve ser compreendida por meio de inferência. Ou seja, por traz de “até que seria aceitável esse ‘encontro’”, podemos inferir que há uma expectativa por parte do leitor de que esse encontro não fosse aceitável, uma vez que seu conhecimento de mundo lhe diz que a imagem de políticos não deve estar associada a escândalos (ou pelo menos não deveria estar).

Para essas funções, apresentamos a tabela 1, com o cômputo geral de ocorrências:

Tabela 1: Cômputo geral das funções do item **ATÉ**.

ATÉ espacial		ATÉ temporal		ATÉ textual		Total	
OC	%	OC	%	OC	%	OC	%
10	12	27	33	45	55	82	100

Como podemos observar nessa tabela, de um total de 82 ocorrências do *até*, 12% são do item desempenhando a função prototípica, limitando espaço; 33% são do *até* temporal; e 55% são do *até* textual. Em relação à trajetória de abstratização, percebemos uma frequência de uso cada vez maior do *até* com sentido [+abstrato], uma vez que o percentual de ocorrências do item com a função espacial, 12%, é menor do que as ocorrências com a função textual, 55%. É importante observar que essa abstratização já começa quando o item passa a ser mais recorrente com função temporal do que espacial, visto que o primeiro apresenta um

sentido menos concreto que o segundo. Esses dados confirmam nossa hipótese principal de que o item *até*, ao exercer as funções espacial, temporal e textual, indicaria a mudança de traços: de [+concreto] para [+abstrato], evidenciando o processo de gramaticalização.

Na segunda tabela, mostramos a frequência de uso de cada uma dessas funções, levando em consideração a influência do fator social, *sexo*, uma vez que pesquisas sociolinguísticas apontam para o fato de as mulheres utilizarem mais as formas socialmente prestigiadas³:

Tabela 2: Função do item ATÉ conforme o fator *sexo*, homem X mulher.

<i>ATÉ</i> espacial				<i>ATÉ</i> temporal				<i>ATÉ</i> textual			
H		M		H		M		H		M	
OC	%	OC	%	OC	%	OC	%	OC	%	OC	%
7	8,5	3	3,5	12	14,5	15	18,5	30	36,5	15	18,5

Pelos números dessa tabela, constatamos: no que diz respeito às duas primeiras funções, que homem e mulher as usam com frequências diferenciadas, isto é, o homem usa mais (8,5) do que a mulher (3,5) o *até* com a função espacial, revelando que é mais conservador do que ela. Por outro lado, com a função temporal, um uso não mais prototípico, é a mulher quem mais usa: (18,5) em oposição à (14,5), correspondente ao homem. O mesmo não acontece com o *até* textual, pois quem mais usou essa nova função foi o homem: (36,5) em oposição à (18,5) da mulher. Este último resultado, em particular, contraria a nossa hipótese de que a função [+abstrata] do *até* seria mais recorrente nos *blogs* de mulheres, uma vez que as pesquisas sociolinguísticas apontam que elas são mais adeptas às inovações linguísticas quando estas não são estigmatizadas. O nosso resultado indica, portanto, que o homem já não é mais tão conservador, sendo responsável, também, por processos de mudança linguística.

Feitos esses primeiros levantamentos, passamos a fazer uma análise mais apurada dos dados, tendo em vista cada uma dessas funções, mediante propriedades particularidades. Começamos, primeiro, pela função espacial, considerando a ideia de espaço veiculada pelo

³ Com relação ao fato de as mulheres serem mais adeptas às inovações linguísticas, Paiva (1992) esclarece que elas tendem a liderar o processo de mudança quando se trata de implementar formas socialmente prestigiadas. Quando a implementação é de uma forma desprestigiada, as mulheres assumem uma atitude conservadora e os homens passam liderar o processo de mudança.

item. Assim, dividimos essa função em duas, são elas: *até* limitador de espaço concreto (EC) e *até* limitador de espaço abstrato (EA), acreditando que a mudança de traços [+concreto] para [+abstrato] que atinge o complemento introduzido pelo *até* já é um sinal de sua abstratização. Vejamos os exemplos respectivamente:

3.4 ATÉ LIMITADOR DE ESPAÇO CONCRETO (EC)

- (5) Levantou de um pulo, pegou suas coisas e dirigiu-se **até** o guichê. Devolveu a passagem e encaminhou-se para a saída. Já do lado de fora da rodoviária, sentiu uma brisa fresca no rosto. Olhou para o céu ainda claro e se entreteve pensando em qual seria a próxima estação.
(<http://manifestossentidos.blogspot.com.br/>)
- (6) O erro é de uma sociedade capitalista, cruel, que humilha, massacra e mata cada dia mais, cada vez mais rápido aquele que não se enquadra. **Até** aí tudo bem! Mas aqui pergunto: quem forma a sociedade, sociedade?
(<http://www.brunohenyson.blogspot.com.br/>)

Para esses usos, temos o seguinte resultado:

3.5 ATÉ LIMITADOR DE ESPAÇO ABSTRATO (EA)

Tabela 3: Função espacial do item ATÉ conforme a noção de espaço concreto X espaço abstrato.

ATÉ limitador de EC		ATÉ limitador de EA	
OC	%	OC	%
8	80	2	20

Das 10 ocorrências do *até* com função espacial, 8 referem-se a lugares concretos (EC), e apenas 02 fazem referência a lugares abstratos (EA). Embora o número de ocorrências de EA tenha sido pequeno, o uso do *até* limitando um espaço não físico já é um indício de abstratização.

Quanto à função temporal, nós a analisamos a partir da proposta de Martelotta (1993), que classifica os circunstanciadores temporais partindo do princípio de que a circunstância de

tempo deve ser vista como algo maleável que se adapta às características semântico-gramaticais do discurso em função das necessidades comunicativas do falante. O autor defende que o uso dos circunstanciadores temporais depende do papel que eles desempenham no enunciado em que ocorrem, e, portanto, divide os circunstanciadores temporais em cinco, são eles: circunstanciadores de tempo determinado; circunstanciadores de tempo indeterminado; circunstanciadores interativos; circunstanciadores de simultaneidade e os circunstanciadores delimitativos.

Em nossa pesquisa, identificamos os usos do *até* como circunstanciador de tempo determinado (momento preciso em que os fatos ocorreram - TD) e circunstanciador de tempo indeterminado (a ocorrência dos eventos perdura no tempo de uma forma indeterminada - TI). Para fins de objetividade e clareza, substituímos o termo circunstanciador por limitador, visto que uma das principais características do item, enquanto espacial e temporal, é veicular a ideia de limite. Obsevemos os exemplos:

3.6 ATÉ LIMITADOR DE TEMPO DETERMINADO (TD)

- (6) Dormi às 4 da madrugada, acordei às 7 da manhã, voltei a ler, dormi às 11, acordei às 12, comi algo de olho no livro e tornei a ler, **até** terminar ontem às 10 da manhã. (<http://anonimofamoso.blogspot.com.br/>)

3.7 ATÉ LIMITADOR DE TEMPO INDETERMINADO (TI):

- (7) E eu nunca tinha me sentido tão bem, **até** eu estar com você. (<http://meu-conto-de-falhas.blogspot.com.br/>)

Vejamos, agora, a frequência desses usos na tabela que segue:

Tabela 4: Função temporal do item ATÉ conforme a noção de tempo determinado X tempo indeterminado.

ATÉ limitador de TD		ATÉ limitador de TI	
OC	%	OC	%
6	22	21	78

Quanto à função temporal, observamos que os usos do *até*, limitando tempo indeterminado, com 78%, são mais numerosos que os usos que marcam tempo determinado, somando apenas 22% das estruturas temporais. Isso já indica um processo de abstratização, visto que o *até* passa a limitar um tempo menos concreto.

No que diz respeito à função textual do *até*, observamos a atuação do mecanismo *pressão de informatividade* e, por isso, dividimos essa função em três: *ATÉ* inclusivo, para as ocorrências em que o item desempenha a função inclusiva, introduzindo um argumento mais forte, podendo ser substituído por *inclusive*, sem alterar o sentido; *ATÉ* ambíguo, para os casos em que o item se encontra em fase de transição, nesses casos, do valor de inclusão é depreendido outro que é o de contraexpectativa; por fim, o *ATÉ* contraexpectativa, para as ocorrências em que o item expressa uma ideia de concessão, introduzindo um argumento contrário ao que vinha sendo dito antes, quebrando, dessa forma, a expectativa do leitor. Abaixo, apresentamos, respectivamente, cada um desses exemplos:

3.8 *ATÉ* INCLUSIVO:

- (8) Há uma semana, comecei a ler “O Caçador de Pipas”. De cara, gostei do estilo do autor, da forma com que usava as palavras, e **até** como ele rodeava e rodeava para, enfim, chegar ao ponto. (<http://anonimofamoso.blogspot.com.br/>)

3.9 *ATÉ* AMBÍGUO:

- (9) [...] ninguém é feliz sozinho **até** os de maus pensamentos tem amigos. (<http://cjc-coisasdavida.blogspot.com.br/>)

3.10 *ATÉ* CONTRAEXPECTATIVA:

- (10) Sai de casa e já pensa na volta... Não paga de prendada, mas passa, lava, limpa e cozinha (tudo meio a contra-gosto, menos o café...**até** promete um ou outro) Não que eu ache isso importante, mas me mostra como ela pode me surpreender...menos a parte do café, café rima com cafuné, me lembra aquela canção de Arlindo Cruz, que a Maria Rita canta... (mas isso é outro papo). (<http://www.elasporeles.blog.br/>)

Para cada um desses usos, temos o seguinte quantitativo:

Tabela 5: Funções do item ATÉ enquanto elemento textual.

ATÉ inclusivo		ATÉ ambíguo		ATÉ contraexpectativa	
OC	%	OC	%	OC	%
31	69	8	18	6	13

Como podemos visualizar nessa tabela 5, dentre as funções textuais do *até*, a mais recorrente é a inclusiva, 69%, seguida do *até* ambíguo com 18%, e, por fim, do *até* contraexpectativa, 13%. Acreditamos que essa pequena frequência de uso do *até* como marcador de contraexpectativa se deva a dois fatores: o valor bastante específico de concessão diante de uma argumentação feita (cf. BAIÃO; ARRUDA, 1996); e o fato de ele ser mais recente na língua.

Quanto aos usos do *até* com sentido ambíguo, representando o período de transição em que o valor de A tende a se transferir para B, podendo haver um momento em que A e B coexistirão, é o segundo mais recorrente dentre os usos textuais do *até*, o que mais uma vez confirma a trajetória do item em direção à abstratização.

Em relação ao valor inclusivo, percebemos que os usos do *até* marcando a inclusão de um último dado, por vezes, o de maior importância em uma escala de força argumentativa, são os mais frequentes neste trabalho, confirmando nossa hipótese de que o item seria mais recorrente em sua função inclusiva. Isso sugere, portanto, que o *até* vem se especializando com o valor de inclusão no português brasileiro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizamos, nesta pesquisa, uma análise dos usos e funções do *até* em dados de língua escrita, coletados de textos de *blogs* baianos, com o propósito de verificar se o caráter multifuncional desse item configura um caso de gramaticalização, um tipo especial de mudança instaurada por força do uso, e que é responsável pela constante renovação do sistema linguístico.

Demonstramos que o *até* vem desempenhando diferentes funções no português brasileiro, que vão de um domínio cognitivo mais concreto (preposição indicando limite de espaço e tempo) para um domínio cognitivo mais abstrato (operador argumentativo). Isso

confirma que o item está passando pelo *continuum* de abstratização de ESPAÇO > TEMPO > TEXTO.

Este e outros estudos de natureza linguística apontam para a necessidade de revisão e ampliação das descrições normativas, de postura por parte daqueles que ensinam a língua portuguesa tendo por base apenas essas descrições, que, normalmente, prescrevem um conjunto de normas reguladoras do uso-padrão da língua escrita. Com isso, tem-se uma visão estática da língua, que não se movimenta, que não se modifica.

Os estudos de gramaticalização servem, portanto, para mostrar que a língua é dinâmica, funcional, que o sistema linguístico está em constante renovação. No caso do item *até*, é preciso reconhecer que não se pode mais tratá-lo apenas como preposição, mas como um elemento que pode adquirir outras funções nas práticas comunicativas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 2003.

ALMEIDA, Daniel Mazzaro Vilar de; MARINHO, Janice Helena Chaves. Dos Marcadores Discursivos e Conectores: conceituações e teorias subjacentes. *Gláuks*. V. 12, nº 1. p. 169 - 203. Viçosa, M.G., 2012.

BAIÃO, Rosaura de Barros; ARRUDA, Júlia. Gramaticalização de até. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo; VOTRE, Sebastião José; CEZARIO, Maria Maura (Org.). *Gramaticalização no português do Brasil: uma abordagem funcional*. p. 140 - 145. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37ª ed. Atualizada pelo Novo Acordo Ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CEZARIO, Maria Maura. Efeitos da criatividade e da frequência de uso no discurso e na gramática. In: CEZARIO, Maria Maura; TAVARES, Maria. Alice; BRAGA, Maria. Luiza et al. (Org.) *Funcionalismo linguístico: análise e descrição*. p. 19 - 32. São Paulo: Contexto, 2012.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

GONÇALVES, Sebastião Carlos Leite et al. Tratado geral sobre gramaticalização. In: GONÇALVES, Sebastião Carlos Leite; LIMA-HERNANDES, Maria Célia; CASSEB-GALVÃO, Vânia Cristina (Org.). *Introdução à gramaticalização: princípios teóricos e aplicação*. p. 15 - 66. São Paulo: Parábola, 2007.

GRICE; Henry Paul. Logic and Conversation. In: P. COLE; J.L. MORGAN (Ed.). *Syntax and Semantics*. New York: Academic Press, 1975. p. 41 - 58.

HOPPER, Paul; TRAUGOTT, Elizabeth. *Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. *Closs. Grammaticalization*. United States: Cambridge: University Press, 2003.

LABOV, William. *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

MARTELOTTA, Mário Eduardo. (1993). *Os circunstanciadores temporais e sua ordenação: uma visão funcional*. 1993. 229 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Gramática de usos do Português*. São Paulo: UNESP, 2000.

_____. *A Gramática passada a limpo: conceitos, análises e parâmetros*. São Paulo: Parábola, 2012.

PAIVA, Maria da Conceição. Sexo. In: *Introdução à sociolinguística variacionista*. p. 65 - 79. Rio de Janeiro: Cadernos Didáticos UFRJ, 1992.

POGGIO, Rosauta Maria Galvão Fagundes. *Processos de gramaticalização de preposições do latim ao português*. Salvador: EDUFBA, 2002.

VITRAL, Lorenzo. O papel da frequência na identificação de processos de gramaticalização. In: *Scripta*. Belo Horizonte, 2006. Disponível em <http://200.229.43.1/imagadb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070621144527.pdf> Acesso em: 13 Jul. 2013.

A AMBIVALÊNCIA DICKENSIANA EM UM *CONTO DE NATAL* NO CINEMA

DICKENS' AMBIVALENCE IN *A CHRISTMAS CAROL* ON THE SCREEN

Denilo de Souza Santos¹

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth dos Santos Ramos

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar os traços de ambivalência entre a crítica social e o moralismo presentes na narrativa *Um Conto de Natal* escrita por Charles Dickens, em 1843, na Inglaterra vitoriana, e suas ressignificações no filme *Um Cupido no Natal*, dirigido por Gil Junger e lançado em 2010, em Hollywood. O trabalho baseia-se em teorias pós-estruturalistas da área de tradução que problematizam conceitos comumente associados à prática da tradução, como fidelidade, essência e original. Dessa forma, a tradução passa a ser vista como um processo interpretativo/criativo e o tradutor, como um sujeito singular que, conscientemente ou não, deixará suas marcas no texto traduzido. A tradução filmica de Gil Junger, portanto, passa a ser considerada, de acordo com a terminologia de Jacques Derrida (1974), como um suplemento ao texto dickensiano e não uma tentativa infiel de tradução. Ao recriar o texto *Um Conto de Natal* em um filme contemporâneo, Gil Junger desloca a trama dickensiana para a Nova Iorque do século XXI, atualizando o cenário e a trama. Essas transformações apontam para um caráter de apropriação da tradução, no qual o tradutor apropria-se do texto anterior para depois recriá-lo através de um processo ativo de interpretação. Após identificados os traços de ambivalência no texto de Dickens, faz-se uma análise de como esses traços são ressignificados e atualizados no texto filmico de Junger, com ajuda de conceitos dos estudos de semiótica e com atenção às estratégias de narração das quais o cinema faz uso.

Palavras-chave: *Um Conto de Natal*. Charles Dickens. *Um Cupido no Natal*. Tradução Intersemiótica.

ABSTRACT: This paper aims at analysing signs of ambivalence between social criticism and morality in the narrative of *A Christmas Carol*, written by Charles Dickens, in 1843, during the Victorian Age in England, and its resignifications in the film *Christmas Cupid*, directed by Gil Junger – and released in 2010 in Hollywood. This work is based on post-structuralist theories within the area of Translation Studies, which question some concepts commonly associated to the practice of translating, such as faithfulness, essence and original. Therefore, translating becomes an interpretative/creative process and the translator becomes a singular individual who, consciously or not, will engrave his singularity on the translated text. Thus, Gil Junger's film translation is considered, according to Jacques Derrida's terminology (1974), as a supplement instead of an unfaithful translation. In recreating *A Christmas Carol* in a contemporary film, Gil Junger places the Dickensian text in a 20th century New York, updating scenery and plot. Those changes point out the characteristic of appropriation of translation, through which the translator appropriates the previous text in order to recreate it afterwards in an active process of interpretation. After identifying signs of ambivalence in Dickens's text, an analysis will be performed in order to discover how these signs are

¹Mestrando do Programa em Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: denilo.santos@gmail.com

resignified and updated in Junger's adaptation, using concepts from semiotic studies and paying special attention to the narrative strategies of which the cinema makes use.

Key words: *A Christmas Carol*. Charles Dickens. *Christmas Cupid*. Intersemiotic Translation

1 INTRODUÇÃO

A tarefa do tradutor pode ser considerada uma das práticas mais antigas do mundo, incluindo atividades linguísticas e hermenêuticas. É um ato de comunicação e pressupõe a existência de dois textos distintos – o de partida e o de chegada – estabelecendo-se, entre eles, um processo complexo que envolve as decisões do tradutor, na condição de produtor do novo texto. Pode-se afirmar ainda que a tradução não se restringe ao ato de reescrever um texto de certa língua em outra diferente, mas que abrange uma infinidade de transformações de signos, a partir de reescrituras de uma linguagem em outra. Amplia-se assim o campo de atuação da tradução, em intralingual, interlingual e intersemiótica, conforme a classificação do teórico Roman Jakobson (1991).

Além de Jakobson, o teórico e estudioso de tradução Julio Plaza (2003) ajuda-nos a repensar os limites da tradução com a seguinte afirmação:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. (PLAZA, 2003, p. 18)

Sendo assim, extrapolando os limites tradicionais da tradução, o presente artigo tem como objetos de estudo o romance *Um Conto de Natal* de Charles Dickens, publicado em 1843 e sua tradução filmica *Um Cupido no Natal*, dirigida por Gil Junger e lançada em 2010.

Desde o nascimento do cinema, vários filmes tiveram seu roteiro pautado em textos literários, dentre eles, os livros e contos de Charles Dickens. Deste modo, textos dickensianos, que geralmente ocupam lugar de prestígio no cânone literário, passam por um deslocamento de mídias, podendo aproximar-se da chamada massa. Entretanto, não são raras as críticas que condenam essas adaptações, pautadas pelo critério da fidelidade, considerando sempre o texto de partida como o original, o autêntico, o intocável e universal.

A fim de problematizar essa forma de pensar, faz-se necessário destituir a literatura de seu *status* de origem e superioridade em relação às suas traduções, filmicas ou não. O texto canônico não é, nem jamais será, portador de um significado puro, fixo e imutável que deverá ser, por sua vez, identificado pelo tradutor e transposto para uma tradução especular que refletirá tão somente seu texto fonte da forma mais fiel possível. Tal pensamento nos faria recair no método platônico de classificar e diferenciar as cópias de seus simulacros, retornando às hierarquias estruturalistas.

Um conceito que ajuda a desconstruir várias noções tradicionalistas é o de “suplemento”, cunhado pelo filósofo francês Jacques Derrida, assim apresentado por Cristina Carneiro Rodrigues: “um suplemento [...] é uma parte que se adiciona a um todo para ampliá-lo, um aditamento, um acréscimo. Nesse sentido, é algo extra, não essencial, acrescentado a algo que supostamente está completo” (RODRIGUES, 2000, p. 208). O suplemento se diferencia do complemento por não buscar completar a interpretação de um texto, como se negativamente lhe faltasse algo. O suplemento transborda, recria, reinterpreta esse texto a fim de lhe proporcionar outra leitura, outra interpretação que não busca substituir seu antecessor, mas enriquecê-lo, trazê-lo novamente em uma nova performance, que se constrói no momento de sua leitura e jamais finda, pois “o suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude [...]” (DERRIDA, 1973, p. 177).

Nesta direção, pode-se afirmar que a obra de tradução, que neste artigo é o filme *Um Cupido no Natal*, de Gil Junger, lançado em 2010, não complementa o romance dickensiano, não preenche uma lacuna no texto, mas o suplementa, dá ao texto uma interpretação a mais, apresentando uma forma nova de interpretar o texto literário *Um Conto de Natal* escrito por Charles Dickens, publicado em 1843.

Outro ponto interessante de se observar é o fato de que toda e qualquer obra de um autor vai sempre refletir a sua experiência de vida, os textos que leu até então, as experiências pelas quais passou, suas crenças, sua cultura, enfim, a sua singularidade. Podemos assim afirmar que a obra de Dickens possui referências, ligações com estes outros textos. As suas produções com certeza baseiam-se em textos de outros escritores dotados de tanto prestígio quanto ele veio a ter mais tarde e que, inconscientemente, concorreram para a sua produção. Suas obras, portanto não são originais. Tampouco são intocáveis ou universais, mas antes são como “um mosaico de citações, [...] absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1969, p.145 *apud* SAMOYULT, 2008, p.16)

Em 1843, quando *Um Conto de Natal* foi publicado, a Inglaterra já tinha em seu trono a Rainha Vitória e vivia uma era marcada por diferentes conflitos e paradoxos sociais. Neste período, a Inglaterra passou por um longo processo de expansão além-mar e, conseqüentemente, de acúmulo de riquezas. Entretanto, a situação social da metrópole não era das melhores. Com o avanço da Revolução Industrial, o número de indústrias cresceu e o uso de máquinas tornava-se cada vez mais comum. Porém, crescia também a exploração dos trabalhadores forçados a trabalhar por muitas horas e quase à mesma velocidade que as máquinas. Esta exploração logo atingiu mulheres e crianças de famílias pobres que precisavam ter seus membros empregados para ajudar no sustento financeiro do lar. O estado de pobreza e a desigualdade social se agravavam no mesmo ritmo que a violência, a má educação e o péssimo estado do saneamento básico e da saúde pública. É este, portanto, o cenário que Dickens traz à tona em vários de seus romances e, especialmente, em *Um Conto de Natal*.

Ao criar a personagem Ebenezer Scrooge como um homem idoso, avarento, preocupado somente com seus ganhos e com seu negócio, com nenhuma simpatia pelo outro, sem muitas amizades e sem compaixão, Dickens apresenta, talvez de forma caricaturada, um retrato de parte da sociedade inglesa da Era Vitoriana, com suas preocupações e valores. Três dias antes do Natal, porém, Scrooge é visitado pelo fantasma de seu falecido sócio, Jacob Marley, que vem lhe anunciar que ele precisa mudar seus hábitos ou acabará sofrendo duras penas após a morte. A visita de Jacob Marley é sucedida da visita de mais três outros fantasmas – o do Natal passado, presente e futuro – que vêm ajudar na tarefa de redenção de Scrooge.

Ao traduzir *Um Conto de Natal* em *Um Cupido no Natal*, Junger recria Scrooge em Sloane, uma mulher jovem e independente, que trabalha em uma agência de estrelas de Hollywood. Seu maior desejo é conquistar o cargo de vice-presidente da agência e, para isso, ela não mede esforços. Assim como Scrooge, Sloane não tem compaixão pelos mais fracos ou necessitados e não consegue pensar muito além de si e de seus próprios interesses. Junger traz ainda os três fantasmas que deverão assombrar Sloane para que, tal qual Scrooge, ela possa ver seus erros, arrepender-se e tornar-se uma pessoa melhor. Junger segue, portanto, o mesmo fio condutor da obra de Dickens.

Através da sua escrita, que critica a situação econômica, social e política da Era Vitoriana, Dickens rapidamente tornou-se popularmente conhecido como um grande crítico social de sua época. O seu “uso do romance como um veículo de crítica social” (WATKIN,

2008, p.177)² fez de Dickens, e ainda o faz atualmente, conhecido como o grande crítico vitoriano. Entretanto, ao criticar a situação de seu país e ao mostrar, através de seus personagens, formas diferentes de se viver, com outros valores e objetivos, não estaria Charles Dickens criando modelos a serem seguidos? Não estaria ele próprio, através de sua obra, ditando uma espécie de moral que refletiria a sociedade de sua época?

Este artigo, portanto, pretende abordar a questão da ambivalência entre o Dickens crítico social e o Dickens moralista através da breve análise de dois aspectos temáticos do romance *Um Conto de Natal* – a família e o valor do trabalho –, a fim de analisar a atualização e a ressignificação desta ambivalência na tradução filmica de Gil Junger, *Um Cupido no Natal*, no contexto contemporâneo.

2 O CONTO DE DICKENS

• A Família

Este talvez seja um dos temas mais relevantes para Charles Dickens e que já começa a ser discutido no início de *Um Conto de Natal*. O que é a família para Ebenezer Scrooge? Quando seu sobrinho o visita em seu escritório dias antes do Natal, ele não encontra a boa acolhida do tio, mas sim um “Bah! Que bobagem!” (DICKENS, 2011, p.17). Scrooge rejeita ainda o convite de passar o Natal com seu sobrinho e questiona o porquê de sua decisão em casar-se, considerando isso uma grande tolice.

É com a visita do Fantasma do Natal Passado que o valor da família é trazido de volta, aos poucos, ao coração do velho Scrooge. Ao reviver, pela memória, através da bondade do Espírito, a sua própria infância solitária em um internato e o momento em que sua irmã Fanny vem buscá-lo para levá-lo de volta ao lar, Scrooge percebe a importância de se viver, pelo menos, o Natal em família. E é através de Fanny que ouvimos um discurso familiar-natalino:

– Para casa, Fanny? – perguntou o menino [Scrooge].
– Claro! – disse a menina, radiante de alegria. – Lá ficaremos, felizes para sempre! Papai anda tão dócil, nem parece o mesmo! Nossa casa, agora, parece o paraíso! Falou comigo com tanta bondade, na hora de dormir, que eu criei coragem e perguntei se você já podia voltar para casa. Ele disse que sim, que achava bom, e que viesse buscar você de carruagem. Logo você será um homem – disse a menina, arregalando os olhos – e nunca mais vai precisar voltar para cá. Mas, agora, vamos passar o Natal juntos, em casa. Será a coisa mais divertida do mundo! (DICKENS, 2011, p.50).

² Tradução minha de: *[Dickens's] use of the novel as a vehicle for social criticism*.

Logo após rever esta cena de seu passado, Scrooge tem o seguinte diálogo com o Fantasma:

- Ela sempre foi uma criatura tão delicada que bastava uma brisa para derrubá-la – disse o Fantasma. – Mas tinha um grande coração!
 - Sem dúvida! – exclamou Scrooge. – Por Deus, você está certo, não vou negar!
 - Ela morreu jovem – proseguiu o Fantasma – e deixou uma criança.
 - Um garoto. – acrescentou Scrooge.
 - Sim, o seu sobrinho – disse o Fantasma.
- Scrooge ficou embaraçado e respondeu laconicamente:
- Pois é... (DICKENS, 2011, p.51).

Aqui se dá a primeira mudança na personagem Scrooge. Ao reconhecer o carinho recebido por sua irmã e compará-lo à forma como trata seu sobrinho e a família, Scrooge começa a sentir as primeiras pontadas de um remorso que tende a levá-lo ao arrependimento. O valor da família unida e feliz pregado por Dickens começa a fazer efeito sobre a consciência cristã da personagem dickensiana.

Em um segundo momento, ainda com o Fantasma do Natal Passado, Scrooge é levado a rever um momento da vida em que abre mão de um romance com uma jovem adorável ao priorizar suas ambições. O trecho nos revela outra razão para a solidão de Scrooge e mais uma vez, a falta que uma grande e alegre família pode vir a constituir. Logo após a visão deste momento de separação, Scrooge é levado a visitar a família que esta linda jovem de quem se separou construiu. A beleza dos filhos, apesar de gritarem, berrarem e se comportarem cada um como se fossem quarenta, e a paz e a felicidade, que reinavam naquele lar, impressionam Scrooge. Ao olhar para esta imagem, ele percebe a falta que lhe faz uma família e lastima o fato de não ser aquela a sua.

Deste modo, Dickens nos mostra o valor de uma família e a necessidade de se zelar por ela, especialmente nos tempos vitorianos. Pois para o autor, nos diz Terry Eagleton, “a vida doméstica [...] é um abrigo em um mundo ímpio, um refúgio para uma ordem social cruel” (EAGLETON, 2005, p.153)³. Sendo assim, o romancista nos mostra também o Natal como um momento importantíssimo na preservação destas famílias, uma época em que todos os corações parecem mais abertos e caridosos e dispostos a amar os semelhantes.

Nessa direção, Dickens elabora a figura de uma família ainda patriarcal. É importante salientar o papel dos pais nessas duas estruturas. Na primeira, a própria família de Scrooge, é seu pai quem autoriza Fanny a buscá-lo no internato e a levá-lo para casa. Não vemos sequer uma menção à mãe. Na segunda família, a mulher é mostrada por ter sido aquela a quem

³ Tradução minha de: *Domestic life [...] is a haven in an unholy world, a refuge from a heartless social order.*

Scrooge rejeitou por conta de seus interesses profissionais, mas não é nomeada senão mais tarde, quando o marido a chama de Belle. Dessa forma, a figura paterna permanece forte em meio às crianças e mesmo em relação à mulher. É ele quem trabalha e é ele quem traz os presentes de Natal. Pois, “quanto à mulher, o que se esperava dela era que agisse como um ser frágil, prudente e fútil, a quintessência da inutilidade” (SILVA, 2005, p.225).

Desta mesma forma, também nos é apresentada a família Cratchit. Bob Cratchit, o empregado de Scrooge que, por ter um salário muito ruim, sustenta sua família com muita dificuldade. Sua filha mais velha, Martha Cratchit, apesar de jovem, já trabalha e ajuda a família financeiramente. As outras crianças são Belinda Cratchit, Peter Cratchit e Tim Cratchit, apelidado pequeno Tim.

Através desse exemplo de família, Dickens traz à tona a pobreza vivida por muitas famílias inglesas de sua época. Entretanto é nesta família que os maiores exemplos de felicidade são dados. A ceia de Natal dos Cratchit, mostrada pelo Fantasma do Natal Presente, apesar de pobre, é linda, amável e invejável. Eles são o retrato perfeito de como deveria ser uma família. Porém, Dickens já havia começado a tocar em outra característica de Scrooge: a ganância.

- **O valor do trabalho**

O valor do trabalho e a busca pela riqueza são constantemente questionados por Dickens desde o início de *Um Conto de Natal*, comparando-os a valores como a gentileza, a caridade e a alegria. Através de Scrooge, quando da visita de seu sobrinho no escritório, Dickens, de forma caricatural e mesmo exacerbada, mostra o resultado da supervalorização do trabalho e do sucesso financeiro em detrimento de valores mais simples; menores, mas não menos importantes.

Scrooge se importa tanto com seu trabalho, seus ganhos, seus lucros que para ele não há motivo de felicidade no Natal, se não há nisso nenhum ganho financeiro. Consequentemente, Scrooge ignora a possibilidade de presentear amigos, de participar de festas, e odeia o fato de ter que pagar a seu empregado, sem que ele trabalhe, a diária do dia de Natal, o que não passa de “uma desculpa muito esfarrapada para meter a mão no bolso de um homem a cada 25 de dezembro!” (DICKENS, 2011, p.25).

Entretanto, tal comportamento não poderia escapar à redenção trazida pelo fantasma de Jacob Marley. Scrooge tem de mudar suas expectativas com relação ao Natal e compreender que o trabalho e o lucro não são as coisas mais importantes da vida. É, pois, com

a visita do primeiro dos fantasmas, o do Natal Passado, que Scrooge começa a perceber o que ele perdeu da vida em sua corrida pelo ouro.

Tragamos de volta à memória a cena na qual Scrooge é levado a rever o momento em que rompe relações com Belle, a jovem moça. Nesta cena, através do diálogo que trava com a jovem, Scrooge é confrontado com a escolha que faz, talvez pela primeira vez, de seguir seus desejos de ambição e ganância.

– Isso não importa – dizia ela, suavemente. – Para você, nada importa. Um outro ídolo tomou meu lugar. [...]
– Que ídolo? – perguntou ele.
– Um ídolo de ouro.
– Assim é o mundo! – disse ele. – Não há nada que seja mais duro do que a pobreza, e, no entanto, não há nada que ele condene mais prontamente do que a busca da riqueza! (DICKENS, 2011, p.58).

Ao tratar a riqueza como ídolo, podemos perceber aqui o início de mais uma lição de moral de Dickens. Ao fazer do sucesso, do lucro e, conseqüentemente, da ascensão social o centro de sua vida – seu objetivo maior – Scrooge pode vir a tornar-se uma pessoa infeliz. “Mas o jovem Scrooge não consegue captar a ideia. Ele cai na ‘sombra’ e põe de lado o amor, pois ele não vem com dinheiro nem leva ao dinheiro” (WILEY, 2004, p.xx)⁴. Por isso, essa escolha de Scrooge nos é apresentada por Dickens como uma das razões para o personagem ser como é, desde o início da história. Scrooge torna-se para o leitor um exemplo de como a ganância e a preocupação exagerada com o trabalho e o lucro podem conduzir a uma vida solitária e infeliz.

Há também, neste trecho, uma crítica tipicamente dickensiana à sociedade vitoriana. Ao afirmar que “não há nada que seja mais duro do que a pobreza, e, no entanto, não há nada que ele [o mundo] condene mais prontamente do que a busca da riqueza!” (DICKENS, 2011, p.58), Dickens critica uma sociedade que vive paradoxalmente. Uma sociedade que vive em conflito de valores. Ao mesmo tempo em que ela exige que as pessoas se esforcem para ascender socialmente, para se tornarem ricas e prósperas, afirma que a riqueza não deve ser o centro de tudo. Paradoxo capitalista.

Ainda nesse mesmo diálogo, Belle diz:

– Você se preocupa demais com o mundo – respondeu ela, docemente. – Todas as suas esperanças se fundiram num único propósito: estar a salvo das sórdidas

⁴ Tradução minha de: *But the younger Scrooge cannot grasp this point. He falls into ‘shadow’ and casts aside love because it neither comes with money nor leads to money.*

censuras do mundo. Vi cair uma a uma as suas mais nobres aspirações, até que a paixão maior tomou conta de você: o Lucro. Estou certa ou não? (DICKENS, 2011, p.58).

Ao iniciar a palavra “lucro” com letra maiúscula, Dickens mais uma vez denuncia a preocupação com a riqueza e a ganância como idolatria. E a idolatria, em um contexto cristão, assume conotação mais negativa que positiva. Além disso, “o Lucro” pode ser interpretado também como uma personagem que vai conduzir Scrooge exatamente pelo caminho inverso que sugere o Fantasma do Natal Passado: o da condenação.

Em outra parte do conto, o Fantasma do Natal Passado leva Scrooge a rever um momento de sua vida como aprendiz na loja do Sr. Fezziwig. Ao entrar no local, Scrooge relembra o que viveu ali e as pessoas que conheceu naquele tempo. No entanto, o mais importante é a noite de Natal que vivera naquele ano. O Fantasma faz Scrooge rever as preparações para a noite de festa, os convidados que chegam, a fartura de alimentos, a música, o sentimento de fraternidade e a atmosfera familiar que se instaura na loja. Todo o entusiasmo do jovem Scrooge retorna ao passado, como se jamais tivesse saído dele. A alegria e o contentamento de Scrooge o tornam irreconhecível.

Porém a felicidade de Scrooge e a particularidade do evento que acabavam de assistir não parecem ser tão levadas a sério pelo Fantasma que diz: “Uma coisa tão insignificante, afinal, e ainda assim estes tolos ficam tão agradecidos” (DICKENS, 2011, p.56). Scrooge se aborrece e responde, indignado, ao Fantasma:

– Não é nada disso, Fantasma. Ele [Sr. Fezziwig] tinha o poder de nos tornar felizes ou infelizes, de fazer nosso trabalho suave ou opressivo, de torná-lo um prazer ou uma tortura. Quero dizer que o poder dele estava em suas palavras e gestos, estava em coisas tão vagas e insignificantes que seria impossível medir o seu valor. Mas e daí? A felicidade que ele espalhou foi imensa e equivale ao gasto de uma fortuna (DICKENS, 2011, p.56-57).

É o próprio Scrooge quem reconhece, desta vez, quase inconscientemente, o valor dos momentos de alegria, caridade e gentileza, equiparando-os “ao gasto de uma fortuna.” Scrooge começa a mudar e a tornar-se um modelo da moral dickensiana. Logo após fazer tal declaração ao Fantasma, Scrooge assume um ar taciturno e preocupado, o que leva o Fantasma a indagar o que aconteceu. Ao que ele responde: “Não, nada. Apenas gostaria de poder dizer agora uma ou duas palavras ao meu empregado, só isso” (DICKENS, 2011, p.57).

São o seu empregado, Bob Cratchit, e sua família os que mais sofrem com a avareza e ganância do velho Scrooge. Vimos anteriormente que o Fantasma do Natal Presente faz o

personagem presenciar toda noite de Natal dos Cratchit. Apesar da felicidade, é bastante claro para o leitor o estado de pobreza em que vive a família. A comida é simples e não é abundante: “Diante de toda aquela balbúrdia, poderia se pensar que frango era a mais rara das aves [...]” (DICKENS, 2011, p.77). As roupas são quase sempre reutilizadas: “Naquele momento, a senhora Cratchit [...] levantou-se com seu vestido pobre, que já tinha sido virado do avesso e enfeitado com rendas [...]” (DICKENS, 2011, p.74). E a mobília não é muito valiosa ou importante: “Bob Cratchit apoiou o cotovelo sobre a cristaleira, onde ficavam guardados todos os ‘cristais’ da família: dois copos e uma caneca sem asa” (DICKENS, 2011, p.79).

Todo o clima de contentamento, apesar do estado grave de pobreza da família, já deixa Scrooge bastante impressionado. Porém, é em um dos diálogos entre o Sr. e a Sra. Cratchit a respeito da insensibilidade e mesquinhez de Scrooge e na reação que a mera menção de seu nome traz às crianças, “o bastante para lançar uma sombra sobre a festa” (DICKENS, 2011, p.81), que Scrooge se reconhece como um dos principais causadores da miséria naquela casa.

O resultado de sua conduta, em nada humana e caridosa, para com os Cratchit é apresentado a Scrooge de uma forma ainda mais dolorosa através do Fantasma do Natal Futuro. Scrooge percebe que, se não mudar sua conduta, os Cratchit, que remetem a tantas famílias que sofrem com padrões severos e mesquinhos, acabariam por empobrecer ainda mais e viver miseravelmente, sem grandes esperanças.

3 O CUPIDO DE JUNGER

- **A família**

Em *Um Cupido no Natal*, Gil Junger ressignifica a ideia de família, principalmente através das personagens de Sloane e sua mãe, Vivian. Assim como para Ebenezer Scrooge, a família não parece pesar tanto para Sloane. Logo nas primeiras cenas do filme, o espectador pode perceber isso através da forma como a qualidade da relação entre mãe e filha é construída na tela. Sloane já não mora com a mãe, o que não constitui problema grave, mas a primeira cena em que aparecem juntas se dá em uma joalheria, fazendo compras com o dinheiro do atual marido de Vivian e atual padrasto de Sloane.

Desta forma, o que o espectador vê na tela – a composição das personagens e do cenário – são recriações importantes do texto dickensiano feitas por Junger. Todo o ambiente reflete o luxo no qual as personagens estão inseridas. A iluminação, as cores, os espelhos e as

próprias joias atuam como signos icônicos⁵ (PLAZA, 2003) na linguagem da cena, pois conduzem o espectador rápida e diretamente ao *status* de riqueza destas personagens. Da mesma forma funciona o figurino da cena. Vivian e Sloane já carregam consigo joias, roupas e acessórios ícones de riqueza e sucesso na sociedade capitalista estadunidense, na qual estar na moda é um fator de extrema importância, pois na cidade “consumimos impressões uns dos outros como consumimos mercadorias [...]” (EAGLETON, 2005, p.145)⁶. O sucesso econômico de Scrooge é assim ressignificado por Junger.

Em seguida, através dos diálogos, o espectador descobre que Sloane já vem de uma família fragmentada e dividida. Vivian é uma mulher rica e acostumada ao luxo. Já se casou e se separou diversas vezes, sendo Larry seu quarto marido, e mede seus relacionamentos através dos ganhos materiais que pode obter com eles. Isto fica claro no seguinte diálogo:

SLOANE: Por que o Larry não compra ele mesmo o seu presente?

VIVIAN: Ele está viajando a negócios. Não terá tempo de comprar. Bonita [mostrando joia].

SLOANE: Bastante cara.

VIVIAN: Quanto mais cara, é mais amor que o Larry sente.

SLOANE: Isso não é romântico.

VIVIAN: Os homens vêm e vão, mas os diamantes são eternos. (JUNGER, 2010)

Entretanto, Junger leva seu espectador a questionar esse comportamento, quando mostra, nesta mesma cena e diálogo, sintomas em Vivian que remetem à solidão. E para além das falas, o foco da câmera também ajuda a perceber a mudança que se opera no momento. Ao falar de seus sentimentos, Vivian “move a câmera”, levando o espectador a observar os rostos de ambas as personagens em *close* e, assim, a perceber mais facilmente suas variações emocionais. Ao fim da fala, porém, a câmera volta a mostrar o ambiente luxuoso da loja, como que a dizer: “voltemos ao mundo real”. Sloane ainda não é capaz de se importar com sentimentos e emoções. Por isso, para Vivian, as joias e os cachorrinhos de estimação são como paliativos que substituem a falta que lhe faz a filha Sloane.

É interessante perceber ainda que, ao contrário da família apresentada por Dickens, a imagem de família criada por Junger não é, em nada, patriarcal. O diretor aproveita-se da situação da mulher contemporânea e cria uma família onde o patriarca quase não existe. O pai

⁵ A noção de signo presente neste trabalho refere-se à terminologia de Julio Plaza (2003) – ícone, índice e símbolo –, com base nos estudos semióticos de Charles Pierce, estando pelo autor assim definidas: “ícones são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado”; “o índice é um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação ao real”; e “o símbolo, em relação a seu Objeto Imediato, é signo de lei”.

⁶ Tradução minha de: *We consume impressions of each other rather as we consume commodities [...]*.

de Sloane não é sequer mencionado e Vivian é uma mulher muitíssimo independente para apegar-se a este detalhe. O cenário familiar é suplementado por uma família bastante contemporânea.

Porém, este cenário é mais duramente criticado quando, assim como os fantasmas de Dickens, o Fantasma do Natal Futuro apresenta a Sloane o possível resultado desta realidade familiar. Vivian acaba enlouquecendo por conta da solidão e compra diversos cachorros aos quais chama de filhos, chegando mesmo ao ponto de apelidar um deles com o nome de Sloane.

Assim, Junger faz seu espectador questionar-se, ao mesmo tempo que Sloane, sobre qual o valor de todos aqueles bens materiais, de toda aquela riqueza, quando, na verdade, falta o amor e o carinho de pessoas queridas. Enquanto Dickens mostrava a alegria e a felicidade de um Natal amoroso vivido nas famílias inglesas pobres, Junger problematiza o luxo e a riqueza que podem tornar triste uma vida sem família.

A indiferença de Sloane para com a ideia da família ou mesmo do Natal em família é mostrada ainda no diálogo que trava com a funcionária Ella Parker. Ella é subordinada de Sloane e a ajuda com as questões técnicas na preparação dos eventos da agência. Logo após a morte de Caitlin, Sloane tem a brilhante ideia de dar continuidade à festa da estreia fílmica que estava sendo preparada para que se tornasse o “funeral” da recém-falecida estrela hollywoodiana, uma grande festa em sua homenagem. Desta forma, poderiam transformar “a morte de Caitlin numa mina de ouro” (JUNGER, 2010). A consequência desta decisão é que Sloane exige que todos os funcionários trabalhem no dia de Natal. Ao ouvir isto, Ella indaga:

ELLA: Mas, eu... Sábado é Natal. Disse que teríamos folga.

SLOANE: Foi antes de eu decidir que precisavam trabalhar.

ELLA: Mas... não veremos as nossas famílias.

SLOANE: Nossa cliente está morta. Tente e tenha coração. (JUNGER, 2010)

Sloane não demonstra nem um pouco de sensibilidade em relação à importância da festa do Natal ou mesmo à necessidade de se estar em família durante este momento do ano. A única coisa que importa para ela é fazer com que a festa seja um sucesso e que, com ela, advenha a tão sonhada promoção.

Outra personagem que suscita reflexões sobre o ambiente familiar é Caitlin. Uma estrela hollywoodiana milionária, órfã de pai e mãe vivendo sozinha e fazendo o que bem quer de sua vida. Seu comportamento é uma consequência de sua vida sem limites, proporcionada tanto pela perda dos pais quanto pela grande fortuna acumulada. Entretanto,

sabemos o seu fim. Acaba por morrer em uma de suas noites de festa, engasgada com a azeitona de uma bebida. Sutilmente, Junger aponta para as consequências dos atos de Caitlin que, mesmo não tendo ligação direta com sua família, são perpassados por esta realidade.

Concluindo a análise deste ponto, já é possível notar que, entre a trama de Junger e o texto dickensiano, estabelece-se um forte vínculo de intertextualidade. Através da problemática da trama e da construção de personagens, os espectadores são capazes reconhecer remissões entre as duas obras, seus intertextos, que se definem como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (RIFFATERRE *apud* SAMOYAULT, 2008, p.28).

- **O valor do trabalho**

Desde o início de *Um Cupido no Natal*, podemos perceber a importância dada por Sloane ao fato de fazer um bom trabalho e atingir o topo da carreira que, no seu caso, seria alcançar a vice-presidência da agência de estrelas de Hollywood. Portanto, a fim de concretizar este “sonho americano”, Sloane põe seu emprego acima de tudo e de todos. A partir daí o espectador é levado a perceber o quanto a vida de Sloane foi guiada por desejo e ambição.

Com a visita do Fantasma do Natal Passado, podemos descobrir Sloane em sua adolescência. Guiada pela ideia que aprendera com sua mãe de que “casar com um rico é tão fácil quanto casar com um pobre” (JUNGER, 2010), Sloane vai passar a negociar suas relações a fim de obter o melhor da vida para si. Dessa forma, Junger recria a preocupação excessiva com o trabalho e o lucro presentes no texto dickensiano através dos diversos ambientes pelos quais o espectador é conduzido ao longo do filme. A maioria das cenas do filme possui algum signo (PLAZA, 2003) que evoca a ideia de negócio, de permuta ou de dinheiro. De acordo com Eagleton, “é o dinheiro que motiva as tramas de Dickens do início ao fim” (2005, p.146)⁷, traço recuperado e atualizado por Junger em seu filme.

Ainda no curso colegial, Sloane escolhe começar uma relação com Brad, pois era um menino rico e bonito. Essa escolha poderia soar natural, visto que Sloane era apenas uma adolescente imatura e inexperiente, atraída pela beleza do jovem rapaz. Entretanto, ela configura o início a uma série de relações por interesse. Na cena, Sloane é construída como uma adolescente frívola, que não se preocupa com os sentimentos ou necessidades dos seus colegas, mas é antes movida por desejos e preocupações fúteis. Ao rejeitar o convite de Darin

⁷ Tradução minha de: *It is money which motivates Dickens's plots from start to finish.*

e aceitar o de Brad, conseqüentemente Sloane aceita também o comportamento de Brad e ignora o fato de possivelmente ferir os sentimentos de Darin. A futilidade da escolha se exprime ainda quando Sloane questiona se será possível irem à festa de limusine. Os critérios de Sloane já giram em torno da riqueza material.

Após concluir o colegial, entretanto, Sloane deixa Brad para trás a fim de seguir com seus planos de sucesso.

FANTASMA BRAD: Que ótimo. É o cara pelo qual você me deixou.
SLOANE: Deixei você porque ia para a faculdade e você ia trabalhar na cabine de pedágio.
FANTASMA BRAD: Viu? Trocando por algo melhor (JUNGER, 2010).

Esse motivo é legítimo o suficiente para Sloane que parece não compreender a ironia do fantasma. O seu novo namorado é Patrick e, após essa cena, o espectador é levado a ver a relação incrível que os dois tinham e o amor que compartilhavam. Porém, quando surge uma oportunidade para Patrick de estudar medicina em Iowa, Sloane não fica feliz com a ideia de ter que viver lá e, portanto, abandona o namorado, deixando-lhe apenas um bilhete.

CAITLIN: O que fez? Fugiu no meio da noite?
SLOANE: Esperei ele ir para a aula e aí coloquei tudo no carro. Sério! Ele ia para a faculdade de medicina em Iowa. O que eu faria lá? Usar macacão e ver o milho crescer? Foi injusto ele me pedir para ir com ele.
FANTASMA BRAD: Você não o trocou por outro, então trocou pelo quê? Glamour? Um salário melhor?
SLOANE: Fiz uma escolha. Posso terminar um namoro se eu quiser (JUNGER, 2010).

Entretanto, Sloane é pega de surpresa ao descobrir que Patrick iria lhe pedir em casamento e, nesse momento, a sua consciência começa a dar os primeiros sinais de pesar e culpa.

Mas o Fantasma segue mostrando a quantidade de homens com quem Sloane se envolveu simplesmente para conseguir futuro e carreira promissoras. E ela não vê problemas nisso. Contudo, ao descobrir que Andrew, seu atual namorado e filho do dono da agência, a traiu com outras mulheres tão ambiciosas quanto ela, Sloane fica furiosa e insiste em romper a relação. Porém, a sua maior preocupação ainda reside na possibilidade de não receber a tão sonhada promoção, uma vez separada de Andrew.

Todavia, a cena na qual podemos ver de forma mais acentuada a ambição de Sloane ainda está por vir. Chateada e decepcionada com Andrew, Sloane, com uma pequena ajuda de

Caitlin, resolve encontrar-se com Patrick no mesmo restaurante onde deveria ter ido com Andrew. Durante o encontro, porém, no momento em que os dois estão prestes a se beijar e reatar o romance, eis que surge Andrew, ajoelha-se e pede Sloane em casamento. Mais uma vez priorizando o seu futuro e carreira – a promoção garantida –, Sloane diz sim ao pedido e noiva ali mesmo diante de Patrick.

Mais tarde, o Fantasma do Natal Presente faz Sloane reviver o momento e só então, ao ver e perceber a tristeza e profundo desapontamento no rosto de Patrick é que Sloane sente um forte remorso.

É a partir deste sentimento e desta experiência, que as mudanças em Sloane vão se tornar cada vez mais fortes. Sloane começa a duvidar do alto valor que dá ao trabalho e aos ganhos financeiros a ponto de perceber a superficialidade das suas relações e do seu egocentrismo. Junger deixa claro a seu espectador que Sloane precisa mudar.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir este trabalho, portanto, identificamos que a ambivalência – crítica social e moralismo – constitui uma característica da obra de Dickens, *Um Conto de Natal*. Esta ambivalência faz-se também presente na tradução intersemiótica de Junger que, através de suas ressignificações, recria o texto dickensiano em um novo contexto, que traz consigo outros conflitos e valores e novas formas de lidar com eles. Concluimos, também, que as traduções não devem ser comparadas a seus textos anteriores e que, estes mesmos textos, não devem ser considerados originais e sublimes, detentores de uma mensagem à qual jamais nenhum tradutor terá acesso. A tradução é, portanto, interpretação de um texto que não possui uma verdade contida em si e que traz, em seus intertextos, a leitura de outros textos, podendo gerar, por sua vez, um novo texto mediado por um sujeito singular a quem chamamos de tradutor.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

DICKENS, Charles. *Um Conto de Natal*. Trad. Ademilson Franchini e Carmen Seganfredo. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

EAGLETON, Terry. *The English Novel: an introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: Linguística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

JUNGER, Gil. *Um Cupido no Natal*. [Filme-vídeo]. Produção de Jody Brockway e Craig McNeil, direção de Gil Junger. Hollywood: ABC Family Film Production, 2010. 85 min. (legendado em português), color.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

WATKIN, Amy S. *Bloom's How to Write About Charles Dickens*. New York: Infobase Publishing, 2008. Disponível em: <http://books.google.com.pk/books/about/Bloom_s_How_to_Write_about_Charles_Dicke.html?id=StoTTVtxpzwC>. Acesso em: 26 de julho de 2013.

WILEY, Katharine Kroeber. Introduction. In: DICKENS, Charles. *A Christmas Carol, The Chimes and The Cricket on the Hearth*. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

BRIE-RAPSODO: RETALHOS E COSTURAS EM *LA ODISEA*

BRIE- RHAPSODE: PATCHWORK AND SEAMS IN *LA ODISEA (THE ODISSEY)*

Michel Silva Guimarães¹
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciene Lages Silva

RESUMO: Cotejo de três edições do texto dramático *La Odisea* (2007, 2009, 2013) de autoria de César Brie, dramaturgo argentino radicado na Bolívia. As análises foram realizadas a partir do operador de leitura *rapsódia*, teoria criada por Jean-Pierre Sarrazac, teórico do drama, na década de 80. Foram analisadas as inclusões e exclusões de cenas e passagens operadas no texto após o evento de 24 de maio de 2008, ocorrido em Sucre, Bolívia, no qual camponeses que vão à cidade recepcionar o presidente Evo Morales foram hostilizados pela população local. O dramaturgo participou ativamente do evento, fazendo e recolhendo gravações que resultaram em um filme documentário de sua autoria, *Humillados y Ofendidos*. Após a publicização das imagens realizadas no documentário, realização que interrompeu a montagem da referida peça, o dramaturgo sofreu represália de grupos locais, o que resultou em seu afastamento da companhia que fundou e à qual esteve vinculado por dezoito anos, *El Teatro de Los Andes*, e em sua partida para Itália. No texto o dramaturgo representa a imigração de um terço da população Boliviana – sobretudo para Europa, Estados Unidos e Argentina – em busca de melhores condições de vida. Para tal, escolheu propor interlocuções com a Antiguidade Clássica através da *Odisseia* homérica.

Palavras-chave: Rapsódia. César Brie. *La Odisea*.

ABSTRACT: Collation of three editions of the drama text *La Odisea (The Odissey)* (2007, 2009, 2013), by César Brie, an Argentine playwright rooted in Bolivia. The analysis was carried out from the reading operator *rapsódia* (rhapsody), a theory created by the drama theorist Jean-Pierre Sarrazac, in the 1980's. This work analyzes the insertions and omissions of scenes and excerpts performed in the text after the events of May 24th, 2008, which took place in Sucre, Bolivia, in which the peasants who went to that city in order to welcome President Evo Morales were harassed by the local population. The playwright participated actively in the event, filming and collecting recordings, which resulted in a documentary of his own, *Humillados y Ofendidos (Humiliated and Offended)*. After the publicization of the recordings in the documentary, which interrupted the montage of such play, the playwright suffered retaliation from local groups, which caused his withdrawal from the company he founded and to which he had been bound for eighteen years, *El Teatro de Los Andes*, and triggered his departure for Italy. In the text the playwright represents the immigration of a third of the Bolivian population – especially to Europe, United States and Argentina – in search of better living conditions. To do so, he chose to propose interlocutions with the Classical Antiquity through the Homeric *Odissey*.

Keywords: Rhapsody. César Brie. *La Odisea*

¹Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Ensino Superior (CAPES). E-mail: platiny8@yahoo.com.br.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma análise do texto dramático *La Odisea*, de autoria do dramaturgo, ator e diretor argentino César Brie e com montagem cênica da companhia boliviana *El Teatro de Los Andes*, a partir, sobretudo, do operador de leitura *rapsódia* como forjado por Sarrazac:

Conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980, a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa “costuras” –, “costura ou ajusta cânticos”. [...] a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos de narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (SARRAZAC, 2012, p. 152)

A *rapsódia* como operador de leitura traz em si outros operadores que são ricos às análises literárias contemporâneas, dentre eles *hibridação/hibridismo* e *intertextualidade*, operadores potentes para o cotejo de duas Odisseias. E, como se pode perceber, ao manter o nome do hipertexto homérico, em espanhol *La Odisea*, o dramaturgo optou por evidenciar e, eu diria até, potencializar o seu fazer rapsódico. Isto porque, segundo o próprio César Brie: “a Odisseia é infinita. Suscitou muitíssimas obras de arte. Ler, ler, ler, comparar” (BRIE, 2007, p. 4).

Logo, ele segue outros rastros além dos de Homero, como os de Joyce, Borges, Dante, realizando outras intertextualidades para costurar um texto híbrido no qual pudesse expor a perda de um terço dos cidadãos bolivianos para a imigração rumo a territórios estrangeiros, sobretudo, E.U.A., Argentina e Europa.

No ano de 2008, mais precisamente em 24 de maio, durante a montagem da peça, ocorreu na cidade de Sucre – cidade próxima à cidade na qual se localiza a fazenda da companhia Yotala – um ato de violência e racismo contra os indígenas do interior, praticado pela população universitária, servidora pública e classe média da cidade, que, em geral, também é de ascendência indígena. O ato levou o dramaturgo a parar a montagem e iniciar um documentário – posteriormente, internacionalmente reconhecido – chamado *Humillados y Ofendidos*.

Após produzir e publicizar o documentário, o dramaturgo passou a ser hostilizado pelas lideranças locais, deixando de ser o artista conceituado para ser o “argentino de merda”², como relata em entrevistas. Em suas peças, a política e a denúncia contra o que sofrem os camponeses e vulneráveis sempre estiveram presentes. Contudo, quando esse ato

² Entrevista disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=X_ug3IqVW9c> . Acesso em 07/02/14.

político, mas ficcional, sai dos palcos, do âmbito metafórico, para a realidade e se torna “transparente” para o poder, ele é imediatamente repellido.

O que me interessa, aqui e agora, nesse ato político de César Brie, é analisar como o evento e a sua participação nele o levaram a modificar o rumo do seu texto, excluindo e incluindo cenas, pensando e repensando a forma, em um fazer rapsódico de coser e descoser o texto homérico e o seu próprio texto.

Em *La Odisea*, Brie aproxima-se do teatro brechtiano em sua forma e intenção, isto é, através de recursos épicos convida a Bolívia a repensar sua condição, ao mesmo tempo em que a expõe fora das fronteiras nacionais. Como dito por Sarrazac, a rapsódia está ligada, de saída, ao domínio épico, aos cantos de narração homéricos, aos procedimentos de escrita de colagem, características que Brie faz explodir ao descoser e recoser um canto homérico em si, a “Odisseia”.

2 BRIE-RAPSODO

Há, atualmente, três versões do texto dramático *La Odisea* disponíveis para leitura. A primeira (BRIE, 2007) está impressa e editada pelo *Teatro de Los Andes*, na Bolívia, e se assemelha muito à última versão editada em uma antologia de textos dramáticos do autor junto ao *Teatro de Los Antes* publicada na Argentina (BRIE, 2013). Esta versão apresenta mais didascálias e maior edição nas cenas (como o acréscimo de uma fala à última cena), além de ter recebido correção ortográfica e textual nos erros presentes na de 2007.

A outra versão encontra-se disponível para *download* no site do CELCIT – Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, sob o número 316, com o ano de 2009 indicado como data de postagem. Os dois artigos, que referenciam o texto, encontrados datam o acesso entre 2010 e 2011. Logo, esta versão estaria entre a primeira e a terceira: primeira (BRIE, 2007), segunda (BRIE, 2009) e terceira (BRIE, 2013).

Na segunda versão (BRIE, 2009), levantada no CELCIT, há uma relevante cena, a primeira, que foi posteriormente excluída, não estando presente na edição de 2013 (BRIE, 2013). Esta segunda versão (BRIE, 2009), além de possuir cenas que foram excluídas, possui uma organização de suas falas e cenas também distinta dos textos de 2007 e 2013. Por isso, ela será objeto de minha análise, ela possui, ainda, menos indicações cênicas ou possui indicações diferentes das outras versões e apresenta um final distinto das versões impressas.

Como já mencionei, após os eventos de 24 de maio de 2008 na cidade de Sucre na Bolívia, o dramaturgo, que até então montava *La Odisea*, parou a montagem para participar dos eventos vividos em 24 de maio e registrá-los em um documentário, intitulado *Humillados y Ofendidos*. Acredito que, por isso, a relevante primeira cena que está presente na versão disponível no CELCIT, intitulada *Primer Acto: Escena 1: Asamblea de los dioses* (Assembleia dos Deuses), tenha sido editada, acrescentada e, posteriormente, descartada da versão publicada em 2013. Para que compreendamos melhor, seguem alguns excertos da cena:

Praia. Zeus deitado em uma cadeira de praia. Atena chega com uma sombrinha e se deita na areia. Hermes camareiro serve a Zeus champagne. Afrodite faz massagem em Zeus. Na praia há sapatos masculinos e femininos trazidos pela maré. Hermes recebe uma ligação.

Hermes:

Alô, sim, Ulisses? Ulisses Choque?
Você está na Espanha, no aeroporto?
Chama-se *Barajas*? Qual é o probleminha?
O de migrações, um tal de Polifemo?
Você não tem visto, querem lhe deportar, não lhe deixam passar?

[...]

Afrodite:

Alô, Ulisses Quispe? Não está em Ushuaia?
Em Londres... México... No Paso?
Não escuto... Há latidos. Os cães de guarda da polícia de Escila e Caribdis?³
(BRIE, 2009, p.1, 3)

A relevância e importância dessa cena, incluída e depois excluída, está justamente pelos seus traços rapsódicos. Após a indicação cênica, o texto já começa com uma narração, isto é, epicizado. Hermes, em uma ligação telefônica, relata o que ocorre com Ulisses do outro lado do Atlântico. A presença de Afrodite também indica o canto rapsódico do dramaturgo, já que esta personagem em Homero só se faz presente na *Ilíada*, sem ocorrências suas na *Odisseia*. A deusa do amor, aqui, demarca o retalho e a costura de um outro tecido textual. Apesar da exclusão dessa primeira cena (BRIE, 2009), na cena 5, *Calipso*, da edição publicada em livro (BRIE, 2013, p.26), mantém-se a personagem de Afrodite, que aparece no

³ Tradução minha. “Playa. Zeus acostado en una silla playera. Atenea llega con una sombrilla y se acuesta en la playa. Hermes camarero sirve a Zeus champagna. Afrodita le hace masajes. En la playa hay zapatos de hombres y mujeres llegados con las olas. Hermes recibe una llamada. HERMES: Aló, si, Ulises? Ulises Choque? Estás en España, en el aeropuerto? Barajas se llama? ¿Qué problemita? ¿El de migraciones, un tal Polifemo? ¿Te falta la visa, quieren deportarte, no te hacen pasar? [...] AFRODITA: ¿Aló, Ulises Quispe? ¿No estás en Ushuaia? ¿En Londres... México... en el Paso? No escucho... Hay ladridos ¿Los perros guardianes de la policía de Escila y Caribdis?”

segundo quadro, *Los consejos de Afrodita*, para aconselhar a ninfa de ricas tranças. Na versão do CELCIT, esta é a 6ª cena do primeiro ato.

A “rapsodagem” ocorrida com Afrodite se passa, de uma outra forma, com Ulisses, que ao receber sobrenomes, *Choque* e *Quispe*, traz à tona as reais personas de Salustio Choque e Felipe Quispe Huanca. Este recebeu o título de o *mallku*, em aimará, o condor - título que designa os chefes de tribos. É um ativista indígena e político boliviano da etnia aimará – mesma do presente Evo Morales –, líder do Movimento Indígena Pachakuti (MIP), fundado em 2000, e líder sindical. Foi ainda o secretário general da Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), aquele, Salustio Choque, foi integrante do Grupo guerrilheiro de Che Guevara na Bolívia, detido pelo exército, torturado, condenado a 30 anos de prisão e anistiado em 1970.

O dramaturgo traz à cena figuras importantes na luta por direitos igualitários na Bolívia. *Choque* remete a um passado de guerrilha, enquanto *Quispe* a um presente de lutas democráticas, ambas com intenções de livrar os camponeses indígenas da opressão e de uma situação de vulnerabilidade socioeconômica.

Na interpretação de Alicia María Atienza, a mescla, no texto, do nome Ulisses com os sobrenomes peruanos “Choque” e “Quispe” resignificaria o estatuto da personagem aproximando-a de um rol tipificado, o de qualquer imigrante (ATIENZA, 2010, p.55). Não excludo esta interpretação. Acredito na possibilidade de coexistência das duas e interessa-me perceber como a versão do texto disponibilizado no CELCIT é a que mais possui fortuna crítica até o momento, obviamente, porque, apesar do *status* que o texto impresso ainda possui, a versão *on-line* possui um alcance infinitamente maior e esta é a versão analisada e referenciada pela autora.

A decisão do dramaturgo de incluir e depois excluir esta cena em uma versão final é, em si, uma ato rapsódico, que permitirá a outros, que venham a montar e/ou traduzir o seu texto, agirem, mais uma vez, *rapsodicamente*, já que ambas as versões se encontram disponíveis para leitura ou montagem.

Em prefácio escrito à edição de 2007, pelo próprio dramaturgo, Brie diz o seguinte:

Enquanto montamos *La Odisea*, a Bolívia se incendia. Em Sucre vejo os camponeses serem tomados como reféns, agredidos e humilhados, obrigados a se ajoelhar e beijar o chão, a gritar *slogans* contrários a suas ideias. Me distraio de *La Odisea* e monto com dois companheiros um documentário sobre esses atos. Terá [o documentário] uma repercussão inesperada. Na Bolívia e no Mundo inteiro. De uma parte chegam agradecimentos e demonstrações de estima, porém em Sucre, tornou-

se difícil aparecer em público. Me insultam, ameaçam, difamam, atentam contra meu carro e teatro. Culpam o teatro pelo que fiz. (BRIE, 2007, p. 6)⁴

Com a inclusão de uma cena que traz a figura de *Choque*, Brie evoca um passado importante e recente, que denuncia como são tratados aqueles que lutam pelo país e por ideais. O mesmo ocorre com a menção a *Quispe*, que claramente evidencia a luta dos camponeses por igualdade. Alicia María Atienza, em seu artigo “*La Odisea* de César Brie: Ulises en tiempos de globalización”, tendo como objeto de análise a versão levantada no CELCIT (BRIE, 2009), trará uma despreziosa e aclaradora nota de roda-pé, na qual dirá que *La Odisea* na Europa fez 44 apresentações em uma turnê pela Itália, estreando na Espanha, em 10/01/2009, no *IX Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo de Almagro*, cujo tema foi “teatro e compromisso”.

Logo, nos parece óbvio inferir que o texto que rodou a Europa dificilmente poderia ser o mesmo apresentado na Bolívia. Na Bolívia, segundo as palavras do próprio dramaturgo, após divulgar as imagens do documentário, “tornou-se difícil aparecer em público”, o insultaram, ameaçaram, difamaram, atentaram contra seu carro e teatro, invadiram o teatro e agrediram seu cachorro. Seus opositores culpam o seu fazer teatral pelas denúncias que ele operou. Já no resto do mundo, o documentário foi premiado e reconhecido, e em um festival que teve como tema “teatro e compromisso”, obviamente, ele pode ousar mais, incluindo referências diretas à realidade política boliviana, como “Choque” e “Quispe”.

Nessa cena excluída, encenada na Europa, mas não na Bolívia, através de um diálogo, Zeus e Atena rememoram o passado de lutas e guerras, acentuando, também, o recurso épico de narração.

Zeus:

(Mostra-lhe um sapato)

Atena, veja que lindo. Quem o terá calçado?

Atena:

Zeus pai. Onde o achou?

Zeus:

O achei na praia, em sete de agosto de 1980. No século passado...

Na praia Cádiz. Veja esse modelo, sólido, bem feito. O achei em uma praia ao sul da Guatemala há uns dez anos.

Atena:

Eu conheço o dono.

⁴ Tradução minha. “Mientras montamos la Odisea, Bolivia se incendia. En Sucre veo a los campesinos tomados de rehenes, golpeados y humillados, obligados a arrodillarse y besar el suelo, a gritar slogans contrarios a sus ideas. Me distraigo de La Odisea y monto con dos compañeros un documental sobre estos hechos. Tendrá una difusión inesperada. En Bolivia y el mundo entero. Por una parte llegan agradecimientos y muestras de estima, pero en Sucre se vuelve difícil mostrarme en público. Me insultan, amenazan, difaman, atentan contra mi carro y el del teatro. Culpan al teatro de lo que hice.”

Chama-se Ulisses, faz muito tempo que foi à guerra e nunca mais voltou.
(BRIE, 2009, p. 1 - 2)⁵

Brie utiliza o seu teatro não para dizer coisas novas. Afinal, problemas como a imigração constante rumo aos centros financeiramente mais estáveis e conflitos armados que colocam em lados opostos uma mesma nação são, em geral, acentuados na América Latina. O dramaturgo tenta projetar as suas denúncias com uma experimentação estética na qual explora o fazer teatral ocidental contemporâneo empregando-lhe cores bolivianas. Neste sentido, dialoga com o pensamento de Sarrazac, quando, parafraseando Brecht, advoga que “em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las de *outra forma*, escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na ‘conversão’ das formas” (SARRAZAC, 2002, p.34).

3 A QUIMERA CRIADA POR BRIE

A versão de 2009, levantada no CELCIT (BRIE, 2009), possui vinte e quatro cenas, onze no primeiro ato e treze no segundo, coincidindo com os vinte e quatro cantos homéricos. Ao excluir uma cena da terceira versão, (BRIE, 2013), restaram apenas vinte e três cenas não coincidentes com vinte e quatro cantos, evidenciando que já não é possível falar em “texto original” na literatura, teatro ou cinema, visto que até chegar à edição que será publicizada são muitos os caminhos percorridos por uma obra.

Dito isto, dentro de uma análise que tem como operador de leitura a *rapsódia* e utilizando como *corpus* o que foi modificado nos textos dramáticos, chama-me a atenção a edição da segunda cena do segundo ato, *Hades e as Sereias*, no segundo quadro, *A Viagem*, na qual uma significativa citação foi excluída. Segue o excerto da cena:

CIRCE:
Ya lo decía Vinicius.
“Que puedo decir yo del amor que tuve
Que no se inmortal visto que es llama
pero que sea infinito mientras dure.”
(BRIE, 2009, p. 67)⁶

⁵ Tradução minha. “ZEUS: (Le muestra un zapato) Atenea, mira qué belleza. ¿Quién lo habra calzado? ATENEA: Padre Zeus ¿Dónde lo encontraste? ZEUS: Lo encontré en la playa el siete de agosto de mil nueve ochenta. El siglo pasado... La playa de Cádiz. Mira este ejemplar, sólido, bien hecho. Lo encontré en la playa al sur de Guatemala hará unos diez años. ATENEA: Yo conozco al dueño. Ulises se llama, hace mucho tiempo que se fue a la guerra y nunca volvió.”

⁶ Optei por não traduzir o texto do espanhol, por acreditar ser mais relevante lermos Vinicius traduzido, assim como, acredito, conheçamos o poema em português.

Com a inserção da passagem de um poema na peça, o dramaturgo não apenas insere traço lírico a um drama já epicizado, como, também, acrescenta a sua colcha de retalhos mais um tecido textual, atentando aspiração primordial das escritas dramáticas contemporâneas de se reinventar sem medo de colocar em seu texto, escrito para a cena, uma citação lírica.

Como outros dramaturgos contemporâneos, Brie compõe o *hall* daqueles que criam um “texto diferencial e utópico concebido não como um modelo, mas sim como uma quimera, como uma criatura efêmera destinada a fazer-nos sonhar, a partir das promessas do presente, como o futuro último da obra dramática” (SARRAZAC, 2002, p.24). Sua Odisseia é texto monstruoso, texto híbrido, *patchwork*.

Neste viés, o uso da quimera como metáfora, proposta por Sarrazac, ser da mitologia grega – metade cabra, metade leão, mas que ainda assim era um outro animal –, encaixa-se perfeitamente em um autor que escolheu os mitos gregos, os cantos homéricos, para representar a atualidade contemporânea da Bolívia. Resta-nos indagar, e apenas levantar hipóteses, porque na edição de 2013 estas e outras passagens foram excluídas e não mantidas.

É curioso também que, ao observar a ficha catalográfica da edição argentina, (BRIE, 2013), o conteúdo da antologia é descrito como “1. Teatro Argentino”, ainda que o dramaturgo seja argentino, toda a antologia é formada pelo trabalho realizado por dezoito anos com *El Teatro de los Andes*, percebermos como quem edita a obra se apodera dela.

Claro que sempre poderemos argumentar que uma obra artística é universal, e de fato o é. No entanto, se tal obra fala de um povo, ou de uma nação, em que foi idealizada e produzida, não podemos apagar isso. O fato de o *Abapuru* de Tarsila do Amaral ter sido adquirido pelo colecionador argentino Eduardo Costantini, em 1995, e estar hoje exposto no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires nunca fará dele uma obra argentina.

Digo isto pela escolha pessoal do dramaturgo em escrever na e sobre a Bolívia, país muitas vezes tido como menor, sem importância e sem grandes produções culturais, como verbalizado pela professora doutora da Faculdade de Direito da USP, Maristela Basto, professora de Direito Internacional, que disse ser a Bolívia “insignificante em todas as perspectivas [...] Os bolivianos que vêm de lá vêm tentando uma vida melhor aqui, [eles] não contribuem para o desenvolvimento tecnológico, cultural, social e desenvolvimentista do Brasil. Então, Bolívia é um assunto menor”⁷, ao comentar, na TV Cultura, a fuga do senador boliviano Roger Pinto Molina para o Brasil.

⁷ Debate disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rM4nLR3WDZg>>. Acesso em 07/02/14.

Felizmente, no mesmo debate, o cientista político Carlos Novaes rebate os comentários xenófobos proferidos pela professora e nos lembra de que todo país e toda cultura é de grande importância. Na fala de Maristela Basto vemos o que muitos pensam a respeito da imigração dos bolivianos, a ideia de que eles “vêm tentando uma vida melhor aqui, não contribuem para o desenvolvimento tecnológico, cultural, social e desenvolvimentista do Brasil”.

Por conta de pensamentos como esse, que brasileiros e outros podem ter sobre a Bolívia, Brie fez desse país a sua escolha estética, e toda escolha estética também é política. Lembremos que o pensamento da professora doutora da USP sobre a Bolívia não é distinto do pensamento que alguns, em países ditos de primeiro mundo, têm sobre toda a América Latina, lugar híbrido, lugar de mestiços, por isso, degenerados, incapazes de dar certo e resolverem seus problemas, logo, “insignificantes em todas as perspectivas”.

A hibridização presente na rapsódia de Sarrazac foi pensada na cultura latino-americana por García Canclini em sua ainda atual obra *Culturas Híbridas*. Com esse operador de leitura podemos realizar uma teoria literária capaz de abarcar as idiosincrasias da literatura produzida na América Latina, como produz Brie com seu teatro. Para García Canclini:

O lugar a partir do qual milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem música já não é a cidade natal na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos (CANCLINI *apud* COSER, 2012, p. 178).

Brie, claramente, faz parte desse grupo de artistas, argentino radicado na Bolívia, anteriormente já tendo vivido na Europa e que traz em sua *Odisseia* a cultura de tecidos textuais, não apenas gregos, bolivianos ou argentinos, mas também europeus, estadunidenses, brasileiros - ou seja, um texto híbrido.

Canclini e Sarrazac, assim como outros intelectuais contemporâneos, repolarizam o *hibridismo* do negativo para o positivo. A palavra “híbrido”, em sua grafia mais usual *hybrida*, segundo o dicionário Houaiss, teria surgido influenciada por uma falsa aproximação literária com o gr. *Húbris, eos* ‘tudo que excede a medida, excesso, impetuosidade’ e *húbrisma, atos* ‘ultraje, violência’, esse excesso à medida, ultraje, é o que condena Aristóteles (1966, p. 248) ao tratar da estrutura do mito trágico:

[...] o belo – ser vivente ou o que quer que se acompanha de partes – não só deve ter partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade, imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...).

Como podemos perceber, a metáfora aristotélica do belo animal exclui o híbrido e a sua potencialidade. Mais uma vez, Sarrazac irá repolarizar essa ideia nos trazendo como exemplo a representação criada por Kafka, no conto *O cruzamento*, no qual o animal que herdou do pai era metade gatinho e metade cordeiro, mas não contente em ser essas metades queria ser cachorro e também homem. Diz Kafka: “não basta ele ser cordeiro e gato, quer também ser um cachorro” e “Será que esse gato com alma de cordeiro teria ainda ambição de homem?”.

Sarrazac utiliza a sua teoria para promover uma análise poética da dramaturgia contemporânea, interessando-se pela forma e em como, através da conversão desta, se pode mudar o mundo, como o tem tentado César Brie em suas produções, particularmente em suas interlocuções com a Antiguidade Clássica, que, assim como o animal em *O cruzamento*, é híbrido e não contente em ser apenas uma ou duas criaturas. Foi na tentativa de mudar o mundo – a realidade dos camponeses de Sucre – que Brie *rapsodiou* o texto homérico, cosendo-o e descosendo-o ao incluir e excluir textos, seus e de outros, para rerepresentar ao mundo a Bolívia.

4 À GUIA DE CONCLUSÃO

Com base no que foi exposto, percebemos a potência de *La Odisea* de César Brie como uma obra rapsódica, híbrida, coral, na qual o dramaturgo se vale de diversos textos para criar uma obra nova e idiossincrática, com a qual ajuda a dinamitar a situação de vulnerabilidade que vive o país onde escolheu viver e trabalhar.

A construção de *La Odisea*, com as diversas costuras que sofreu, nos mostra quão inquietante é a mente de um autor disposto a inovar e a fazer a diferença no mundo, um autor capaz de se envolver inteiramente em conflitos sociais, sem medo de assumir sua parcialidade em apoio aos que são oprimidos e aos quais a voz é negada, desde o idioma espanhol que não dominam, até os cargos públicos que dificilmente conseguem ocupar.

Brie valeu-se da sua arte, *rapsodiando* Homero e outros, para mostrar ao mundo as possibilidades artísticas que qualquer país pode possuir, mesmo os mais desacreditados e nesse coser/descoser abre, também, possibilidades de rapsódia para aqueles que têm acesso ao seu texto, ou melhor, textos, ambos os três circulando, sem que uma edição tenha suplantado a outra.

Como já aludido, a verdade é que a versão *upada* no CELCIT é a que mais possui fortuna crítica, tendo um artigo sobre ela publicado um em Coimbra, de autoria de María Alicia Atienza, e um em Belo Horizonte, intitulado *Imagen, Imaginación, Historia: La Odisea de César Brie*, de autoria de Sara Rojo. Ambas as autoras referenciam a versão *upada* no CELCIT, o que demonstra, também, a forma rapsódica proporcionada pela *internet* em tempos de globalização.

Como se pode observar pelos títulos dos dois artigos⁸ aqui referenciados que abordam o texto dramático *La Odisea* e por este artigo por mim escrito, as possibilidades de leitura para esse texto são amplas. Logo, esta “conclusão” passa longe de ser conclusiva, fazendo *La Odisea* jus à obra que *rapsodeia* e nos levando em um mar infinito e nunca totalmente explorado de leituras e rapsódias.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ATIENZA, Maria Alicia. La Odisea de Cesar Brie: Ulises en tiempos de globalización. In.: LOPÉZ, Aurora; POCIÑA, Andrés; SILVA, Maria de Fátima (Coord.). **De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010. p. 49 – 59.

BRIE, César Miguel. La Odisea. In.: _____. **Teatro II**. Buenos Aires: Atuel, 2013.

BRIE, César Miguel. **La Odisea**. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar>>. Acesso em: 07/02/2014.

BRIE, César Miguel. **La Odisea**. La Paz: Plural Editores, 2007.

⁸ Em tempo, os dois livros aqui referenciados, nos quais contam artigos sobre *La Odisea* de César Brie, podem ser descarregados em pdf nos seguintes links:

1. https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/137/1/de_ayer_a_hoy.pdf

2. <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/imagen%20e%20memoria.pdf>

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo, Hibridação. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF. Juiz de Fora: EdUFJF, 2012. p. 163 – 188.

HERSANT, Céline. NAUGRETTE, Catherine. Rapsódia. In.: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152 – 155.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 2.0.5 [CD-ROM]. 2005.

KAFKA, Franz. **O cruzamento**. Tradução de Regiane Affonso Sales e Denise Rodrigues. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/ct/ct05/ctp050101.htm>>. Acesso em 11.02.14

ROJO, Sara. Imagen, Imaginación, Historia: La Odisea de César Brie. In.: CORNELSEN, Elcio Loureiro. SELIGMANN-SILVA, Márico. VIEIRA, Elisa Maria Amorin. **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 323 – 333.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Introdução; O autor-rapsodo do futuro. In.: **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002. p. 23 – 28; 29 – 56.

INTERPRETAR E TRADUZIR: UMA DISCUSSÃO

INTERPRETING AND TRANSLATING: A DISCUSSION

Lilian Rau¹

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marlene Holzhausen

RESUMO: Interpretar e traduzir são atividades afins. Entretanto, as definições das ações 'interpretar' e 'traduzir' – ações que implicam a criação, em função da cultura e lugar social daquele que interpreta e traduz – dependerão sempre do ângulo em que tais ações são pensadas. Este artigo tem como objetivo apresentar algumas significações atribuídas à palavra traduzir, que estão ou não diretamente relacionadas à tradução – interlingual ou intersemiótica – e a relação desta com a ação de interpretar. Também pretende demonstrar que o diálogo entre o texto-fonte e o contexto sociopolítico de partida é fator importante para a interpretação implicada no ato tradutório. Para pensar a interpretação relacionada à ação de traduzir são apresentados alguns aspectos explorados por Umberto Eco (2011), em seu texto 'Interpretar não é traduzir', capítulo do livro *Quase a mesma coisa*. Essa mesma relação é abordada por George Steiner, em sua obra *'Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción'* – traduzida para o espanhol em 1980. Ambos os autores pensam a interpretação como atividade própria e prévia à ação de traduzir. A tradução seria um diálogo entre três elementos envolvidos no processo: texto-fonte, o tradutor e a cultura receptora da tradução, além do contexto histórico do texto de partida. Aborda-se também a questão do autor, pensada por Michel Foucault, e a questão da rede de sistemas extraliterários desenvolvida por Even-Zohar para pensar o contexto sociopolítico do texto-fonte. Os conceitos de Eco, Steiner, Foucault e Even-Zohar abordados aqui propiciaram a base teórica para a análise da tradução da peça radiofônica *Der gute Gott von Manhattan*, da escritora Ingeborg Bachmann, e sua relação com o contexto histórico.

Palavras-chave: Tradução. Interpretação. Contexto histórico. Ingeborg Bachmann.

ABSTRACT: Interpreting and translating are linked activities. Nevertheless, definitions of 'interpreting' and 'translating' – those which always mean creation based on the culture and the social place of those who interpret and translate – depend on the point of view upon which both actions are considered. This paper intends to demonstrate some meanings attributed to the word "translate", in so far as they are associated or not with the translation concept – interlingual translation or intralingual translation – and the relationship between the word "translate" and the act of interpreting. It is also intended to demonstrate that the dialogue between the source text and its sociopolitical context is a very important factor for the interpretation in translating. In order to reflect on interpretation as related to the act of translating, some aspects explored by Umberto Eco (2011) in the chapter "Interpretare non è tradurre" (Interpreting is not translating), in his book "Dire quasi la stessa cosa" (Saying almost the same thing) are presented in this paper. The same link between those two words found in Eco is approached by George Steiner, in "Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción" (After Babel: Language and Translating aspects) – translated into Spanish in 1980. Both of these two writers evaluate interpretation as an activity previous and inherent to the act of translating. Translation is seen as a dialogue between the three components of this process: the source text, the translator and the target culture, as well as the historical context of the source text. This paper also aims to discuss the author's issue, approached by Michael Foucault, as well as Even-Zohar's concept of the extra-literary system, in order to reflect on the sociopolitical context of the source text. Eco, Steiner, Foucault and Even-Zohar's ideas used here are the theoretical bases for the analysis approached in this paper for the interpretation and translation of the radio play *Der gute Gott von Manhattan*, written by Ingeborg Bachmann, and its relation with the historical context.

Keywords: Translation. Interpretation. Historical context. Ingeborg Bachmann.

¹Mestranda do Programa em Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). E-mail: raumlilie@yahoo.com.br

1 INTRODUÇÃO

Em sua frase título do capítulo “Interpretar não é traduzir”, Umberto Eco (2011, p. 251) apresenta seu pensamento a respeito da relação entre a ação de interpretar e a prática da tradução de textos. Com seus exemplos de reformulações, paródias e paráfrases, demonstra a impossibilidade de se considerar toda interpretação como uma tradução.

Eco (2011, p. 254), interpretando formulações de Peirce, nos explica que a “capacidade interpretativa” seria própria de “toda tentativa de esclarecer o significado de uma expressão” e, por conseguinte, a busca pelo significado se daria “quando uma expressão é substituída por uma outra [...]”. E ainda, que o “significado de um signo é expresso por sua interpretação através de um outro signo”.(PIERCE apud ECO, 2011, p. 253)

Gadamer (1997, p. 560) entende que “Toda tradução já é [...] uma interpretação, e inclusive pode-se dizer que é a consumação da interpretação, a qual o tradutor deixa amadurecer nas palavras que se lhe oferece”.

Para Arrojo (2003, p. 80), o conhecimento é produzido necessariamente “a partir da interpretação, da perspectiva, da ideologia, do sociocultural e do subjetivo.” Nesse ponto a afirmação de Arrojo (2003, p. 55-56) se encontra com o pensamento de Stanley Fish. Para Fish (apud ARROJO, 2003, p. 55) "todos os objetos são e não descobertos, e são criados pelas estratégias interpretativas que colocamos em ação". A interpretação estaria sempre relacionada ao contexto histórico e social do indivíduo que interpreta. “Nesse sentido, todo indivíduo interpretante é, ao mesmo tempo, produtor e produto dos significados que necessariamente terão que ser abrigados pela comunidade em que atua e da qual faz parte.” (ARROJO, 2003, p. 55-56).

Facilmente se percebe o leque abrangente em que a palavra 'interpretar' é usada para pensar uma das capacidades de criação da humanidade. Nos estudos hermenêuticos há um vasto saber a respeito da incrível habilidade humana de interpretar. Os estudos literários, os estudos da tradução, a linguística textual, a análise do discurso, a história e outras tantas disciplinas vão pensar a interpretação em suas teorias.

Abordam-se aqui, num primeiro momento, pontos de vistas variados a respeito da tradução percebida como ação similar à ação de interpretar.

Em seguida, aborda-se a relação da tradução com a interpretação, em que o pensamento de Umberto Eco, em seu texto “Interpretar não é traduzir”, é apresentado. A interpretação como atividade distinta, mas própria ao ato de traduzir, não é pensamento exclusivo de Eco. George Steiner, em seu livro *Después de Babel*, aborda essa questão

trazendo o contexto histórico e social do texto-fonte em relação à tradução e à interpretação. A interpretação da obra a ser traduzida envolveria não apenas o texto-fonte e a cultura de chegada, mas também o momento histórico em que o texto-fonte foi produzido. Umberto Eco e George Steiner pensam a tradução como um diálogo entre duas culturas, dois momentos históricos diferentes. O tradutor seria aquele que produziria um texto novo, diferente em função da mudança temporal e espacial daquele que traduz o texto.

Por fim, apresenta-se um aspecto da interpretação da peça radiofônica *Der gute Gott von Manhatta* (*O bom Deus de Manhattan*) de Ingeborg Bachmann, em que se mostrou importante o contexto histórico, político-econômico, da cultura de partida como parte da atividade interpretativa prévia à tradução.

2 INTERPRETAR E TRADUZIR

O desejo de Proust de “interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo” (DELEUZE, 2003, p. 15) leva-o a produzir sua obra *À la recherche du temps perdu*, em que nos oferece os signos desdobrados, ampliados, por assim dizer, por uma série de signos interpretativos. Para Proust, “o 'interpretar', o 'decifrar', o 'traduzir' constituem o próprio processo de produção” (p. 139). O escritor oferece, em sua própria produção de sentidos, uma tradução própria do mundo em que esteve imerso. Interpretar e traduzir, no modo de entender de Proust, seriam ações similares.

Nota-se certa semelhança entre o pensamento de Proust e de Julio Plaza, no que se refere à compreensão de como funciona o pensamento humano e sua relação com a tradução. Para Julio Plaza (2003, p. 18), “qualquer pensamento é necessariamente tradução” em função de “seu caráter de transmutação de signo em signo”.

Steiner (1980, p. 67), por sua vez, pensa a comunicação humana como tradução e, por conseguinte, os estudos da tradução estariam no âmbito do estudo da linguagem. Se a comunicação se dá entre duas línguas distintas ou na mesma língua, em ambos os casos, ela é vista como processo de tradução.

As línguas se modificam, palavras novas são criadas, palavras caem em desuso, novas expressões são criadas e outras são esquecidas. Traduções são atualizadas, a leitura de textos antigos exige dicionários especializados. Afinal, a história que construímos de nossa própria humanidade é uma construção verbal (p. 46), uma constante produção de significados, interpretações que não cessam de se multiplicar.

En ausencia de la interpretación, en el sentido múltiple y sin embargo aceptado del término, no habría cultura [...] En una palabra, la existencia del arte y de la literatura, la realidad de la historia sentida y vivida en el seno de una comunidad, dependen de un proceso continuo, aunque a menudo consciente, de traducción interna. No es exagerado decir que poseemos civilización porque hemos aprendido a traducir más allá del tiempo (STEINER, 1980, p. 48).

Cada momento histórico se utiliza das palavras, de expressões idiomáticas, da sintaxe de maneira diferente. Cada ser humano também emprega sua língua de modo diferente, em relação aos demais membros da sociedade em que vive (STEINER, 1980, p. 65). Essa particularidade no modo de se expressar se dá em função da fusão dos elementos culturais assimilados, classe social, profissão, idade, gênero, escolaridade, ideologia, e outros, de cada ser humano.

As crianças, por exemplo, quando se comunicam entre si, usam entonações, construções e gestos diferentes daqueles que usam ao se comunicar com adultos. O mesmo se dá com os adultos, que modificam o modo de se expressar em função da compreensão própria das crianças. Steiner (1980, p. 55) denomina esse procedimento de tradução.

O mesmo se daria na relação de pessoas de classes sociais distintas e também entre homens e mulheres: “Hombres y mujeres se comunican gracias a una adaptación continua” (p. 63). Entre pessoas que, por questões político-econômicas, ocupam lugares distintos na sociedade e, conseqüentemente, usam variações linguísticas diferentes.

No que se refere à comunicação humana, o pensamento de Steiner se aproxima da afirmação de Octavio Paz (2009, p. 9), para quem “aprender a falar é aprender a traduzir”. Ao explicar uma nova palavra a uma criança, o aprendizado do contexto em que é usada e o que ela representa seriam procedimentos próprios à tradução, que não diferiria necessariamente da tradução interlingual.

Umberto Eco reflete sobre a virtualidade, a potencialidade interpretativa presente nos textos, pensando os textos como passíveis de serem continuamente reinventados pelas inúmeras interpretações que possibilitam (RABENHORST, 2003, p. 3). O leitor recriaria a obra, teria uma “interferência autoral” (p. 6) não sendo mero receptor, mas um interlocutor. O texto, porém, não seria um universo de sentidos infinitos. Esse uso que explora a interpretação ilimitada é denominado, por Eco, de superinterpretação, que “pode ser definida, como qualquer voo imaginativo que não possua um embasamento mais concreto: o leitor atribui ao que lê coisas que na verdade não leu, pois não estavam contidas no texto.” (GONÇALVES, 2006, p. 39)

A interpretação, entretanto, seria o acesso ao mundo possível do texto (p. 9), que teria coerência, unidade e continuidade de sentido a serem respeitadas em sua interpretação (p. 2). Um signo seria sempre uma instrução para a interpretação (p. 4).

Rabenhorst (2003, p. 9) assinala que Eco não busca uma intenção do autor na interpretação, tampouco a considera como ação reservada unicamente ao destinatário, ao leitor. Ele encontra um meio termo, que denomina *intentio operis*, “a intenção da própria obra”, potencializadora de múltiplos sentidos, não necessariamente qualquer sentido (p. 13). Enfim,

[...] não se trata de dizer que uma interpretação é 'verdadeira', mas simplesmente de refutar uma determinada interpretação considerada 'sem êxito'. Isto acontece quando uma leitura desrespeita a coerência do texto, os critérios públicos do mundo da obra e de seu sistema lexical, e torna-se incapaz de ser confrontada com as interpretações anteriores (RABENHORST, 2003, p. 11).

3 INTERPRETAR PARA TRADUZIR

Eco pensa a interpretação como prática própria do processo de qualquer tradução. Volta-se para o texto de partida e evoca um “efeito” – produto da interpretação – que “o texto pretendia provocar no leitor” (ECO, 2011, p. 84). Buscar esse efeito, na tradução, segundo Eco, seria “transportar o leitor para o mundo e para a cultura no qual o original foi escrito” (p. 67). A tradução deveria expressar as intenções do texto, mantendo-se assim fiel aos limites interpretativos dados por cada texto. Nas palavras de Eco:

[...] traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, [...] possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático quanto no plano estilístico, métrico, fonossimbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto-fonte (ECO, 2011, p. 15).

Para Eco (2011, p. 100) ao se “traduzir não se diz nunca a mesma coisa”, a afirmação pode também ser justificada ao se considerar as culturas dos textos envolvidos em uma tradução. Segundo o autor,

uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias. Um tradutor não deve levar em conta somente as regras estritamente linguísticas, mas também os elementos culturais, no sentido

mais amplo. [...] O mesmo acontece quando se lê um texto escrito séculos atrás (ECO, 2011, p.180).

O “*background* cultural dos autores” (p. 180) deveria ser considerado para a tradução.

Eco faz críticas à ideia de que interpretar é traduzir. O autor oferece-nos uma reformulação, uma paródia da cena em que Hamlet mata Polônio e uma paráfrase de uma das *Fànfole* de Fosco Maraini, como exemplos de interpretações/traduições (ECO, 2011, p. 266-271). O autor não nega que sejam traduções, mas acredita que “nenhuma pessoa sensata diria que o texto [...] é uma tradução do texto shakespeariano.” (p. 269) e afirma que sua paráfrase “não poderia ser definida como uma tradução adequada do texto poético.” (p. 271).

Eco pensa a interpretação como procedimento prévio do processo de traduzir como atividade distinta, mas intrínseca à tradução propriamente dita: é preciso que “a tradução seja precedida de uma leitura crítica, interpretação ou análise textual [...]. Uma interpretação sempre precede a tradução.” (p. 276). Apesar de haver um 'mundo possível' representado em cada texto, o “universo de interpretações é mais vasto que o da tradução propriamente dita” (p. 260), ou seja, cada tradução é produto de uma interpretação, entre várias possíveis. Nesse sentido a tradução traria sempre uma “contribuição para a compreensão da obra traduzida.” (p. 276).

Uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita, pois, se o tradutor negociou escolhendo dirigir a atenção para determinados níveis do texto, ele automaticamente focalizou a atenção do leitor em tais níveis. Também nesse sentido, as traduções da mesma obra integram-se entre si, pois muitas vezes nos levam a ver o original sob um ponto de vista diverso (ECO, 2011, p. 276).

Para o autor, diversas hipóteses podem ser apontadas a respeito de um mesmo texto, de modo que a criatividade e a liberdade estejam sempre presentes no processo tradutório, mas que diferentes traduções não deveriam exprimir interpretações completamente distintas.

Humberto Eco ocupa-se da cultura do texto-fonte e com o texto-fonte propriamente dito, como fatores importantes para as decisões de um tradutor, mas o leitor é também peça-chave. No que se refere ao efeito que o texto-fonte provocaria no leitor – efeito revelado pela 'intenção do texto' na interpretação – tem-se a cultura de chegada como meta da tradução.

Como tradutor e consultor para a tradução de suas obras, Humberto Eco tem como intenção a apreciação da obra traduzida. A intenção do texto seria o guia para o tradutor, que

teria como objetivo possibilitar o mesmo efeito na tradução, presente no texto-fonte, para a melhor apreciação do leitor da obra traduzida.

Eco é, entretanto, um leitor moderno. Apesar de sua grande erudição, percebe o mundo dentro de seus limites temporais e culturais. Ao traduzir uma obra, o tradutor Umberto Eco pode tentar oferecer aos leitores de suas traduções os efeitos que a obra produziu no leitor/tradutor Umberto Eco. Sua erudição aumentará em muito a possibilidade de que perceba intertextos nas obras por ele traduzidas, mas produzir no leitor da tradução os 'efeitos' que o texto-fonte provocaria em cada leitor é tarefa impossível.

O tradutor e o leitor estão sempre em um lugar social – sobre os quais não tem necessariamente responsabilidade, domínio e plena consciência – que direciona sua interpretação. Segundo Steiner (1980, p. 49), fatores como estrato social, ideologia, idade e gênero seriam aqueles que influenciariam na interpretação dos textos.

Para Steiner (1980, p. 44), seriam estes fatores, que, na passagem de uma língua-fonte para a língua-receptora, implicariam necessariamente em processo de transformação, a tradução seria então uma transformação, produto de uma interpretação. O leque de conotações da tradução, fruto da interpretação do tradutor, seria dado pela época, cultura(s) e idiossincrasias do tradutor, mesmo que este tenha conhecimento do contexto histórico e social do texto-fonte. O mesmo se dá na interpretação de manifestações afetivas, que seriam sempre atravessadas pela percepção do tradutor (p. 383). É em função da interpretação que se dá a impossibilidade de haver duas leituras, duas traduções idênticas, pois cada uma é produzida por um olhar único, um ângulo único (p. 47).

A tradução enriquece o texto-fonte, sem ser mera cópia sem vida própria. Não é mero reflexo do texto-fonte, mas produtora de luz. E haveria uma reciprocidade entre as duas obras, texto-fonte e tradução:

El texto original saca buen partido de las relaciones de orden y de las distancias diversas que se establecen entre él mismo y sus traducciones. La reciprocidad es dialéctica: la distancia y la contigüidad determinan e inauguran "formatos" de significación (STEINER, 1980, p. 344).

Ou seja, a tradução seria mais um acréscimo na interpretação da obra-fonte.

A interpretação daria realce ao texto-fonte e à cultura-alvo, iluminando-os, com mais corpo e maior riqueza de detalhes (STEINER, 1980, p. 344). Nenhuma cultura, tampouco nenhuma língua estaria protegida de transformações, quando importa textos. A sensibilidade individual na cultura receptora também sofre alterações. As traduções são produtoras de

outras forças, outras afetividades. “El traductor abre las fronteras a nuevas opciones del ser” (p. 405).

3.1 CONTEXTOS HISTÓRICO E SOCIAL

Steiner (1980, p. 390) pensa a tradução como metamorfose do passado de uma nação. As línguas e a literatura seriam um lugar de onde se podem explorar riquezas em abundância, com o fim de também corrigir erros e preencher lacunas da realidade histórica. A interpretação do texto e do contexto – a história é nada mais do que uma construção verbal (p. 46) – e a modificação constante da linguagem e sensibilidade humanas fariam do significado de um texto algo instável (p. 383).

O conhecimento do contexto histórico e social do texto-fonte seria vital para a tradução, segundo Steiner (1980, p. 42): “Hay que dominar el entorno temporal y local del texto al que uno se enfrenta [...]”. Afirma também que “Ninguna gramática o diccionario es de mucha utilidad para el traductor: sólo el contexto, en el sentido cultural y lingüístico más cabal, certifica la significación.” (p. 409-410).

Quando se trata da multiplicidade de qualquer contexto sociopolítico e cultural talvez seja ingênuo perguntar: se é o indivíduo que fala ou é determinada cultura que se expressa em um texto? Para Michel Foucault (2001, p. 264) “o autor não é exatamente [...] o responsável por seus textos: não é nem o produtor nem o inventor deles.” A escrita seria “um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (p. 268). Se o autor está em um contínuo desaparecer no texto, o que é que aparece no texto? Para Bakhtin (apud STAM, 2006, p. 22), o autor é orquestrador de discursos preexistentes e indivíduo que habita “território interindividual”(p. 23).

É certo que cada individualidade só é possível na época e na sociedade em que aparece. Uma obra, qualquer que seja, terá as marcas de uma época e de uma sociedade e também das idiossincrácias do autor. Essas marcas fazem com que determinado texto só possa ter sido escrito por um indivíduo específico, em um determinado espaço/tempo.

Considera-se possível a similaridade de ideias, tendências e temas entre textos de uma mesma época e de indivíduos que compartilham interesses, mas o modo de expressão, estilo, vícios de linguagem, recorrência a temas e outras marcas individuais são particularidades de um determinado indivíduo apenas.

O texto pode ser visto como produto de uma sociedade como um todo, como um mosaico de pré-textos, ao ser analisado dentro do contexto histórico em que foi produzido. Mas cada autor(a), cada indivíduo é uma particularidade possível apenas em seu contexto sociopolítico. Sua particularidade é determinada pela percepção individual que tem dos fatos compartilhados com seus contemporâneos e conterrâneos e também pela percepção dos eventos únicos que vivencia como indivíduo único. Nem o texto, nem o autor são possíveis sem seu momento histórico, assim como cada momento histórico não é possível sem os momentos históricos anteriores. “El relativismo histórico da por hecho que no hay comienzos, que cada acto humano tiene precedentes” (STEINER, 1980, p. 37).

Considera-se aqui que o autor, o leitor, o tradutor de um texto, funcionam como catalisadores², que não são ativos por completo, de modo que até certo nível é o discurso, de sua época e cultura, que fala através desses corpos e de seus textos. O autor, o leitor, o tradutor seriam um “sujeito coletivo”³, “uma coletividade renovável”⁴, que renovam os textos até certo ponto, mas são também reprodutores de discursos, deixam – mesmo sem consciência de que o fazem – os discursos falarem através de seus textos, de seus corpos.

O autor, o leitor, o tradutor, colocam os discursos em movimento e os discursos expressos têm, por sua vez, uma função dentro da cultura em que foram produzidos.

A função de cada texto, em uma sociedade específica, é dada por sua relação com textos contemporâneos, as interpretações que surgem e as discussões que possibilita. Essa função está integrada na “rede de sistemas correlacionados – literários e extraliterários – na sociedade” em que o texto é produzido. Essa “rede de sistemas” foi denominada de polissistema por Even-Zohar (apud GRENTZLER, 2009, p. 148).

Even-Zohar pensa a mútua influência do literário e do extraliterário, refletindo sobre os sistemas de recepção de traduções. A teoria dos polissistemas “[...] integra o estudo de literatura com o estudo das forças sociais e econômicas da história” de cada obra literária (GENTZLER, 2009, p. 153). Na teoria dos polissistemas “fatores extraliterários como patronagem, condições sociais, economia e manipulação industrial estão sendo

² Explico o termo 'catalisador': o autor, o leitor/tradutor seriam filtros do discurso e agentes ativos, produzindo reações no discurso. O discurso é modificado através desse agente, que na leitura sofreria reações produzidas pelo texto e produziria reações através de sua interpretação, transformando o texto.

³ Essa expressão “sujeito coletivo” é usada L. Goldmann, em conferência com Michel Foucault. (FOUCAULT, 2001, p. 290).

⁴ Essa expressão “uma coletividade renovável” é usada por J. Ullmo, em conferência com Michel Foucault (FOUCAULT, 2001, p. 296).

correlacionados ao modo como as traduções são escolhidas e funcionam em um sistema literário.” (p. 154).

Pode-se relacionar a 'rede de sistemas' também à primeira cultura receptora de uma obra. Interferências como patronagem, condições sociais, *status* do autor, condições políticas e econômicas são fatores que influenciam diretamente a produção e distribuição de qualquer obra. Em função desses fatores extraliterários, considera-se aqui que as obras têm um certo funcionamento, uma certa função, também na primeira cultura que as recebe.

A exemplo de uma obra literária, que expressa questões políticas, cito a peça radiofônica *Der gute Gott von Manhattan* – escrita e transmitida pela primeira vez no ano de 1958 – da escritora austríaca Ingeborg Bachmann, que teve grande parte de sua produção publicada na Alemanha.

A década de 50 foi uma década extremamente promissora para a zona ocidental alemã:

[...] a Alemanha da catástrofe e da destruição se tornaria outra. Já em 1948 as zonas ocupadas pelas forças militares ocidentais (inglesa, norte-americana e francesa) passaram a viver uma fase de surpreendente revitalização econômica. A reforma monetária, daquele mesmo ano, o fortalecimento da proposta de Ludwig Erhard para uma economia de mercado social [...] e os investimentos maciços proporcionados pelo plano Marshall de recuperação econômica para a Europa abriram caminho para o crescimento econômico e para a reconstrução. Superar (ou simplesmente esquecer) o passado e reestruturar uma sociedade democrática, rica e bem-sucedida era palavra de ordem para a jovem República Federal da Alemanha, fundada em 1949 sob o comando democrata-cristão de Konrad Adenauer (SOETHE, 1996, p. 85).

Apesar do futuro promissor e otimista, para muitos, tratava-se de uma situação excessivamente maquiada e não suficientemente inovadora (SOETHE, 1996, p. 85), crítica direcionada às políticas implantadas no pós-guerra pelos aliados na Alemanha e aos métodos da implantação dessas políticas.

Em 1945, já haviam se somado 12 anos de censuras, perseguições, assassinatos, proibições, queimas de livros, entre outras ações criminosas contra cidadãos que se opunham ao sistema nazista. A total apropriação dos meios de comunicação e espaços culturais, pelos nazistas, que usavam esses meios para a propaganda de sua ideologia, implicou uma redução brusca na produção de livros e arte de modo geral, assim como a aniquilação quase total de ideologias contrárias ao sistema de “ideias” nacional-socialista. Tratava-se de “[...] uma sociedade rigidamente controlada, em que não havia liberdade de pensamento e expressão [...]” (SOETHE, 1996, p. 85).

No que diz respeito à palavra escrita, a situação não havia sido outra. É significativa a queima pública de livros “não-alemães”, promovida já em 1933 pelos nazistas. Obras [...] haviam sido proscritas e condenadas ao fogo pelo regime. Muitos escritores em atividade [...] tiveram que deixar o país e buscar o exílio. Suas obras

foram igualmente proibidas. Outros autores, que optaram por permanecer na Alemanha mesmo sem gozar de liberdade ou prestígio, praticaram o que se designaria mais tarde "emigração interior": alguns abandonaram temporariamente a literatura, aguardando a derrota de Hitler; outros limitaram-se a escrever sem publicar; outros ainda produziram textos de caráter subjetivo e metafísico, abordando temas que não chegavam a despertar restrições por parte do poder vigente (SOETHE, 1996, p. 86).

Com o fim da guerra e a chegada dos aliados, a situação seria revertida, mas com grandes limitações, para os povos de língua alemã participantes do último conflito mundial. Os aliados tinham como objetivo a “desnazificação” e a reeducação da população alemã e, para esse fim, criaram departamentos voltados à censura na literatura e nos meios de comunicação. Já em fins de novembro de 1944, o comando da força aliada determinou que se impedisse aos alemães o acesso aos meios de comunicação de massa: a radiodifusão, a imprensa e as editoras. Quatro dias após a capitulação, a decisão foi modificada. Haveria censura ideológica nas produções artísticas e nos meios de comunicação de massa, antes de qualquer transmissão ou impressão (BARNER, 1994, p. 4). Além da censura, havia também o controle na distribuição do papel, implicando em escassez desse material para os alemães. O funcionamento e a abertura de editoras eram estritamente controlados com licenças dadas pelo comando militar de cada país ocupante (p. 4).

No oeste, com muito mais intensidade que os franceses e os britânicos, os norte-americanos tinham a ambição de implantar seu próprio modelo de democracia e de disseminar, nas zonas por eles ocupadas, o modo de vida por eles cultivado nos Estados Unidos (BARNER, 1994, p. 5). Os alemães já traziam, desde o fim da Primeira Guerra, uma imagem bastante negativa a respeito dos norte-americanos, intensificada com o programa de reeducação e reorientação ideológica nas primeiras décadas, depois de 1945 (p.29)

Como parte do processo de democratização em solo alemão, os aliados trouxeram sua própria literatura ao país ocupado, permitindo traduções de seus clássicos, de biografias de presidentes americanos, entre outras obras produzidas em seus países. Os poderes aliados permitiam a impressão de alguns autores de língua alemã. Entre esses, clássicos como Lessing, Goethe, Schiller, Keller, que podiam ser tranquilamente impressos e lidos, assim como alguns autores então vivos, como Alfred Döblin, Hermann Hesse, Thomas Mann e Karl Jasper (BARNER, 1994, p. 7).

Em 1949, os aliados da zona oeste retiraram a total censura sobre publicações escritas, de maneira que a intensificação da Guerra Fria, a partir de 1947, a fundação do Departamento de Segurança Militar dos aliados do oeste, em 1949, e o rearmamento foram, nessa época,

temas da crítica dos jovens escritores, que mostravam sua insatisfação em relação à política dos aliados e em relação aos modos empregados na efetivação dessa política.

Os escritores mais jovens, que retornavam aos poucos do *front* ou como ex-prisioneiros da Rússia, tratavam em seus escritos, sobretudo, sobre o realismo pós-guerra, questionando o conceito de verdade, trazendo para a literatura a perda da ilusão e abordando a indolência, a indiferença da população, que novamente se deixava governar, como fizera no regime nazista.

Influenciados, sobretudo, pela literatura de Camus e de Sartre, a geração de jovens escritores começa a se reunir a partir de 1947, com a intenção de revitalizar a literatura, abordando as questões então atuais na Alemanha.

É nesse impulso, em 1947, que iniciam os encontros de jovens escritores que mais tarde fundam o grupo *Die Gruppe 47*,

[...] alguns escritores organizaram uma série de encontros a partir de setembro de 1947, prontos a discutir as novas possibilidades estéticas para a literatura a ser produzida na Alemanha do Pós-guerra. Surgia, sob a iniciativa de Hans Werner Richter, o Grupo 47, responsável pelo lançamento e consagração de muitos dos jovens escritores alemães que fariam sucesso nas décadas seguintes, [...] (SOETHE, 1996, p. 88).

Segundo Bohunovsky (2010, p. 150), o grupo *Die Gruppe 47* teria marcado “uma ruptura e uma crítica radical da ideologia nazista e seus resíduos na sociedade pós-guerra” na Alemanha.

É em meio a essas questões e na década que foi palco do auge da corrida armamentista e espacial, que Ingeborg Bachmann – integrante do *Die Gruppe 47* – produziu sua peça radiofônica *Der gute Gott von Manhattan (O bom Deus de Manhattan)*.⁵

Nas análises do contexto histórico da peça radiofônica supracitada, a crítica política presente na obra sobressaiu, de modo que esse tema passou a ser o guia da interpretação. Nesse processo, chegou-se à conclusão de que era possível identificar uma função política da obra *Der gute Gott von Manhattan*.

Embora se possa dizer que todo texto é um texto político, a obra de Ingeborg Bachmann revela um desejo de inovação nos modos de vida, influenciados intensamente pelos aliados, sobretudo os EUA, que ainda tinham grande força política na Alemanha, em 1958. A luta pelos direitos à igualdade feminina também aparece com muita força em muitos textos da escritora.

⁵ Peça traduzida como parte da pesquisa realizada na elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso, no ILUFBA, em dez. de 2011, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Marlene Holzhausen.

As informações sobre a escritora, sobre o funcionamento dos sistemas literários e extraliterários contemporâneos e conterrâneos da obra *Der gute Gott von Manhattan* e também sobre a importância dessa peça radiofônica, no momento em que foi escrita, permitiram maior liberdade em relação ao texto a ser traduzido. Pensou-se como a obra poderia trazer, em língua portuguesa do Brasil, a ironia, o sarcasmo crítico, a sua função de crítica social percebidos na interpretação do texto. Para alcançar esse objetivo, tentou-se realçar os tons dessa crítica social expressos por alguns personagens, enfatizar o tom repressor da personagem o bom deus e a apatia da personagem juiz.

A substancial importância do contexto histórico na interpretação da peça radiofônica não impediu que a cultura e a língua de chegada tenham sido determinantes para as decisões na tradução, embora tenha acontecido um diálogo entre ambas as culturas envolvidas na tradução.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A afirmação de que a atividade de traduzir é impraticável sem a interpretação é certamente lugar comum para teóricos e tradutores modernos. Interpretar e traduzir se entrelaçam nas definições dadas aos termos pelo dicionário Houaiss: interpretar também pode ser definido com “traduzir ou verter de uma língua para outra”, e traduzir pode ser definido também como “submeter a uma interpretação, explicar, explanar.”

A definição da palavra tradução depende, entretanto, do contexto em que é usada. A decisão de como pensar o verbo traduzir – como sinônimo de interpretar, explicar, compreender, pensar, falar, comunicar ou transformar, recriar, reescrever, entre outros – depende daquele que estiver lidando com o termo, num dado texto/contexto.

Cada modo de pensar a interpretação é na verdade uma ressignificação da própria ação de interpretar, ampliando o conhecimento a respeito dessa capacidade tão vasta, própria ao ser humano.

Na reescrita de um texto-fonte em uma outra língua, processo a que chamamos de tradução, referimo-nos à ação de reescrever um texto-X em uma outra língua. As ações implicadas nesse processo de reescrita de um texto em outra língua, como interpretar, entender definições, pensar, explicar, reformular, entre outros, não podem ser consideradas ações distintas do ato de traduzir, no caso específico da tradução de textos em outra língua.

Pensando todos esses processos como implícitos à ação própria de reescrever um texto em outra língua, poder-se-ia tê-los como definição do termo traduzir. Não seriam sinônimos, seriam a definição da própria ação de traduzir.

É impossível que haja leitura e até mesmo tradução sem que haja interpretação. Qualquer atividade comunicativa implica, necessariamente, interpretação da parte de cada interlocutor envolvido. É, necessariamente, criativa e direcionada pelos elementos culturais e lugar social de cada interlocutor.

Todo texto está completamente relacionado ao contexto histórico, espaço/tempo em que está inserido, sendo texto-fonte ou tradução. A leitura, entretanto, recria, reinventa todo texto. Recriação e invenção que não serão nunca as últimas: “[...] interpretar, tem o estranho poder de afirmar simultaneamente pedaços que não formam um todo no espaço, como também não formam uma unidade por sucessão no tempo (DELEUZE, 2003, p. 123).

Assim como a história é reescrita, em função de novos olhares que se lançam sobre ela, todo texto pode ampliar suas significações através do tempo e das diferentes culturas em que aparece. A imensidão de olhares que se debruçam sobre um texto, a fim de produzir cada um a sua interpretação, é aquela que vai fazer viver o texto e reescrever a história de uma cultura, de um povo.

O conhecimento do contexto sociopolítico do texto-fonte com certeza facilita enormemente o trabalho do tradutor. Traduzir com apoio desse conhecimento talvez seja, meramente, situação ideal da ação de tradução, pois as condições reais de trabalho, a exemplo dos prazos curtos, geralmente não permitem um estudo mais apurado sobre o contexto sociopolítico do texto-fonte.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: Algumas reflexões In: ARROJO, ROSEMARY (org.). **O Signo Desconstruído Implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 2003. p. 74-82.

ARROJO, Rosemary; KANAVILLIL, Rajagolapan. A noção de literalidade: metáfora primordial In: ARROJO, ROSEMARY (org.). **O Signo Desconstruído Implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 2003. p. 48-56

BACHMANN, Ingeborg. Der gute Gott von Manhattan in: _____. **Die Hörspiele**. 12. Auflage. München: Piper Verlag, 2007. p. 97-155.

BARNER, Wilfried (hrsg.). Vom „Nullpunkt“ bis zur Etablierung der Systeme (1945-1952) in: _____. **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**. v. 12. München: Beck, 1994. p. 3-30.

BOHUNOVSKY, Ruth. **À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito**. *Pandaemonium germanicum* 15/2010.1, p. 139-162. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/n15/a09n15>>. Acesso em: 08 jul. 2014.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguir. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? in: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Michel Foucault. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001. p. 264-298.

GADAMER, Hans-Georg. A Linguagem como medium da experiência hermenêutica. In: _____. **Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 559-567

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras. 2009. p. 139-158.

GONÇALVES, Fabiano Bruno. **Tradução, Interpretação e Recepção Literária: Manifestações de Edgar Allan Poe no Brasil**. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/7123>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PAZ, Octavio. **Tradução: Literatura e literalidade**. Tradução de Paulo de Andrade e Doralice Alves Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PLAZA, Julio. A tradução Intersemiótica como Pensamento em Signos In: **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 17-33.

RABENHORST, Eduardo R. **Sobre os limites da interpretação: O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida**. *Prim@ Facie* - ano 1, n. 1, jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/primafacie/article/view/4205>>. Acesso em: 13 jun.2014.

RAU, Lilian. **Ingeborg Bachmann: O bom Deus de Manhattan: Uma introdução à análise**. 78 f. TCC para o Curso de Línguas Estrangeiras Modernas (Bacharelado em Alemão) do Ilufba da UFBA. Dez/2011.

SOETHE, Paulo Astor. **Situação histórica e concepções poéticas de Heinrich Böll**.

Letras, Curitiba, n.46, p.83-104. 1996. Editora da UFPR. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19045>>. Acesso em 10 jul. 2014.

STAMM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis. 2006. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/110143252/STAM-Robert-Adaptacao>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

STEINER, George. El desplazamiento hermenéutico In: _____. **Después de Babel.** Aspectos del lenguaje y la traducción. Tradução de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Economica, 1980. p. 339-476.

_____. Entender es traducir In: _____. **Después de Babel.** Aspectos del lenguaje y la traducción. Tradução de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Economica, 1980. p. 13-68.

IRONIA E DESCONSTRUÇÃO EM *A SMALL PLACE* DE JAMAICA KINCAID

IRONY AND DECONSTRUCTION IN *A SMALL PLACE* BY JAMAICA KINCAID

Alice Maria Almeida Pinheiro Loureiro¹

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth dos Santos Ramos

RESUMO: O artigo tem como objetivo analisar a ironia como elemento estruturador do ensaio *A Small Place* (1988) de Jamaica Kincaid. A escritora negra Jamaica Kincaid, batizada como Elaine Potter e nascida em uma pequena ilha do Caribe, colonizada pelo Império Britânico, chamada Antígua, escreve o ensaio memorialista *A Small Place* (1988) usando o inglês culto para denunciar o horror, a injustiça da ação do dominador, a agonia e a humilhação infligida a ela e aos cidadãos de Antígua. Neste ensaio, a autora, Jamaica Kincaid, partindo do seu ponto de vista e da sua experiência da colonização, traduz a visão do turista que chega a Antígua, a visão do colonizador e a visão do colonizado com uma abordagem irônica e sarcástica, num tom conversacional. Kincaid desmonta o conjunto de ideias criado pelo colonizador e os reconstrói usando a ironia para interligar os fatos e denunciar um ponto de vista sacralizado. Considerando o princípio da pluralidade de significados que os textos carregam, levando em consideração o tempo, o espaço e as culturas em questão, certos termos e expressões empregados não podem ser interpretados pelo sentido literal. Assim sendo, analisaremos as marcas da ironia como veículo da construção da ira do sujeito colonizado contra o colonizador, no ensaio, sedimentados no pensamento pós-estruturalista.

Palavras-chave: *A Small Place* (1988). Ironia. Desconstrução.

ABSTRACT: The article aims to analyze the irony as a structural element of the essay *A Small Place* (1988) Jamaica Kincaid. The black writer Jamaica Kincaid, named as Elaine Potter and born in a small Caribbean island, colonized by the British Empire, called Antigua, writes memoir essay *A Small Place* (1988) using English to denounce the horror, the injustice of the dominator act, the agony and humiliation inflicted to her and to the citizens of Antigua. In this essay, the author, Jamaica Kincaid, starting from their point of view and experience of colonization reflects the vision of the tourist who comes to Antigua, the vision of the colonizer and the colonized vision with an ironic and sarcastic approach in a conversational tone. Kincaid dismantles the set of ideas created by the colonizer and rebuilds using irony to interconnect the facts and report a viewpoint sacralized. Considering the principle of plurality of meanings that texts carry, taking into account time, space and cultures in question, certain terms and expressions used can not be interpreted by the literal sense. Thus, we analyze the marks of irony as construction vehicle wrath of fellow colonized against the colonizer, in the essay, sedimented in poststructuralist thought

Key words: *A Small Place* (1988). Irony. Deconstruction.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: alice_map@hotmail.com.

“Bonito, heim...!” Quantas vezes já usamos essa expressão para indicar ironicamente reprovação ou desagrado a algo imperfeito que alguém fez ou a um comportamento inadequado? Quando enfatizamos, na oralidade, a palavra “bonito”, temos a intenção de contrariar o sentido literal da palavra ao usá-la como tropo a fim de dizermos o contrário do que pensamos. Esse jogo semântico, entre o dito e não dito, do qual nos apropriamos para censurar, desqualificar, zombar ou denunciar produz uma ruptura do sentido e gera um efeito do estranhamento que chamamos de ironia.

A ironia é utilizada como recurso de dessacralização do discurso do dominador por Jamaica Kincaid no ensaio *A Small Place* (1988). Ao reconstruir o discurso, a autora o faz num tom de crítica contundente e conversacional, por vezes agressivo, destituído do jocoso, valorizando a gravidade das reflexões. *A Small Place* (1988) é um ensaio onde o processo irônico é abordado como elemento estruturador do texto. (KINCAID, 1988, p. 13, tradução nossa) Sua irônica empolgação dinamiza o texto, induzindo o leitor a experimentar as sensações de um turista embevecido com a beleza de Antígua: “Você se sente tão entusiasmado que fica ofegante.”² (KINCAID, 1988, p. 13, tradução nossa) O leitor, que já traz consigo suas experiências de viagens, acaba identificando-se com este comportamento. Nesse contexto, a ironia provoca riso, pois se assemelha a situações por ele vivenciadas. O texto não é cômico, e sim a situação.

Assim, o tom da escrita e as repetidas exclamações as suas intenções, convocam o leitor a participar da decodificação de uma dimensão implícita no discurso.

A decodificação, no entanto, torna-se dispensável, pois ao final do parágrafo Kincaid se expressa diretamente. Fica, então, definido um jogo, que se repetirá ao longo do ensaio. A ensaísta não espera que por si só o interlocutor entenda o que está sendo dito, por isso, para não correr o risco de ser mal entendida, interpreta a ironia. As sucessivas frases negativas com o uso do verbo modal *must not* sinalizam para o leitor que há algo errado. O riso torna-se repugnância.

Você se vê comendo umas coisas deliciosas cultivadas aqui. Você se vê! Você se vê... Talvez não saiba o que exatamente aconteceu com os dejetos do vaso sanitário, quando deu descarga. Tampouco sabe para onde foi a água da sua banheira, quando levantou a tampa do ralo. Não deve saber o que aconteceu depois que escovou os dentes. Oh, será que se misturaram todos na água do mar em que você está pensando em banhar-se? As fezes do vaso sanitário podem, perfeitamente, terminar roçando delicadamente o seu tornozelo, quando despreocupadamente você caminha pela praia. Como vê, em Antígua, não há um sistema adequado para tratamento de esgoto. Mas o mar do Caribe é muito grande e o Oceano Atlântico é muito maior.

² *You are so excited, You breath shallow. You breath deep.*

Surpreenderia saber o número de escravos negros que este oceano engoliu. (KINCAID, 1988, p.13 e 14)³

Ao trazer como primeiro capítulo do ensaio a tradução da visão do turista sobre Antígua, Kincaid, ironicamente, mostra que tudo o que parece não é. Os que vêm de fora não conhecem a dinâmica do lugar, pois o olhar estrangeiro é limitado. O turista observa o que lhe interessa e o que lhe é conveniente. Como é parte importante para a movimentação da economia local, passa a ser manipulado. Tudo o que vê e faz é previamente planejado. Da mesma forma agiu a Inglaterra ao manipular e maquiagem a História, reproduzindo o que lhe era conveniente. O mundo, assim como o turista, esteve imparcial aos fatos: viu, ouviu e não indagou. Ao promover um jogo de perguntas e respostas, Kincaid tenta esclarecer fatos, levando o leitor para “luz e para a verdade com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema” (BRAIT, 2008, p. 24).

Kincaid representa o prisioneiro da parábola narrada por Platão que saiu da caverna e viu a luz, encarou a realidade e por isso tem a necessidade de libertar o mundo e Antígua da ignorância. O turista é o Outro, o estrangeiro manipulado pela história ocidental. “Se você for a Antígua como turista, veja bem o que verá.” (KINCAID, 1988, p. 01, tradução nossa).⁴ Tudo o que vê e o cerca não passa de imagens projetadas e manipuladas do cotidiano dos antiguenses. Ao convidá-los a ver além das sombras do que aparentemente é perfeito, a ensaísta descortina a verdadeira situação de Antígua e prepara o leitor a habituar-se com a nova realidade, pois trará à baila a irônica contradição das leis e dos costumes herdados do colonizador. O turista, totalmente alheio ao que acontece, representa uma grande parcela do mundo que vê em países como Antígua um refúgio “exótico” para o descanso. Kincaid neste primeiro capítulo elege o turista como alvo da sua ironia, mas não o ataca com questões pessoais. “Como turista, você poderia pensar porque um Primeiro Ministro iria querer dar seu nome a um aeroporto – por que não uma escola, um hospital, ou um grande monumento [...]”⁵ (KINCAID, 1988, p. 1, tradução nossa). Kincaid inicia este período satirizando o interesse do

³ [...] *You see yourself eating some delicious, locally grown food. You see yourself, you see yourself... You must not wonder what exactly happened to the contents of your lavatory when you flushed it. You must not wonder where your bathwater went when you pulled out the stopper. You must not wonder what happened when you brushed your teeth. Oh, it might all end up in the water you are thinking of taking a swim in; the contents of your lavatory might, just might, graze gently against your ankle as you wade carefree in the water, for you see, in Antígua, there is no proper sewage-disposal system. But the Caribbean Sea is very big and the Atlantic Ocean is even bigger; it would amaze even you to know the number of black slaves this ocean has swallowed up[...]*

⁴ *If you go to Antígua as a tourist, this is what you will see.*

⁵ *You are a tourist and you have not yet seen a school in Antígua, you have not seen the hospital in Antígua, you have not seen a public monument in Antígua. As your plane descends to land, you might say, What a beautiful island Antígua is – more beautiful than any of the other islands you have seen, and they were very beautiful.*

turista pelo lugar que está visitando. Geralmente, os turistas não estão tão interessados em saber das condições sociais e políticas de lugares turísticos como Antígua, e o aeroporto, como porta de entrada, é o local onde o turista está mais preocupado consigo mesmo do que com questões secundárias. As malas, o traslado, o aluguel do carro, neste momento, são mais importantes do que saber quem foi V.C. Bird. Provavelmente o turista, a princípio vai pensar que o Primeiro Ministro era uma pessoa muito respeitada e um grande político que conseguiu manter a ilha em ordem e, por isso mereceu como homenagem ter seu nome no aeroporto. Através da ironia, Kincaid suscita a dúvida, provocando o leitor a se inteirar da vida política do Primeiro Ministro. Ao decifrar os fragmentos de discursos aí expostos, o leitor passa a ser coprodutor de significação.

Kincaid, em apenas três linhas, expõe o real interesse político na ilha: a exploração turística. Mais uma vez, Antígua atende aos interesses capitalistas dos governantes. O período governamental dos Bird foi considerado um dos mais corruptos do mundo. Acusados de lavagem de dinheiro, tentativa de tornar Antígua um paraíso fiscal, desvio de armas israelenses para traficantes de drogas colombianos, alimentação de *sites* de aposta, promulgação da legislação de sigilo bancário, improbidade administrativa, dentre outros. Esse governo, portanto, pouco se importou com as necessidades básicas da população de Antígua. V.C.Bird não é simplesmente o nome do ex-Primeiro Ministro de Antígua, mas um intertexto. Como podemos observar, este é um dos muitos “pedaços de enunciados” que Kincaid “redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 18).

Ao longo desse primeiro capítulo, em um breve passeio de taxi, Kincaid faz uma leitura, como um guia turístico de cada indício de corrupção encontrada pelo caminho. Os crimes cometidos pelos Bird, ironicamente relatados pela escritora.

A estrada em que você viaja é ruim e precisa de reparos. Maravilhado, então, você diz, “Caramba! “Que diferença incrível dessas estradas ruins para as maravilhosas rodovias a que eu estou acostumado na América do Norte.” (ou, pior, na Europa.) Seu motorista é imprudente; é um homem inconsequente, que dirige no meio da rodovia achando que nenhum outro carro pode vir na direção oposta, ultrapassa outros carros, em curvas fechadas e íngremes, dirige a 100 km por hora em estradas estreitas e curvas, quando a placa de sinalização, resquício dos dias coloniais, enferrujada e mal conservada indicava 60 km. Isso provavelmente o assusta (você está de férias e é um turista). (KINCAID, 1988, p.5-6, tradução nossa).

⁶ *The road on which you are travelling is a very bad road very much in need of repair. You are feeling wonderful, so you say, “Oh, what a marvelous change these bad roads are from the splendid highways I am used to in North America.” (Or, worse, Europe) Your driver is reckless; he is a dangerous man who drives in the middle of the road when he thinks no other cars are coming) in the opposite direction, passes other cars on blind*

Em tom conversacional, sua crítica ao sistema de saúde é construída por meio de uma sucessão de acontecimentos que envolvem o turista numa situação extremamente perigosa.

No trecho acima, a ensaísta anuncia a tragédia. O turista feliz, maravilhado é a representação do herói trágico e do final infeliz. É por meio do temor que Kincaid pretende que o turista atinja a catarse, ou seja, saia do mundo das maravilhas e entre em contato com a realidade, purificando-se da visão capitalista ocidental. Na descrição do percurso, Kincaid dramatiza o sofrimento focalizando a situação. A narrativa leva o turista a observar cada detalhe, como as placas, o carro em que está, o estado em que se encontra a escola, e o principal, o hospital.

E se sofresse um ataque cardíaco? E se estourasse uma veia no seu pescoço? E se uma dessas pessoas, que dirigem esses carros zero abastecidos com o combustível errado, cometesse um erro na ultrapassagem numa curva, ao subir uma encosta, e você estivesse no carro seguindo na direção oposta?⁷ (KINCAID, 1988, p.8, tradução nossa).

Nota-se que uma sequência de perguntas é feita, sem intenção de moralizar ou obter resposta, mas para chamar atenção do leitor para a ironia.

Kincaid faz questão de enfatizar, e isso é uma característica irônica, a condição da suposta vítima: “(está de férias; é um turista)”⁸ (p.6), “até porque, você é um turista em férias.”⁹ (p.8). Ao mesmo tempo em que é sutil nas palavras, Kincaid torna-se ácida ao salientar a condição de turista do sujeito que visita Antígua. Para isso, faz uso de marcas gráficas, como é o caso do uso dos parênteses. Que ironia, um turista que foge da agitação da cidade grande, dos grandes engarrafamentos, da loucura do vai-e-vem em carros em alta velocidade para cumprir compromissos, morrer, nas férias, num lugar calmo e paradisíaco, num acidente de carro. Ou morrer porque sofreu um ataque cardíaco longe dos problemas do trabalho. Segundo Frye (1973), “o princípio fundamental da ironia trágica é que tudo de excepcional que aconteça com o herói devia estar casualmente descombinado com o seu caráter.” (FRYE, 1973, p. 47). Kincaid constrói seu ensaio, articulando diversos discursos,

curves that run uphill, drives at sixty miles an hour on narrow, curving roads when the road sign, a rusting, beat-up thing left over from colonial days, says 40 MPH. This might frighten you (you are on your holiday; you are a tourist).

⁷ *What if a blood vessel in your neck should break? What if one of those people driving those brand-new cars filled with the wrong gas fails to pass safely while going uphill on a curve and you are in the car going in the opposite direction?*

⁸ *(you are on your holiday; you are a tourist)*

⁹ *for though you are a tourist on your holiday.*

instaurando a polifonia. Ao remontar ao discurso do colonizador, do colonizado e do turista, a autora não fica indiferente e passiva à situação. Sua interação acontece através da ironia que, em uma posição exterior, dinamiza os discursos.

Nosso ponto de vista não vem absolutamente afirmar uma espécie de passividade do autor, que faria apenas uma montagem dos pontos de vistas dos outros, das verdades dos outros, que renuncia inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. Não se trata absolutamente disso, mas de uma inter-relação inteiramente nova entre a sua verdade e a verdade de outrem. O autor é profundamente ativo, mas sua ação tem um caráter dialógico particular(...) (BAKHTIN *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 19).

Kincaid estabelece uma “inter-relação inteiramente nova” entre o seu discurso e o do dominador. Como é um discurso endereçado ao Império Britânico que conhece a história, a linguagem irônica e metafórica é compreendida pelo receptor, inteiramente envolvido nos fatos. Em *A Small Place* (1988), as palavras se cruzam e estabelecem uma relação de cumplicidade, com significados múltiplos. Como seu discurso é polifônico, é possível localizar intertextos, que permitem ao leitor compreender a ironia. Ao lermos a descrição do percurso que o turista faz até o hotel nos deparamos com uma estranha comparação entre um banheiro público e a escola. “Você passa, sem perceber, por um edifício fincado num mar de poeira e pensa que ali estão banheiros públicos, mas ao olhar novamente, vê que no edifício está escrito Escola Piggott”¹⁰ (KINCAID, 1988, p. 7 tradução nossa).

O fato é que não se trata de qualquer escola, mas da Piggot. Talvez, desatento, o leitor não dê importância a esta informação e a considere simples. Piggot é o intertexto que decifra a ironia para o terceiro leitor, porque, na cultura inglesa, comparar esta escola a um banheiro é uma afronta. Piggot não é simplesmente um nome de uma instituição, mas inscreve a voz da igreja, uma vez que a escola foi fundada pela Igreja da Inglaterra.

Em todos os lugares em que a Inglaterra esteve, existe uma escola Piggot, uma das portas de entrada do conhecimento britânico. A escola é religiosa e reflete a história do ensino e do envolvimento da igreja da Inglaterra na educação de jovens em suas comunidades; isso não significa que nossos alunos ou suas famílias tenham que professar a fé cristã, ou qualquer fé religiosa. Mas todos devem respeitar os

¹⁰ *You pass a building sitting in a sea of dust and you think, It's some latrines for people just passing by, but when you look again you see the building has written on it Piggott's School.*

ensinamentos da fé cristã.¹¹ ([www.piggott.wokingham.sch.uk/aboutus.html#Church School](http://www.piggott.wokingham.sch.uk/aboutus.html#ChurchSchool))

Vale salientar que a escola Piggot não é comparada a qualquer banheiro, mas a um banheiro público que implica uso livre, onde qualquer pessoa pode deixar seus dejetos sem se preocupar em limpá-los. A escola, depois da independência, adquire uma aparência abominável, de abandono. Ironicamente, Kincaid a compara a banheiros públicos, pois foi usada, para os interesses do Império e abandonada suja, ou seja, com os ensinamentos britânicos. A prática educacional continuou baseada nos moldes ingleses, até porque esta foi a forma repetida por muitos anos. Assim, cabe ao terceiro leitor ficar atento às palavras, pois “o jogo irônico conta unicamente com a linguagem para se insinuar; isso significa que os elementos linguísticos discursivos mobilizados dizem respeito ao imaginário e à cultura de uma comunidade.” (BRAIT, 2008, p. 52), Pelo interdiscurso irônico, *A Small Place* (1988) agrega dialogicamente questões referentes ao colonialismo, visando o enfrentamento de ideias, valores e comportamentos, instaurando a polêmica e estratégia de defesa. A ironia é usada como forma de argumentação direta e indireta contra o poder do império. Como mencionado anteriormente, Kincaid utiliza os mecanismos da língua e da literatura inglesa como ferramentas para contra atacar a ideologia do dominador. Partindo de uma metáfora, a autora constrói uma crítica contundente à mímica, ato de reprodução dos valores e costumes da metrópole, usando o turista como parâmetro de comparação irônica com o colonizado.

(eles têm o hábito de comer com a mão; você tenta comer como eles, e fica ridículo, você tenta comer como sempre comeu, e fica ridículo); eles não gostam do jeito que você fala (você tem sotaque); eles rolam de rir, imitando o jeito que imaginam como você realiza suas funções fisiológicas.¹² (KINCAID, 1988, p.16, nossa tradução)

Sendo o turista um imitador, porque ao chegar a um lugar tenta reproduzir os mesmos costumes dos nativos, seus movimentos não são autênticos e nem verdadeiros. Tomemos como exemplo os estrangeiros quando chegam ao Rio de Janeiro e tentam sambar. A tentativa de parecer um nativo, estabelece, por vezes, o ridículo, motivo de deboche para aqueles que o observam. O que se é imitado, a maneira de falar, de se vestir, o jeito de comer destoa da

¹¹ *The Piggott School is a school with a Church Foundation. This reflects the School's history and the involvement of The Church of England in the education of young people in their communities; it does not mean our pupils or their families have to have a Christian faith, or any religious faith. But everyone is expected to respect the teachings of the Christian faith.*

¹² *(it is their custom to eat their food with their hands; you try eating their way, you look silly, you try eating the way you always eat, you look silly); they do not like the way you speak (you have an accent); they collapse helpless from laughter, mimicking the way they imagine you must look as you carry out some everybody bodily function.*

realidade do visitante, que é facilmente identificado como turista. Como habitantes da periferia, os colonizados tentavam imitar o centro, agindo como estrangeiros em sua própria terra ou em terras estrangeiras. Eram vistos como “macaquinhos amestrados”, assim como os turistas são vistos pelos nativos – “por trás das portas, eles riem da nossa falta de jeito (você não se parece com eles)... eles não gostam do jeito que você fala (você tem sotaque). Eles não gostam de você. Eles não gostam de mim! E aí você se sente um idiota.”¹³ (KINCAID, 1988, p.17, nossa tradução).

Homi Bhabha (1998), ao discorrer sobre a mímica, traz uma reflexão acerca da legitimidade do processo civilizatório empregado pelo império. Considerando a mímica “uma das estratégias mais ardilosas do poder e do saber coloniais”, o autor a vê como uma repetição parcial dos costumes e das leis do dominador, e não total. Repassava-se para as colônias um projeto comportamental reelaborado que implicava a manipulação de práticas que assegurassem a subserviência do dominado. Não seria interessante para as autoridades munir o Outro de meios que pudessem torná-lo uma ameaça para os propósitos narcisistas do império. O discurso autorizado do império teria, estrategicamente, restrições e limitações que possibilitariam o sustento da soberania imperial. A mímica colonial é, então, uma farsa, que visa apropriar-se do Outro sob um discurso civilizatório igualitário, mas que arquiteta instaurar a diferença, ao reformar o sujeito colonizado em uma cópia degradada do “original”, como uma medida controladora.

Para Bhabha (1998), a mímica representa um acordo irônico à medida que reside entre a tensão da inércia, da mudança e da diferença. No afã de falsear o projeto civilizatório, o império não percebe que acarretará um efeito “profundo e perturbador” (BHABHA, 1998, p.130), uma vez que as normas ganham outras interpretações e a linguagem de liberdade sofre alienação. “A ameaça da mímica é sua visão dupla que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade.” (BHABHA, 1998, p. 133).

O sujeito pós-colonial emerge como um “não-apropriado”, revertendo a estratégia ambivalente da mímica em seu próprio favor, repetindo a presença parcial. Kincaid demonstra o fato. Quando inverte os papéis, a posição de observador passa a ser do sujeito pós-colonizado, que “brinca e se diverte” com o turista. Fica muito clara a divisão estrategicamente planejada pelo império: o sujeito colonial tinha que ser diferente, mas dentro dos seus moldes, para aparentar uma semelhança ilusória. Kincaid se apropria dessas

¹³ *Behind their closed doors they laugh at your strangeness (you do not look the way they look),... they do not like the way you speak (you have an accent). “They do not like you. They do not like me!”.* “Still you feel a little foolish.

artimanhas para mostrar a discrepância social resultante do processo mimético civilizatório forjado pelo império.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou analisar a ironia no ensaio *A Small Place* (1988) de Jamaica Kincaid, tomando como base a desconstrução.

A Small Place é um ensaio polifônico, ora implícitos, ora explícitos. Como Kincaid conhece bem o discurso do dominador, pôde desmontá-lo, para reconstruí-lo com o uso da ironia como elemento estruturador do texto. Convivendo com mais de uma cultura e mais de uma língua, o sujeito pós-colonial articula uma multiplicidade de discursos, promovendo um convívio harmonioso entre as diferenças e reconfigurando o discurso imperialista. Assim, Kincaid usa a ironia para articular configurações, discursos e cruzamento de vozes.

A literatura pós-colonial instaurou estratégias de leitura e escrita que rompem com a interpretação unilateral e derrubam a ideia de equivalência, indo de encontro com a estética europeia. Desta forma, a escrita pós-colonial é a metáfora da cultura das ex-colônias.

Sendo *A Small Place*, um texto longo e estruturado com mecanismos constituintes do discurso irônico, a leitura desse texto não pode ser literal, pois negaria a pluralidade de significados e a relação dos signos que se entrecruzam, construindo significados.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 2008.

FIORIN, José Luiz. Intertextualidade e interdiscursividade. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

KINCAID, Jamaica. **A Small Place**. USA: Farrar, Straus, & Giroux, 1988.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo Rothschild, 2008.

MÚSICA E LITERATURA: O DESCENTRAMENTO COMPOSICIONAL DAS GALÁXIAS

MUSIC AND LITERATURE: THE COMPOSITIONAL DECENTERING OF GALÁXIAS

Pedro Alaim Martins Garcia Júnior¹

Orientadora: Profa. Dra. Evelina de Carvalho Hoisel

RESUMO: Este trabalho, inserido nos estudos comparatistas interdisciplinares, busca relacionar os procedimentos criativos verificados em *galáxias* (2004), de Haroldo de Campos, com recursos rítmicos e melódicos característicos de determinadas formas musicais (como a contrapontística). A partir da passagem de uma episteme centrada, em cuja estruturação se desenha um movimento de representação, para um campo epistemológico descentrado, cuja dinâmica se estimula por uma afirmação de presentificação, destaca-se como esse descentramento epistemológico reconfigurou toda a teoria da música, promovendo novas formas de organização das quais resultam a ênfase em determinados operadores organizacionais de sistemas móveis (sem centros fixos). Com base, pois, na visualização dos mecanismos musicais de funcionalidade de um pensamento hermenêutico descentrado, suplementar e exorbitante, e levando em consideração que, ao se relacionarem teoricamente música e literatura, tem-se privilegiado o plano semântico como possível interseção de estudos na área (plano no qual se analisam as transformações temáticas ou as afinidades e distanciamentos de significação de ideias), propõe-se que a matriz operacional das *galáxias* se dá por meio de um processo descentrado apoiado no significante e cuja célula compositiva – o oxímoro múltívoco – se engrena por meio da utilização de procedimentos musicais especialmente vinculados a organizações descentradas, tais como a repetição, a decoração, a aumentação, a inversão e o ostinato.

Palavras-chave: Música. Literatura. Descentramento. Organização. Procedimentos.

ABSTRACT: This paper, within the scope of comparativist interdisciplinary studies, aims at relating the creative procedures that can be found in Haroldo de Campos' *galaxias* (2004) with rhythmic and melodic features commonly associated with certain musical forms (such as counterpoint). From the passage of a centered episteme, whose structure is drawn by a representation movement, to a decentered epistemological field, whose dynamics is stimulated by a presentification statement, it is put in evidence how this epistemological decentering reconfigured the whole music theory, promoting new forms of organization in which results the emphasis on certain organizational operators of moving systems (without fixed centers). Therefore, based on the visualization of musical mechanisms of functionality of a decentered, supplementary and exorbitant hermeneutic thinking, and taking into account that, in relating music to literature theoretically, it has been privileged the semantic level as a possible intersection of studies in the area (level in which it is analyzed the thematic transformations or the affinities and differences of ideological meanings), this paper proposes that the operational matrix of *galaxias* is established through a decentered process based on the significant and whose compositional cell - the oxymoron - is stimulated by the use of musical procedures especially associated with decentered organizations, such as repetition, decoration, rising, reversing and ostinato.

Keywords: Music. Literature. Decentering. Organization. Procedures.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). E-mail: pedroalaim@hotmail.com. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Ensino Superior (CAPES).

1 INTRODUÇÃO

A propósito dos redimensionamentos impulsionados pelo rompimento das fronteiras delimitadas pelo sistema tonal (rompimento que se deu durante o início do século XX naquilo que se convencionou chamar de música contemporânea), Otto Maria Carpeaux assinala:

Politonalismo, atonalismo e técnicas semelhantes correspondem ao abandono da perspectiva pelos pintores, depois de Picasso, a ao relativismo nas ciências naturais. A composição em séries corresponde à racionalização dos movimentos subconscientes no monólogo interior, pelos recursos das ‘psicologias em profundidade’. A polirritmia, que ameaça destruir a homogeneidade do movimento musical, corresponde à dissociação da personalidade no romance de Proust e no teatro de Pirandello. A volta à polifonia linear corresponde às tentativas de simultaneísmo na literatura. O uso de estruturas musicais antigas para objetivos modernos corresponde à arquitetura funcional [...] (CARPEAUX, 1999, p. 340)

Recorremos a essa longa citação inicial por um tríplice objetivo: apontar para as enormes transformações ocorridas nas mais diferentes expressões artísticas a partir de uma dinamização axial posta em cena por uma episteme apoiada no descentramento; evidenciar o método comparatista e interdisciplinar de que nos utilizaremos para que se visualize a dinâmica relacional consolidada; e acentuar o nosso foco principal, qual seja, a análise de determinados procedimentos – comuns à música e à literatura – ligados a um modo de operação e organização de estruturas descentradas.

Assim, dentro da estratégia de focar operadores organizacionais em sistemas móveis (sem centros fixos), primeiramente delinearemos algumas linhas de força da passagem de uma episteme centrada para um campo epistemológico descentrado a fim de, em seguida, observarmos como esse descentramento epistemológico reordenou toda a teoria da música, promovendo rearticulações matriciais cujos vetores podem ser – e já foram – usados efetivamente no texto literário.

2 MOVIMENTO DE REPRESENTAÇÃO E MOVIMENTO DE PRESENTIFICAÇÃO

Para Platão, não só a multiplicidade advém da unidade como a diversidade sensível do múltiplo está disposta em uma escala de purificação. Sob esse ângulo, a partir de uma ideia inteligível (uma essência em si mesma), tem-se toda uma hierarquização sistematizada que se fundamenta no Mesmo e vai dos graus mais semelhantes – ou puros ou próximos – ao Mesmo até os níveis mais dessemelhantes – ou impuros ou afastados – do Mesmo. No capítulo X de *A República* (1993), Platão esquematiza esse movimento no qual para cada objeto há três formas de representação: a natural (que é a Ideia pura ou único modelo ideal confeccionado

no mundo das essências), a artificial (realizada pelo artífice que copia a ideia natural da maneira mais próxima ou semelhante possível) e a mimética (realizada pelo artista que copia a forma artificial, ou seja, que copia uma cópia, sendo, portanto, uma cópia afastada da realidade). Ao estruturar desse modo o movimento da representação de um Centro ou Essência, Platão tanto estabelece um lugar afixado para cada elemento dentro do sistema quanto busca demonstrar os malefícios da mimesis (das cópias afastadas da “realidade”) para o sistema.

Embora Aristóteles redimensione a mimesis no sistema esboçado por Platão, apontando para um sentido de utilidade que conferiria à mimesis um lugar na República, a base do sistema é mantida. A partir da confirmação de que mimesis é imitação da natureza, Aristóteles se propõe analisar os principais aspectos das formas de imitação. Cumpre destacar que nesse percurso investigativo, assegura-se uma naturalização do movimento de representação, afinal Aristóteles define como causa da mimesis uma propensão natural do homem à imitação (o redimensionamento aristotélico está em que essa propensão acarreta um prazer que conduz a um conhecimento).

Daí Compagnon (2012), ao resumir no final do século XX as diretrizes do movimento de representação da tradição ocidental, afirmar que entre Aristóteles e Auerbach não houve alteração significativa, já que a base do movimento não se modificou. O pós-estruturalismo (a partir da década de sessenta do século XX) se incumbiu de problematizar essa base radicalmente, levando o que se convencionou chamar de “crise da representação” a um limite extremo. Foucault (2013) localiza nos discursos de Nietzsche, Freud e Marx uma perspectiva hermenêutica que se sustenta no deslocamento de um significado central e na conseqüente instauração de uma atividade de interpretação que remete a si mesma. A essa mudança na operação hermenêutica Derrida (2011) chama “acontecimento de ruptura”. Em *Gramatologia* (2008), ele denuncia a arbitrariedade da fixação de um ponto original na estruturação centrada (do qual provém a história da metafísica do ser como presença cuja base é o sistema platônico-aristotélico), e conduz, por essa via, o pensamento de organização a uma prática descentrada e suplementar cuja origem seria um rastro que possibilita a movimentação na diferença. De maneira análoga, Deleuze, em “Platão e o simulacro” (2009), aponta para que a motivação do método de divisão do sistema platônico é a hierarquização dos elementos em jogo através da fundação de um domínio da representação baseado em um “Mesmo” que acolhe a semelhança e recalca a diferença (o simulacro) por o simulacro ser o próprio questionamento dos limites impostos por uma origem afixada em uma estruturação centrada.

A fim de que visualizemos a passagem de um movimento de representação para uma afirmação de presentificação, vejamos, como exemplo paradigmático, o modo como Roland Barthes (2004) desconstrói a referência autoral em seu célebre texto “A morte do autor”. Em linhas gerais, primeiramente problematiza-se o conceito de origem na escrita (“[...] a escrita é destruição de toda voz, de toda origem [...]” (p. 65); em seguida, assinala-se o caráter histórico da noção do autor (“Autor é uma personagem moderna [...]” (p. 66)) e esvazia-se a noção de sujeito (através da identificação entre sujeito e ser da enunciação) para, de modo assertivo, destacar-se a sentença que resume todo o texto: “[...] não existe outro tempo para além do da enunciação [...] todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.” (p. 68. grifo do autor) Assim, no texto de Barthes, a “morte” do autor equivale a levar a crise do princípio de representação a um limite extremo, já que se a escrita se faz “aqui e agora”, não há um ponto anterior que possa se considerar como origem e ser, portanto, “representado”, donde a afirmação barthesiana de que a escrita é um campo sem origem.

Contudo a presentificação do objeto², correlata a um descentramento estrutural, não implica a negação de um centro, mas antes a mobilidade de um princípio organizador³. Nesse sentido, o centro – ou eixo⁴ – passa a realizar funções bastante distintas da que desempenhava em estruturações centradas. Quais seriam, por exemplo, as reconfigurações sistêmicas operadas na teoria musical por ocasião do descentramento básico da epistemologia contemporânea?⁵

3 O CENTRO E O DESCENTRAMENTO NA TEORIA MUSICAL

De meados do século XVIII até o início do século XX, praticamente todo o pensamento sobre música no Ocidente, quer teórico quer prático, se insere dentro do

² Vale destacar a importância do conceito de “presentificação do objeto” na proposta concretista. A esse respeito, remetemos a: CAMPOS, Haroldo. “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”. In: *A arte no horizonte do provável*, p. 49; CAMPOS, Haroldo. “evolução de formas: poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 79; CAMPOS, Haroldo. “dois novos poemas concretos”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 178.

³ No ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, In: *A escritura e a diferença*, ao se debruçar sobre a passagem de uma estruturação centrada para uma estrutura descentrada, Jacques Derrida afirma: “E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável.” (p. 408)

⁴ A partir do descentramento, para indicar o centro como uma função móvel, preferimos o termo “eixo”.

⁵ Talvez em nenhum outro campo a distinção entre moderno e contemporâneo seja mais problemática do que na música, pois os conceitos de “ruptura” e de “substituição do sistema precedente por outro grande sistema totalizador” não se aplicam à música do início do século XX como se aplicam, por exemplo, à literatura moderna em contraposição à literatura contemporânea.

chamando sistema tonal. Esse sistema se organiza por um círculo (o “ciclo das quintas”)⁶ que determina a posição – ou distância – de cada nota em relação a uma nota central. Assim, as notas mais próximas de “dó”, por exemplo, são “sol” e “fá”, já que, se contarmos ascendentemente, “sol” é a quinta nota a partir de “dó”, sendo fá a quinta descendentemente. Com base, pois, nessa relação aparentemente bastante simples, tem-se uma complexa sistematização fechada de 24 tonalidades possíveis, na qual diversas aproximações e distanciamentos podem ser acessados por quem se ponha a operacionalizar esse sistema.

Considera-se que o sistema tonal se consolidou na primeira metade do século XVIII⁷. Dois marcos dessa consolidação são o *Tratado de Harmonia* (1722), de Jean-Philippe Rameau, e o conjunto de fugas de Sebastian Bach reunidas em *O cravo bem temperado* (1722). Nessas obras se delineiam firmemente as diversas relações diretas e indiretas habilitadas por um “fechamento” matemático do círculo, pois acusticamente a oitava⁸ não se fecha, o que impossibilita o movimento circular. Daí o cravo ser “bem temperado”, ou seja, daí impor-se uma aproximação matemática de modo a exatificar as distâncias entre o início e o fim de uma escala tonal⁹, afinando, por consequência, todas as demais relações entre as tonalidades.

É importante assinalar, contudo, o lento e gradual processo de encorpamento desse sistema. Até o século IX d.C., os monges cristãos entoavam seus hinos de louvores em uníssono (homofonamente). A partir do século IX, surgem as primeiras relações entre diferentes linhas melódicas¹⁰. Enquanto a “voz principal” cantava um cantochão¹¹, uma outra voz a seguia paralelamente numa distância de quinta ou de quarta¹². Atentemos para que essa distância é a célula motriz do ciclo das quintas no qual se fundamenta o sistema tonal. Ao contrário do artifício matemático de fechamento do ciclo, essa distância não é arbitrária (ela tem um pressuposto acústico). Quando ouvimos uma nota (o “dó”, para ficarmos sempre com

6 Para uma explicação básica do “ciclo das quintas” e de sua fundamentabilidade no sistema tonal, remetemos para KÁROLYI, Ó. Introdução à Música, p. 49-50.

7 A esse respeito, ver, por exemplo: CARPEAUX, O. *Uma Nova História da Música*, p. 97.

8 “Oitava: de um “dó” ao próximo “dó”, ou de um “ré” ao próximo “ré”, etc.

9 Na escala tonal, a distância de um “dó” (da nota-base) ao próximo dó (como “fechamento da oitava”) é de cinco tons inteiros e dois semitons naturais.

10 Por consequência, as primeiras relações harmônicas. Cumpre ressaltar que já havia canções polifônicas na chamada música profana ou popular. Considera-se a música religiosa, pois o estudo teórico de música foi desenvolvido nesse âmbito. Observação: A essas primeiras composições entoadas em intervalos diferentes dá-se o nome de *organum* paralelo.

11 O cantochão é o coral gregoriano até então cantado homofonamente.

12 A “quarta” é uma “quinta” invertida. Exemplo: Dó – Fá (quarta), Fá – Dó (quinta)

o mesmo exemplo), de fato ouvimos toda uma série de notas¹³ cuja fundamental (o som mais forte) é o da nota captada por nosso ouvido. Assim, ao ouvirmos um “dó”, vibram em cadeia o “dó”, o “dó” uma oitava acima (mais agudo), o sol (quinta de dó), o dó duas oitavas acima, o “mi” etc. Observemos, pois, que acusticamente a nota mais próxima do dó (da fundamental) é, com efeito, o “sol” (a quinta, também chamada de dominante). Dessa relação acústica entre a fundamental e a dominante até o artifício matemático de fechamento do círculo, incontáveis fatores concorreram para que, a partir da segunda metade do século XVIII, a música europeia¹⁴ fosse praticamente identificada às articulações composicionais do sistema tonal.

Compositores clássicos, como Haydn e Mozart¹⁵, movimentaram-se pelo sistema tonal efetiva e consistentemente, substanciando as relações harmônicas verticais que seriam a base sobre a qual os românticos, durante o século XIX, sustentariam aventuras modulatórias e experimentações dissonantes cujas ênfases tanto alargariam as fronteiras tonais quanto as problematizariam. Na segunda metade do século XIX, além das inusitadas modulações e das intensificações dissonantes, o recurso de suspensão dos movimentos cadenciais¹⁶ e um acentuado cromatismo¹⁷ levam o sistema tonal a um limite cuja ultrapassagem implicaria em uma ruptura.

Essa ruptura se deu – assim consagrou a História da Música – na primeira década do século XX, com as peças atonais de Arnold Schoenberg¹⁸. De 1909, data das *Peças para piano op. 11*, a 1922, o compositor austríaco compôs atonalmente. Em 1923, surge o dodecafonismo, sistema em que os 12 tons¹⁹ são apresentados em séries nas quais cada nota tem a mesma importância dentro de um meticuloso ordenamento que elimina as distâncias – e por consequência, a hierarquização – em cujas relações se baseava o sistema tonal. Ao descentramento, em Música, corresponde não o caos nem o relativismo, mas outras formas de organização das quais resultam a ênfase em determinados procedimentos de operação.²⁰ Amostra desses estudos é o monumental *Harmonia*, traduzido no Brasil no final do século

13 A essa série dá-se o nome de “série harmônica”.

14 Sabe-se que as Histórias da Música trabalham, de maneira geral, com a expressão “música ocidental” para designar a música feita na Europa e nas Américas. Preferimos o termo “música europeia” para não desconsiderarmos, por exemplo, as manifestações de música africana e de música indígena que aconteciam no Brasil e que não estão inseridas no movimento da tradição da música europeia descrito neste artigo.

15 Preferimos não mencionar Beethoven pela complexidade de análise de suas “fases” composicionais.

16 Posto em ênfase pelo compositor francês Claude Debussy.

17 É tão célebre quanto emblemático o radical cromatismo que Richard Wagner introduziu em *Tristão e Isolda*.

18 Cf. CARPEAUX, O. Uma Nova História da Música, p. 377- 378;

19 Para uma visão geral do funcionamento do serialismo, remetemos a KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*, p. 206-222.

20 Aqui se destaca o grande elo entre o estudo derridano de estruturas descentradas (nas quais se instalam centros provisórios) e as propostas organizacionais da matéria musical após a queda do sistema tonal.

XX por Marden Maluf, e em cujo prefácio o tradutor competentemente instiga a quem quer que se interesse pelas possibilidades de relacionar música e literatura da seguinte maneira:

Fica aqui, não obstante, uma sugestão de pesquisa – encontrada escondida nos profundos do Livro – a quem porventura se interesse pelo som enquanto palavra. A saber, uma tentativa de aplicação, em diferente esfera, da teoria de Schoenberg relativa à tonalidade, transportando-a, tal e qual, para o fazer literário, onde, um sistema esclarecendo outro, procurar-se-ia demonstrar que uma palavra (fundamental!) com os seus sinônimos (harmônicos!) pode também ser o protótipo de uma sentença escrita, ou falada. Ou, mais distante ainda, que uma única palavra, *qualquer palavra*, por conter maiores ou menores afinidades de significação com todas as demais, pode também tornar-se a síntese das sentenças existentes, assim como, segundo Schoenberg (e o Livro é uma ampla organização dessa ideia), um único som o seria de uma obra musical. (MALUF, 2011, p. 22)

Cumprido esclarecer que embora essa proposta se dê a partir do tratado schoenbergiano apoiado no sistema tonal, ela se valida para a organização de estruturas descentradas (harmonias funcionais), considerando-se, por exemplo, que um dos mais básicos modos de estabelecer matrizes provisórias (não sustentadas pela tonalidade) é a repetição de determinadas notas.²¹ Além de ser um poderoso estímulo, o desafio de Maluf nos interessa sobretudo por concentrar na esfera semântica²² a possibilidade de relacionar música e literatura.

Ao pensar detidamente sobre essa relação, Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, chega a uma conclusão semelhante:

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo romance polifônico, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do nosso termo. (BAKHTIN, 2010, p. 23-24)

Sob esse ângulo, Bakhtin busca demonstrar que nos romances dostoiévskianos diversas vozes se apropriam de um mesmo tema diferentemente, donde a possibilidade de transportar para o universo literário os princípios de independência e coordenação da técnica contrapontística:

²¹ A repetição de notas ou intervalos ou células rítmicas etc. Em suma, a repetição como procedimento organizador atonal.

²² No trecho destacado, atentar para a relação entre uma palavra e seus sinônimos (“afinidades de significação”) com a nota fundamental de uma série harmônica. Mais adiante, Maluf aponta para que o objetivo seria “refazer *semanticamente* a estrada” (p. 22. grifo nosso) da relação proposta.

Aqui concluímos o nosso exame dos tipos de diálogo [...] Mas os princípios de construção são os mesmos em toda parte. Em toda parte *é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis*. Em toda parte *um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente*. [...] O objeto é precisamente *a passagem do tema por muitas vozes, a polifonia de princípio*, por assim dizer, irrevogável, e a *dissonância* do tema. (BAKHTIN, 2010, p. 309-310. grifos do autor)

Vê-se, portanto, que não só a ênfase da relação recai igualmente no plano semântico (um significado se transforma ao passar por diferentes vozes), como se defende que na prosa narrativa a conjunção música – literatura se encaminha inevitavelmente para o eixo temático. Será? Será que em toda prosa cujo foco é a palavra necessariamente o significado ditará as regras de organização?

4 GALÁXIAS

[...] *quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura* [...] (CAMPOS, 2004, I)²³

Haroldo de Campos compôs *galáxias*²⁴ (2004) ao redor de um eixo cuja dinâmica se dá por uma engrenagem tanto descentrada quanto suplementar-exorbitante. Nesse sentido, atentemos para que o foco no “começo” (“*o que importa é o começo*”) diz exatamente do fato de que no estabelecimento de uma relação inicial, tende-se a produzir (mesmo que não se queira) univocidades, ou potenciais direcionamentos unívocos. Eis por que *galáxias* não começa. A primeira palavra já indica uma adição (ou suplemento: a conjunção aditiva “e”) e a última (“*danza*”) resume/impulsiona toda a concepção criativa do eixo como dança de significantes, como uma movimentação de suplementos ou, mais especificamente, uma dinamização engrenada pelo descentramento, visto que, como afirma Derrida: “Poderíamos denominar jogo a ausência do significado transcendental como ilimitação do jogo [...]”

²³Como no texto *galáxias* não há numeração das páginas, utilizaremos algarismos romanos para numerar o trecho referido, considerando-se que as *galáxias* são formadas por 50 trechos. Todas as citações aqui referidas advêm da mesma edição: CAMPOS, Haroldo. *galáxias*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

²⁴Haroldo de Campos considerava que as *galáxias* se localizavam nos derradeiros limites entre prosa e poesia. Daí Caetano Veloso tê-las classificado – emblematicamente – como “proesia”. Gonzalo Aguilar, em seu riquíssimo estudo *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005), refere-se às *galáxias* ora como prosa ora como um poema (p. 112-113)

(DERRIDA, 2008, p. 61), isto é, o descentramento acarreta uma força motriz multívoca (a dança das *galáxias*).

Com efeito, essa multivocidade faz-se o elemento básico da obra (uma espécie de célula motriz), que se torna um *leitmotiv*, e se amplifica até atingir o próprio conceito estrutural da obra, composta de 50 “cantares”, entre os quais apenas o primeiro e o último são fixos, sendo os demais permutáveis, o que confere à leitura da obra um caráter indeterminado, uma deslinearização. Embora possa parecer contraditória a determinação de eixos em uma estruturação descentrada, no projeto de Campos, esses “formantes” inicial e final reforçam-lhe o descentramento axial, já que tanto o formante *e começo aqui* quanto o formante *fecho encerro* destacam as noções de início e fim para, por meio de um processo de “paradoxalização”, quebrar a relação dicotômica fundamental de uma estruturação centrada. Flagremos como, no decorrer do primeiro formante, ao se afirmar: “[...] *escrever milumapáginas para acabar com escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura [...]*” (I), não só se unem os opostos (acabar, começar), como estes são fundidos em um oximoro, figura na qual os contrários coexistem e cuja função na obra é a de retroalimentá-la *ad infinitum*. Com efeito, poder-se-ia, a título de metaforização, considerar o movimento do oximoro dinamizável como a dinâmica da fissão nuclear de hidrogênios a partir da qual (conforme a visão física da criação do Cosmos através do big bang) se adensam todas as partículas do Universo.

Nesse sentido, não há sequer um fragmento das *galáxias* em que não se verifique a produtividade dos oximoros. No formante final, no entanto, percebemos nitidamente o aspecto multívoco do oximoro: “[...] *enquanto o fecha a chave ele se multiabre [...]*” (L), ou seja, na fundição dos opostos, no processo de paradoxalização, a lógica binária se rompe enquanto se abrem múltiplas vias. A esse respeito, chamamos a atenção para que, desde a capa de *galáxias*, destaca-se uma espiral de significantes que se mobilizam a partir de um perpétuo móbile em que uma relação de fonemas (de sons básicos) faz-se um eixo (um centro provisório) ao redor do qual se irradiam palavras, frases... (constelações). Esses eixos se multiplicam indefinidamente, substituem-se (ou suplementam-se) uns aos outros como uma dança *organizada*. A título de exemplificação – do modo de operar essa dança –, atentemos para que na sequência

[...] e nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro [...]

O jogo dinâmico entre os fonemas /n/ e /h/ faz-se provisoriamente o centro ao redor do qual o trecho se irradia, sendo, contudo, substituído pela relação fonêmica /t/ e /s/. Nesse exemplo, evidencia-se que o modo mais comum (embora não seja o único) de enfatizar uma relação axial de fonemas é a repetição.²⁵ Em música, o uso da repetição avultou-se sobretudo após a queda do sistema tonal. Não havendo mais uma nota (um som) que fosse um centro predeterminado (e, por consequência, a partir do qual se processasse toda uma gama de relações também predeterminadas), a repetição de um som tornou-se uma forma eficaz de estruturar organizações descentradas.

Dentro desse procedimento concreto de composição, diversos recursos lhe estimulam a dinâmica. Destaquemos alguns deles:

1) Decoração: “[...] essa cidade de **ócios** petrificados de **cios** petrificados de vidas de **viços** de **vícios** petrificados [...]”(XI) Nessa sequência, observa-se o recurso de decoração (**ócios** ↔ **cios**; **viços** ↔ **vícios**), que é, em uma tradução poética de recursos musicais, o acréscimo de grupos significantes a uma relação fonêmica básica. Esse recurso faz-se extremamente produtivo em *galáxias*. Outros exemplos: “[...] **ler** e **reler** e **retroler** como **girar** **regirar** **retrogirar** [...]” (XIII), “[...] o **desânimo** espanca o **pânico** e remaina o **ânimo** [...]”(XIII) (nesse caso, há uma variação de “**ânimo**” em “**pânico**” sustentada pelo /m/ subsequente em “**remaina**”). Realçemos que esse recurso, em poesia, pode ser realizado de forma extremamente prolífica na variação de acréscimos prefixais e sufixais: “[...] **velhas velhagem velharia revelha** [...]”(XVIII)

2) Inversão: “[...] **o ovo do voo** [...]”(CAMPOS, 2004, XXI) (observar a habilidade de Campos ao realizar uma inversão em que a mesma sequência fonêmica está invertida simetricamente); “[...] **entrandosaindo** sentando **saindoentrando** [...]”(XXII) (inversão não simétrica).

3) Aumentação: “[...] mas a **conversa** fiada da rua esfia fia versa farrapa esfarpa **com versa** [...]” (XIV) Esse recurso, explicitamente rítmico, alarga uma célula fonêmica. É digna de nota a mestria com que Haroldo de Campos se utiliza dele: “[...] agora **pause** agora espere agora **pare** [...]” (26) (atentar para que a célula “**pare**” foi alargada de maneira que o advérbio “**agora**” foi posto no eixo desta célula significante).

²⁵ Como destacado na página 7.

4) Ostinato: Por meio desse recurso, uma célula significativa é repetida insistentemente. Nas *galáxias*, além de esse ser um dos recursos mais produtivos, notam-se dois tipos mais destacados de ostinato. “Ostinato de sequência”, no qual uma célula significativa se reitera por um pequeno trecho: “[...] da **fábula** só fica o finar da **fábula** o finir da **fábula** [...]”, e “ostinato de trecho”, em que uma relação de células significantes conduzem um trecho inteiro (entre os 50 trechos das *galáxias*), como, no caso do trecho citado (*o que mais vejo aqui*), as células significantes “silêncio” e “vazio” se remarcam durante toda a grande sequência (a célula “silêncio” é repetida 12 vezes, enquanto “vazio”, 8 vezes).

Dessa forma, a partir de um processo descentrado com base no *significante*, e tendo como mônada compositiva o oximoro multívoco, podemos ler as *galáxias* através da visualização de procedimentos musicais extremamente produtivos no texto. Os recursos destacados (decoração, aumento, inversão e ostinato) são apenas uma breve exemplificação de um incomensurável manancial passível de ser ativado por tal perspectiva.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se afirmar ter a dança haroldiana base no *significante*, não deixamos de ter em mente que desde a vasta teorização da poesia concreta até seus últimos trabalhos teóricos e criativos, Haroldo de Campos sempre enfatizou o foco no signo em sua inteireza, donde interpretarmos que a dança galáctica de significantes não se dá em detrimento do significado, mas seu impulso se dinamiza justamente em uma tensão não dicotômica. Eis a “energia” que, com efeito, substancia vigorosamente esse texto. A fim de visualizarmos-la (e esse é um exemplo entre diversos possíveis), atentemos para que na sequência destacada – como elucidação do recurso “aumentação”: “[...] agora **pause** agora espere agora **pare** [...]”, Haroldo de Campos não só alarga uma célula significativa (“pare”), o que seria um recurso meramente significativo, mas também aloca no exato eixo do alargamento a palavra “agora”, formando o par “pare agora” em que “agora” se faz centro de “pare”, referência à quebra da linearidade temporal e foco no redimensionamento de um “não-tempo poético” (já que um agora desvinculado de antes ou depois é paradoxal). Isso só é possível utilizando-se das tensões entre significantes e significados, o que Haroldo de Campos competentemente faz, gerando a energia impulsionadora da dança das *galáxias*.

A título de conclusão, cumpre destacar que esse estudo pode ser desdobrado para abarcar a identificação de outros recursos rítmicos e melódicos em *galáxias*, como os recursos de sequência e de síncope, bem como, em uma pesquisa de maior fôlego, poder-se-ia inclusive observar possíveis vínculos entre os formatos primários, de que se vale a teoria pós-tonal, e as operações matriciais do texto de Campos. Em *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia* (1999), Paulo Costa Lima afirma:

Ora, o universo de conjuntos possíveis é vastíssimo; os procedimentos pós-tonais apresentam maneiras de relacionar essa variedade incrível de possibilidades a um número bem menor de formatos primários – denominados de *prime forms* –, utilizando duas operações básicas: a transposição e a inversão. Dito de outra forma, a teoria pós-tonal baseia-se na identificação dos formatos primários que através de transposição ou inversão dão origem a todos os conjuntos possíveis.” (LIMA, 1999, p. 195)

Assim, à feição do caminho delineado pelas instigações de Marden Maluf, esse estudo abre a possibilidade de se investigarem a transposição e a inversão como procedimentos básicos do processo de organização de *galáxias* (ou de outros textos literários descentrados).

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BUKOFSER, Manfred. *La música em la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta; textos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Mirian Chnaiderman; Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola da Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Marx, Freud. In: MOTTA, Manoel Barros de. (Org.) *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 (Ditos e escritos II).

KOSTA, Stephan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4. ed. New Jersey: Englewood Cliffs, 1990.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA / COPENE, 1999.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio e tradução de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

UM PRESENTE DOS GREGOS NA CENA SHAKESPEARIANA

A GIFT FROM GREEK IN THE SHAKESPEAREAN SCENE

Bruno de Almeida dos Santos¹

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elizabeth dos Santos Ramos

RESUMO: A comédia shakespeariana *Como Gostais* possui características que reportam ao romance pastoral: personagens disfarçadas, a união de um casal de pastores e a fuga para um lugar de comunhão com a natureza. Os dois últimos aspectos identificam-se com os valores apolíneos, fundados na ordem e no equilíbrio, que também estão presentes no *greenworld*, designado por Northrop Frye como o lócus onde se resolvem os problemas, permitindo que comédia tenha um final feliz. Segundo Baldwin (2006), em literaturas pastorais renascentistas, o traço de fuga para um lugar promissor e pacífico é inaugurado na Europa, em 1558, com o romance espanhol *Diana Enamorada*, de Jorge de Montemayor. Lida por poetas ingleses e também por Shakespeare – e muitos outros artistas –, *Diana Enamorada* influenciou sobremaneira as produções desses autores no que tange a temas pastorais, no período compreendido ente 1580 e 1599. Aqui, o ponto de destaque é o mito da Arcádia, que, para os antigos gregos, constituía um ambiente idílico e imaginário, sinônimo de prosperidade. Acreditamos que a referência à Arcádia grega tenha pautado a maneira de pensar esse lugar de união nos textos pastorais renascentistas, uma vez que o período é marcado pelo retorno aos valores clássicos. Com a tradução, a comédia shakespeariana encontra, na contemporaneidade, condições novas de (re)apresentação, sobretudo no cinema, dada a variedade de recursos disponíveis à atualização dos textos. Assim, o artigo elege a releitura fílmica *Como Gostais* (2006), dirigida pelo inglês Kenneth Branagh, que desloca a comédia shakespeariana do século XVI para o Japão do século XIX, concentrando-se, especificamente, nos movimentos de ressignificação do *greenworld*, identificado como familiar à Arcádia grega.

Palavras-chave: Tradução. *Como Gostais*. William Shakespeare. Literatura. Cinema. Cultura.

ABSTRACT: Some of the features in the Shakespearean comedy “As You Like It” are related to pastoral novels: mixed identities, weddings between pastors and a escape to a place of communion with nature. The latter two aspects are identified with the Apollonian values, founded on order and balance, which are also present in a place called ‘greenworld’, a term coined by Northrop Frye to nominate the locus where the Shakespearean comedies find their resolution with a happy ending. According to Baldwin (2006), in Renaissance pastoral literatures, the trace of escape to a promising and peaceful place date from 1558, in *Diana Enamorada*, by Jorge de Montemayor, a Spanish novel considered as inaugural of the pastoral genre in Renaissance Europe. Read by English poets and also by Shakespeare - and many other artists - *Diana Enamorada* greatly influenced the productions of these authors regarding

¹ Mestrando do Programa em Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: brunonupel@gmail.com

pastoral themes, from 1580 to 1599. Here, the important point is the myth of Arcadia, which, for the ancient Greeks, was an idyllic and imaginary place, a synonym for prosperity. We believe that the reference to the Greek Arcadia might have guided the way of thinking and (re)making such place in Renaissance pastoral texts, once the period is marked by a return to classical values. Through translation, “As You Like It” finds new conditions of (re)presentation, especially in cinema, given the variety of available resources to update texts. Thus, this essay selects the filmic rereading “As You Like It (2006)”, directed by Kenneth Branagh, who detaches the Shakespearean comedy from the sixteenth century and fits it in the nineteenth-century Japan. The essay focuses specifically on the (re)interpretation movements of the Greenworld, identified as familiar to Greek Arcadia.

Keywords: Translation. As You Like It. William Shakespeare. Literature. Cinema. Culture.

1 QUANTAS MÃOS ESCREVEM UM TEXTO?

Um casamento entre sujeito e língua, levando em conta as particularidades de ambos, permite a tessitura de uma série de experiências compartilhadas dentro de uma comunidade interpretativa², que os torna interdependentes e singulares em relação a uma rede maior de vozes que se interpõem para a construção das diferenças e semelhanças entre seus participantes.

Falando do fenômeno mesmo da interpretação face a um texto, o lugar que cada sujeito histórico ocupa permite a articulação de mecanismos sensíveis de produção de sentidos – concomitantes ao processo de leitura e de transformação do texto anterior. Dessa maneira, qualquer interpretação traz consigo “os dados da experiência sensível” (BOSI, 2003, p. 36) do tradutor, pois que, segundo Júlio Plaza, “se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade” (PLAZA, 2003, p. 5).

Assim, cada indivíduo apreende o mundo à sua volta de acordo com sua cultura, e os textos, que resultam do tear dos fios de cada experiência, tornam-se únicos, em controvérsia

² O conceito de comunidade interpretativa foi cunhado por Stanley Fish para se referir aos diferentes significados que um mesmo texto ou palavra pode assumir em tempos, culturas e espaços diferentes, ou seja, as contingências relacionam-se com os textos na produção sentidos.

ao que correntes mais tradicionais acreditam acerca do texto traduzido, visto como menor. Amordaçado e privado de interpretações, obrigado a contemplar, refletir e imitar o texto de partida e seus traços, o texto traduzido era – e ainda é em muitos espaços de análise – submetido a julgamentos quanto à sua obediência e respeito em relação ao texto primeiro, no qual deveria supostamente espelhar-se. Na maioria das vezes, esse julgamento dá-se de modo a considerar apenas aspectos estruturais do texto, desprezando o contexto de produção e a ação da História sobre as coisas, sobretudo nos “papeis” do texto.

No extremo diametralmente oposto às correntes tradicionalistas, a perspectiva pós-estruturalista derridiana sustenta que a tradução resulta de uma interpretação individual, a partir do contexto cultural onde se insere o tradutor; dessa maneira, os textos diferenciam-se uns dos outros. Assim, cada tradutor contribui para expansões e diferenciações, ao afirmar que o texto traduzido é mais uma (re)criação resultante de uma força centrífuga, promovendo a mobilidade do texto e sua descentralização. Dessa forma, tem-se que cada tradutor (também autor) imprime marcas estéticas e temáticas próprias do contexto de produção (tempo, cultura, espaço), operando de modo a revisitar textos anteriores e atualizar seus valores e perfis. Cada tradução é uma releitura histórica porque se dá num espaço e tempo específicos, o que influencia de maneira significativa no processo de escolhas.

A partir do princípio de que “a História inacabada (assim como as obras de arte) [...] avança, através de sua leitura, para o futuro. [...] História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado” (PLAZA, 2003, p. 2), o futuro que aguarda o texto traduzido não deve integrá-lo (complementá-lo), mas mostrar à obra o próprio estado inacabado da História, esta que balbucia para a obra num tempo que já é um instante, como que no ponto mais alto de um (re)começo ao seu crescimento. Dessa forma, o diálogo com as contingências (pois suas relações particulares operam na transformação da História) não permite que a obra morra, mas herde a memória dos tempos e fôlego para “viver mais e melhor, acima dos meios de seu autor” (DERRIDA, 2006, p.33), a potência do suplemento.

É, pois, a partir da troca de olhares que os contextos (culturais, espaciais, temporais) se enamoram das obras de arte e garantem sua sobrevivência ao longo de um tempo que mantém a reminiscência dos rastros. Sendo assim, faz-se necessário “[...] pensar a vida a partir do espírito da história e não a partir apenas da ‘corporalidade orgânica’. Existe vida no momento em que a ‘sobrevivência’ (o espírito, a história, as obras) excede a vida e a morte biológica [...]” (DERRIDA, 2006, p.32).

Dessa maneira, torna-se instável a concepção de que um texto possui significados latentes, decifráveis a partir de uma forçosa prospecção das intenções do autor. James Saphiro, falando de Shakespeare em *1599: Um ano na vida de William Shakespeare*, coloca-se diante da questão de exumar o autor e inquiri-lo de suas intenções, afirmando que “não temos acesso a seus sentimentos, exceto através das lentes distorcidas do que ele expressou por meio de seus personagens ou do orador de seus sonetos” (SAPHIRO, 2010, p.16, grifo nosso). A crença de que um texto – e seus significados - está incrustado no peito do autor possui *fendas* por onde águas de tempos distintos trespassam, para transformar a estrutura de calcário, tornando mais remotos os contornos de paredes antes tidas como preserváveis e sólidas, longe de cada sedimento humano que habita no fundo do mar das eras, dos sujeitos responsáveis por fazer tão novo (atual) um texto que sobrevive e se doa a todos os tempos.

Com a tradução intersemiótica, isto é, a modalidade de tradução, que torna possível os diálogos entre produções construídas a partir de signos diferentes, a obra de arte se deixa afetar pelos efeitos dos avanços tecnológicos na História, avanços que reconfiguram as relações da criação artística.

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicar a todas as obras de arte do passado e de modificar profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. (BENJAMIN, 1969, p. 224)

Contudo, convenhamos que as relações entre o tradutor e seu texto são mediadas e agenciadas por outros fatores: filtros políticos e econômicos, mais notadamente. Responsável pelo incentivo monetário destinado a uma produção artística e pelos interesses a ela subjacentes, a esfera mercadológica atua como mediadora entre o produtor da obra de arte e o público que a recebe. Assim, acreditamos que os interesses de mercado são relevantes instituições sociais, *sujeitos* que se impõem como coautor, devido à influência no processo de produção de um texto.

A tradição fia-se na ideia de que os textos possuem um marco facilmente detectável, onde uma origem hipotética de sua criação adormece. Porém, nota-se que há um idealismo quanto à noção da existência de um “texto original”, isento de interferências subjetivas e comerciais que participam do processo mesmo de transformação textual, pois que os elementos empregados numa releitura são interessantes às instituições financiadoras desses processos artísticos. Assim, aqui assumo essas interferências patronais como *intemperismos políticos*, para designar notoriamente as ações moldadoras presentes no polissistema que,

assim como no intemperismo geológico³, enfraquecem a preservação de duras rochas, transformando o texto de partida.

A inevitável relação entre tradução e política é visível a partir do momento em que o poder da palavra da patronagem modela o trabalho artístico. Este, por sua vez, ao ser reescrito noutra tempo terá influências políticas de diferentes naturezas. O papel da patronagem, no entanto, é muito mais amplo do que o incentivo financeiro, na sua condição de filtro de divulgação da obra de arte produzida. A preocupação com a recepção, no que tange ao que pode ser lido e/ou assistido, está fortemente vinculada a esse lugar de poder que decide os rumos de uma produção artística. Assim, o texto (re)criado distancia-se do anterior (“original”), pois que, a cada tempo e em diferentes geografias, as sociedades possuem quadros político-econômicos e sociais mutantes, portadores de mentalidades diferentes quanto a publicações de materiais artísticos, por exemplo.

A noção de originalidade do texto torna-se, portanto, instável, a partir dessas interferências, desses *intemperismos políticos*, que chegam a cada tempo de maneira *intempestiva*, para usar a expressão de Nietzsche (2006), quando, ao abordar a História, o filósofo propõe escavar os “baixos fundos”. Igualmente, é necessário entender os laços imbricados na sociedade, para se entender as transformações de um texto para outro, e assimilá-los como únicos.

O mecenato, nos séculos XV e XVI, já condicionava a arte ao vetor político, estimulando a produção cultural a partir de investimentos financeiros, regulando o que era produzido por artistas da época. Não surpreendente, pois, que os veículos informativos de maior influência estejam historicamente, de alguma maneira, aliados a uma esfera de poder decisiva sobre as escolhas *fnais* de um objeto artístico, detentora ela mesma do “sim” e do “não” editoriais.

2 A INGLATERA DE SHAKESPEARE

Após a implantação do regime absolutista, com o fim da Guerra das Rosas (1455-85), as Grandes Navegações possibilitaram o avanço da economia da Inglaterra, de onde as

³ Na Geologia, esse termo refere-se ao processo de mudanças graduais nas estruturas internas e externas de rochas, a partir de fenômenos físicos e químicos. Os agentes externos, assim, modificam a estrutura dessas rochas ao longo do tempo, tonando-as muito diferentes em relação aos seus inícios.

expectativas de um futuro áureo embarcavam em busca de riquezas no outro lado do mapa. Esse contexto influenciou a vida local, e a corte confiava no sucesso dos empreendimentos marítimos. Nesse contexto, as obras artísticas ganhavam um espaço ainda maior.

No caso do teatro, a modalidade artística mais apreciada pela rainha Elizabeth, as companhias estavam sob o patrocínio de membros de uma nobreza que usufruía dos lucros obtidos na época. Os atores portavam o brasão dos nobres que os protegiam, numa sociedade que os tinha em baixíssima conta. Foi nesse ambiente que William Shakespeare viu uma oportunidade de enriquecer, escrevendo sobre e para o deleite real e de outros estratos da população, conquistando rapidamente a atenção da monarca e das plateias populares.

2.1 O ROMANCE PASTORAL E SUAS INFLUÊNCIAS

A comédia shakespeariana *Como Gostais* possui características que reportam ao romance pastoral (como se verá mais adiante no resumo da peça), tais como a fuga para um lugar de comunhão com a natureza e os disfarces das personagens, caracterizando confusão de identidades. Esse gênero literário, aos poucos, foi ganhando espaço na Europa, principalmente a partir da Espanha, com *Diana Enamorada*⁴, de Jorge de Montemayor, em 1558, cujos traços foram parar na Inglaterra graças a Robert Greene e Philip Sidney – ambos ingleses.

Apesar de a tradução para o inglês de “Diana” não ter aparecido até 1598, Sidney a conhecia muito bem e traduziu partes dela, chegando a imitá-la em sua ‘Arcádia’ (1590). Também tornou-se conhecida por Greene, cuja ‘Menaphon’, também uma imitação de ‘Diana’, apareceu em 1589, um ano antes de ‘Rosalynde’⁵. (BALDWIN, 2006, p.9) (tradução nossa).⁶

Numa nota de rodapé, na mesma página, Baldwin chama a atenção para o fato de que o inglês Bartholomew Yong traduziu *Diana*, em 1583, mas só veio a publicá-la em 1598. *Diana* conta a história de dois pastores enamorados (Sireno e Diana), separados com a partida de Sireno para fora do vilarejo. Diana, na ausência de Sireno, envolve-se com outro pastor, Delio. Após um tempo, Sireno, em companhia de outros pastores desiludidos, resolve retornar para o vilarejo e encontra uma jovem guerreira que se disfarça de pastor para curá-lo de amor. No fim, ao voltar para casa, o amor entre Sireno e Diana é reestabelecido, o mesmo acontecendo com os outros pastores.

⁴ Com o fim de facilitar a leitura, deste ponto em diante, optamos por nos referir ao texto apenas como *Diana*.

⁵ Romance pastoral escrito por Tomas Lodge, em 1590.

⁶ “Although the English translation of the ‘Diana’ did not appear until 1598, it was well known to Sidney, who translated parts of it, and imitated it in his ‘Arcadia’ (1590), and to Greene, whose ‘Menaphon’, is also an imitation of the ‘Diana’, which had appeared in 1589, the year before ‘Rosalynde’.”

A primeira comédia de Shakespeare, *Dois cavalheiros de Verona*, escrita entre 1589 e 1592, possui fortes influências de *Diana*, sobretudo no que diz respeito ao disfarce de Júlia – a heroína – que se finge pajem de Proteu, seu amado, no intuito de curá-lo de amor. Aparentemente, o texto espanhol traduzido foi lido por poetas e dramaturgos ingleses, a exemplo de Shakespeare, que construíram relações intertextuais com *Diana*, obra que influenciou sobremaneira a inserção de temas pastorais em suas produções, no período compreendido entre 1580 e 1599.

Analisando um conjunto de textos pastorais anteriores, majoritariamente de autores renascentistas citados nos parágrafos anteriores, notamos que geralmente têm seu desfecho num lugar onde a poesia, a felicidade e a simplicidade reinam em companhia de pastores afastados da civilização, portanto desinteressados nos valores urbanos. Aliando esse traço ao fato de que o Renascimento foi marcado por um retorno significativo aos valores clássicos, acreditamos que a fuga da cidade (*fugere urbem*) assinala um momento de desvinculação dos problemas e da matéria provenientes dos centros, em que a comunhão com a natureza traria à espiritualidade humana um estado de reconciliação.

O *fugere urbem*, presente na antiga literatura grega, sugere a saída para um ambiente bucólico, frequentemente apontado como Arcádia, a mítica Arcádia, para os antigos gregos, ambiente idílico e imaginário, onde os homens entram em comunhão com os elementos naturais, fora da corrupção gerada pelas civilizações, vivendo, assim, como pastores num reino em que prosperidade é sinônimo de felicidade e paz, um lugar de reconciliação, espaço onde as personagens encontram a felicidade, a prosperidade e resolvem suas intrigas, retomando os valores apolíneos.

2.2 COMO GOSTAIS: A PEÇA

As comédias shakespearianas são marcadas por enredos múltiplos, conflitos e separações, um grande número de personagens, identidades trocadas e pela busca do equilíbrio entre as forças apolíneas e dionisíacas, este último um retorno à tradição do teatro da Grécia Antiga. Ambas projetam-se em dois momentos importantes na comédia shakespeariana: primeiro, um problema (ou conflito) é instaurado e, posteriormente, em outro lócus dramático, é dissolvido com a restauração da paz, e o conseqüente final feliz.

As identidades trocadas, em uma comédia shakespeariana, estabelecem-se por meio dos disfarces: geralmente, as personagens femininas disfarçam-se de homem para fugir de um problema e/ou para curar alguém que sofre por amor; e.g. Júlia em *Dois cavalheiros de Verona* e Rosalinda em *Como Gostais*. Além disso, há geralmente um bufão e o epílogo sempre traz um casamento.

Segundo os dados históricos presentes no prefácio do texto dramático de *Como Gostais*, da editora Nova Aguilar (MENDES, 1995, p. 502) “*As You Like It*”⁷ é uma adaptação dramatizada do romance pastoral de Tomas Lodge (1588-1625), *Rosalynde or Euphes’ Golden Legacie*⁸, publicado em 1590 e escrito durante uma viagem às Canárias”.

Como descrito anteriormente, os valores dionisíaco e apolíneo representam, na comédia, polos opostos que evocam forças relativas à desordem e ao equilíbrio, respectivamente. E o caráter de cada força se reflete no lócus dramático, pois é no palácio que um Duque da França tem seu trono usurpado pelo irmão mais novo (Frederico), sustentáculo da intriga familiar, principal agente do ódio entre os semelhantes. Frederico irrita-se ao receber a notícia de que seu irmão banido vive feliz na floresta das Ardenas, mesmo estando longe da vida aristocrática. Do exposto, inicialmente, identificamos que a floresta das Ardenas possui estreita relação com traços arcádicos apresentados nos parágrafos anteriores. É também nos arredores do palácio que Orlando, filho de Sire Rolando de Bois, queixa-se da desonrosa e precária educação que o irmão mais velho, Olivério, lhe dedica. Furioso porque Olivério não cumpre diligentemente sua tarefa de educar seus irmãos, Orlando avança no próprio irmão para reclamar seus direitos e honra, exigindo “as pobres mil coroas” deixadas pelo pai; seu irmão aceita a exigência, e Orlando vai embora com Adão, servo fiel da casa. Depreende-se, pois, que o caráter dionisíaco é declarado nos momentos iniciais da comédia, i.e., onde o problema se estabelece.

Na cena II do mesmo Ato I, é revelado que Rosalinda, filha do Duque banido, vive de favor no palácio do novo Duque, em companhia de sua prima Célia (filha de Frederico) e do bufão Touchstone. Um famigerado lutador do palácio chamado Carlos lança um desafio pelos arredores da corte, e Orlando é um dos jovens que se predispõe a medir forças contra o grandioso desafiante, que garante vencê-lo.

Le Beau, um cortesão a serviço de Frederico, convida as duas damas (Célia e Rosalinda) a assistirem ao combate. É nesse momento que Orlando conhece Rosalinda e

⁷ Título em inglês da peça *Como Gostais*.

⁸ Com o fim de facilitar a leitura, deste ponto em diante, optamos por nos referir a ela apenas como *Rosalynde*.

Célia, contudo desconhecendo seus nomes. O histórico de lutas invictas e a força de Carlos o tornam favorito na peleja, entretanto Orlando o derruba. Após ser coroado vencedor, Frederico descobre que Orlando é filho de Sire Roland de Bois, grande amigo do antigo irmão do Duque banido; por isso, Frederico sente-se obrigado a odiar o jovem vencedor. Por outro lado, Rosalinda, agora apaixonada por Orlando, o premia com um colar e sai. Na cena seguinte, Rosalinda é ameaçada de morte por Frederico e banida, pois ele não suporta a presença de aliados de seu irmão na corte. Assim, Rosalinda foge em companhia de Célia e Touchstone para as Ardenas. Rosalinda, por ser mais alta, resolve vestir-se e equipar-se como um homem, para evitar a aproximação de bandidos nas Ardenas⁹. Orlando, avisado por Adão que teria a casa queimada pelo irmão mais velho, também se desloca para a floresta em que o Duque banido está refugiado.

O deslocamento do problema para a floresta faz com que as intrigas se dissolvam gradualmente, novos casais se formem (a partir de novos personagens que acorrem à floresta) e a história termine com o casamento entre Rosalinda e Orlando e de muitos outros casais. Enfim, os dois irmãos (Frederico e o irmão mais velho) se reconciliam e voltam ao estado de paz.

3 ESTRANGEIROS NAS ARDENAS

No Ato II, o leitor/espectador depara-se com o contato do Duque banido e seus servos fieis com a natureza. Entre os homens, Jaques é o mais melancólico, aparecendo muitas vezes deslocado da alegria dos senhores para viver de observações obscuras e moralizantes sobre a presença de todos na floresta. Um exemplo disso manifesta-se na tristeza de Jaques ao ver um cervo ferido que serviu de alimento para os refugiados da corte nas Ardenas, o lugar que, desde a *Rosalynde* de Lodge, é sinônimo de paz e reconciliação característicos da vida natural, onde o homem vive sem preocupações. O Primeiro Nobre, um dos servos do Duque, reporta as reações de Jacques à caça como forma de sobrevivência:

Primeiro Nobre – Em verdade, meu senhor, isso também aflige o melancólico Jacques e jura que, por esta circunstância, sois mais usurpador do que vosso irmão, que vos desterrou. Hoje, o senhor de Amiens e eu deslizamos atrás dele, quando se

⁹ Mixed identities (identidades mistas). O termo é empregado para designar a mudança de comportamento das personagens a partir do momento em que, ao vestir um disfarce, assume uma nova identidade.

deitou debaixo de um carvalho, cujas velhas raízes se inclinam sobre o arroio que murmura através deste bosque. (SHAKESPEARE, 1995, p.516-517)

Jaques, que se consome na melancolia, sob de um carvalho triste e velho, está atento às dinâmicas da floresta, e responsabiliza a presença da corte pelo desequilíbrio da fauna e do ambiente idílico.

Primeiro Nobre – ‘Pobre cervo’ dizia ele, ‘a miséria afasta o fluxo da companhia’ [...] Desse modo, prosseguiu perfurando com suas invectivas os costumes do campo, da vila, da corte e ainda da própria vida que levamos, jurando que somos vulgares usurpadores, tiranos e o que é pior, que nós trouxemos o terror e a morte para o seio dos animais do próprio lugar que a Natureza lhes designou para moradia. (SHAKESPEARE, 1995, p. 517)

Acreditamos que, além de abrigar as características da Arcádia – e do polo apolíneo, as Ardenas de Shakespeare sejam um local que se reporta também ao mundo de riquezas que a Inglaterra mercantilista buscava naquele momento: terras idílicas, fonte de prosperidade. Shakespeare oferece, portanto, “um cenário mais realista e contemporâneo” (SAPHIRO, 2010, p. 276), do que se possa imaginar. No clima de prosperidade, balanços e inovação, o período elisabetano sustentou contextos que nutriram a imaginação de William Shakespeare, na construção de suas peças.

Sob o pretexto do avanço econômico e das novas necessidades derivadas desse avanço, no decorrer dos séculos seguintes, sobretudo no século XIX, a Inglaterra (e outras nações europeias), baseada em princípios etnocêntricos, buscou espoliar principalmente riquezas africanas e asiáticas. Shakespeare escreveu sua peça num período em que a Inglaterra também buscava riquezas além-mar, e as Ardenas identificam-se com as terras almeçadas pelos ingleses durante a expansão marítima no Renascimento. Esse ambiente idílico serve novamente de cenário na releitura do espaço de prosperidade no filme *Como Gostais (2006)*, do diretor inglês Kenneth Branagh¹⁰, com a chegada de ingleses ao Japão, refletindo o processo de expansão imperialista do século XIX e, portanto, justificando a escolha do diretor.

Dessa forma, acreditamos que a estrutura da comédia shakespeariana, no filme, configura-se de um novo modo: parece existir uma tensão no primeiro lócus da peça entre os valores apolíneos e dionísios, em vez da presença de apenas uma dessas forças. Isso porque a chegada ao Japão estabelece o novo território como ambiente desejado pelos ingleses, na

¹⁰ Diretor, roteirista e ator inglês famoso por participar em diversas adaptações das peças de William Shakespeare, ora atuando, ora dirigindo.

cena expansionista do século XIX. Como terra promissora da felicidade econômica da Inglaterra, o Japão, como um todo, assume também o papel da Arcádia, no sentido de que o lócus inicial de instauração da intriga é ele mesmo o *greenworld* do desejo histórico da Inglaterra da época e também o lugar onde as intrigas têm seus inícios, na estrutura dramática.

3.1 ATRAVÉS DA LENTE

No prólogo do filme, a tela exhibe ao espectador o paratexto que situa a película temporal e espacialmente com a seguinte informação: “No final do século XIX, o Japão abriu o comércio com o Ocidente. Os mercadores aventureiros vieram de todo mundo. Muitos deles eram ingleses. Trouxeram suas famílias e seguidores e formaram pequenos impérios e tiveram de se adaptar a essa extraordinária cultura”. Shakespeare também não deixou escapar o tema das relações interculturais na peça *Como Gostais*, como se observa no diálogo entre Corino e Touchstone, sobre os modos do campo e da corte e vice-versa, em que:

Corino – Nem um pouco, Touchstone. As boas maneiras da corte são tão ridículas no campo, quanto as maneiras do campo são risíveis na corte. Dissestes-me que na corte beijais as mãos; essa cortesia seria suja, fossem os cortesãos pastores. (SHAKESPEARE, 1995, p. 517)

As cortes de *Como Gostais* e *Rosalynde*, habituadas a ingressar noutros mundos com seus modos, agora na releitura de Branagh apresentam-se de maneira diferente: o espaço da corte tem outros costumes, nos moldes japoneses do fim do século XIX, numa cena protagonizada por estrangeiros ingleses. O movimento mesmo desse jogo de possibilidades de pensar-se diferentemente noutro contexto, no palco de uma cultura nunca antes encenada, traz consigo o caráter da adaptação, relendo as cenas e o enredo do texto anterior.

Nos primeiros minutos da película, uma nova situação protagoniza a queda do Duque, mediante o uso de uma linguagem dinâmica – onde os sentidos do espectador são movidos pela sucessão de imagens e sons – desconstruindo o peso da estrutura e da decantada fidelidade. Desta vez, uma invasão oportuna de um grupo de samurais chefiados por Frederico espolia os domínios do Duque, dando um novo perfil a *Como Gostais*, pondo em cheque a estabilidade das fronteiras de um texto e vencendo as barreiras de um início quimericamente pré-estabelecido e demandado por correntes tradicionais de tradução: diferentemente de Shakespeare, Branagh nos apresenta o momento em que o Duque é deposto no início da trama.

Na cena em que o velho Duque é deposto de seu cargo, o estilo do teto xintoísta de sua residência e os *tatamis* (tapetes para acomodação pública) releem o lócus dionisiaco da peça shakespeareana do século XVI. Ademais, um ator encena, à frente de um grupo elitizado inglês, uma peça tradicional em *Kyogen*¹¹, dançando e representando ao som de uma música tocada por outro integrante do teatro situado mais atrás, à direita (*wakiza* ou *jiutaiza*). Dessa maneira, com a incorporação de traços da cultura nipônica, o texto shakespeareano assume um novo olhar e cultura, vestindo a aparelhagem cinematográfica (isto é, num outro sistema sógnico), passando por um processo de remodelagem que o torna excelentemente mutante. A partir das relações históricas entre Inglaterra e Japão, Branagh desloca o texto de partida para um período histórico que tangencia alguns traços do texto de Shakespeare e ressignifica os aspectos da Arcádia.

A transição entre os cenários e, conseqüentemente, dos valores dionisiacos para os apolíneos é acompanhada de uma trilha sonora que configura a atenuação das tensões próprias do lugar da nobreza com a chegada do ambiente natural, este último quase sempre regado de música oriental. Na cena da fuga para as Ardenas, o Duque banido passa por um Torii na floresta, uma espécie de portão vermelho formado por dois pilares atravessados por duas (ou apenas uma em alguns casos) traves horizontais, geralmente assinalando uma distância maior do que a que separa os dois pilares.

Esse portão, na tradição xintoísta, indica que algum santuário está por perto e simboliza a passagem para o mundo sagrado que se relaciona com o espírito da natureza, ou mundo dos *kami*¹². Além disso, após o portão, o grupo de nobres refugiados encontra e reverencia um monge budista, antes de partir. Muito embora as Ardenas de Shakespeare não tivessem esse caráter eminentemente sagrado de maneira explícita, a presença do Torii como símbolo de um rito de passagem para um mundo exterior, natural e longe da profana civilização, reporta às mesmas características apontadas neste trabalho para as Ardenas – tanto de Shakespeare quanto de Lodge – de semelhança à Arcádia, o lugar sagrado onde o homem vive muito bem espiritualmente, em contato com o espírito da natureza e longe da corrupção das sociedades. Portanto, acreditamos que o Torii constitui um símbolo relevante que ressignifica a entrada para o lócus apolíneo da peça e incorpora as forças nele presentes, para atingir a reconciliação e a paz.

¹¹ Forma cômica do teatro japonês. Surgiu a partir da mescla entre o *Noh* e o *Sarugaku* humorístico: a interpretação regada de música e dança. Também conhecido como *Nogaku* (fusão entre os teatros *Kagura* e *Dengaku*), possui fortes influências do teatro chinês *Sangaku*.

¹² Palavra japonesa utilizada para designar divindades.

Novamente, assim como no texto de Shakespeare, a Floresta das Ardenas não é um local que exista no território japonês; sua localização exata também não é precisa no filme, mas é possível depreender que esse lugar promissor de instauração da paz esteja em todo lugar em que forças naturais – e sobrenaturais – ajam para uma convivência melhor entre os homens. Além disso, como está sempre procurando afastar-se das civilizações, o ambiente das Ardenas não se inscreve em nenhuma cultura particular, assim como a Arcádia, não é um país que possa ser encontrado no mapa. É, ao contrário, um lugar de transcendência, nobre e sagrado. Dessa maneira, a transposição do Torii para o ingresso nas Ardenas, ao inserir um símbolo xintoísta no filme, parece significar muito mais que uma mudança no estado de espírito de homens nobres (pois é dessa mudança interna que as intrigas se dissolvem) que vivem dos recursos naturais da floresta.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As contribuições oferecidas pela linguagem cinematográfica fazem da obra shakespeariana algo maior e perpetuamente incompleto. Os espartilhos da fidelidade que, há muito, tentavam o sujeito interpretante a traduzir um texto segundo preceitos logocêntricos – fixados num contexto mudo, pálido e insensível de separação entre o sujeito e o mundo – são remendados pelas mãos de um indivíduo que, em relação ao texto anterior “[...] trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história [...]” (ARROJO, 1992, p.68), fazendo do texto traduzido uma nova peça no vestuário das possibilidades de uma mesma obra de arte. Expostas numa “vitrine” para espectadores comuns e compromissados (críticos, pesquisadores), as obras de arte aguardam ser vestidas, visitadas, cumprindo seu papel de dar-se ao mundo.

A estrutura de um filme urge que a extensão de um texto dramático seja adaptada para o tempo de exibição de aproximadamente duas horas, no movimento da câmera que capta com rapidez a simultaneidade das ações, enquanto a música dá mais dinamismo às cenas, reconfigurando as relações entre espectador e texto. Sobre essa maneira inovadora de desenvolver e apresentar a narrativa, é importante salientar que, além de ter oferecido alguns de seus artifícios para o cinema, a Literatura viveu

um segundo período cinematográfico: depois de se anteciper à invenção do cinema com propostas de narrativas que só se realizariam plenamente com a imagem em movimento, [a Literatura] passava a tomar o processo de montagem [...] como um desafio ou estímulo para a escrita inventar-se (AVELLAR, 2013, p. 24).

Pensando na lógica do suplemento de Derrida, entendendo que o sentido está suspenso, dependente da visita de um sujeito que lê e, por isso, interpreta o texto, observa-se que através da tradução, “a forma mais atenta de ler” (PLAZA, 2003, p. 2), novas interpretações e (re)apresentações de um texto suplementam textos e leituras anteriores. Assim os textos sobrevivem, pois o suplemento corre para o infinito, adiando a morte do texto, a conclusão. A suplementação desse limite estrutural (a conclusão) dá-se com a formação de novos “casais” entre uma mesma obra de arte e a interpretação de novos pretendentes, porquanto os textos oferecem-se ao mundo para serem incorporados e ressignificados. É a tensão mesma da vida: escorregamos em Dionísio, depois nos vemos livres numa harmonia que dura pouco, que se casa com um desafio logo ao lado, num movimento que nunca cessa de dizer algo mais. Pensando nessa estrutura, a vida é mesmo uma comédia em – constante – tradução.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. São Paulo: Ed. Ática, 2007.
- As You Like It*. Dirigido por: Kenneth Branagh. Produzido por: Kenneth Branagh, Judy Hofflund, Simon Moseley. Estrelando: Kevin Kline, Bryce Dallas Howard, Romola Garai, Alfred Molina, Brian Blessed, David Oyelowo. Roteiro: Kenneth Branagh. Música: Patrick Doyle. United States: HBO Films. Reino Unido: Lionsgate Films, 2006. 1 DVD (127 min), widescreen, cor.
- BALDWIN, Edward. *Rosalynde, or Euphes' golden legacy*. Harvard: Estados Unidos, 1945.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1969.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1972.
- _____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GALLIMORE, Daniel. Shakespeare in Contemporary Japan. In: *Shakespeare in Hollywood, Asia and Cyberspace – Comparative Cultural Studies*. Estados Unidos: Purdue University Press, 2009.
- HENSHALL, Kenneth G. *A History of Japan: from stone age to superpower*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2004

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Como Gostais*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation*. In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

VENUTI, Lawrence. *A formação de identidades culturais*. In: VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

VILÃO EM PELE DE LEÃO: A VILANIA SHAKESPEARIANA NO FILME *O REI LEÃO*

A DISGUISED VILLAIN: THE SHAKESPEAREAN VILLAINY IN THE MOVIE *THE LION KING*

Manoela Sarubbi Henares Figueiredo¹
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elizabeth dos Santos Ramos

RESUMO: O ator e dramaturgo William Shakespeare viveu e produziu suas peças e seus sonetos na Inglaterra, entre 1564 e 1616, mas, graças às diversas traduções dessas peças, suas obras são hoje tão atuais e presentes quanto eram em Londres do século XVI, ainda que, por vezes, os índices dos textos shakespearianos nessas releituras passem despercebidas aos olhares menos atentos. Este artigo se propõe a analisar a tradução da vilania do texto de partida *Hamlet*, tragédia escrita em 1601, para o filme infantil de animação da Disney, *O Rei Leão*, lançado em 1994, dirigido por Roger Allers e Rob Minkoff. As reflexões de Ian Johnston, Christopher Vogler, Beth Brait e Antônio Candido embasam o caminho da construção dos vilões em diferentes períodos e da sua relação com outros personagens. O artigo aborda a tradução reconhecendo seu *status* de produção criativa e independente, não subordinada a um único “original” ideal, mas construída a partir de relações de intertextualidade com vários outros textos, além do texto de partida. Tal relação entre textos de partida e de chegada pode ser mais ou menos íntima a depender das escolhas dos tradutores-diretores e, neste artigo, irá se concentrar na construção da figura do vilão Scar, cujo papel na trama nos remete ao vilão Claudius, personagem da peça *Hamlet*, principal intertexto do filme de animação da Disney. A construção desse personagem apresenta, ainda, vários aspectos físicos e psicológicos, que remetem a um outro vilão shakespeariano, Ricardo III, principal personagem da peça homônima, escrita entre 1592 e 1593.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Vilania. *O Rei Leão*. William Shakespeare.

ABSTRACT: William Shakespeare, actor and playwright, lived and wrote his plays and sonnets between 1564 and 1616, but, thanks to the frequent translation of his plays, his work is as present today as it was in London in the 16th century, even though some indices of his plays that are present in their recreations may be overlooked by less attentive eyes. This work aims to analyze the translation of the Shakespearean villainy from the source text *Hamlet*, written in 1601, to the Disney animated film, *The Lion King*, (released in 1994), directed by Roger Allers and Rob Minkoff. The studies of authors like Ian Johnston, Christopher Vogler, Beth Brait and Antônio Candido were an important basis to the comprehension of such villains as fictional beings and their relationship with other characters. The present work analyzes translation, recognizing its status as a creative and independent production, non-subordinated to one ideal “original” text, but built from an intertextual relationship with various other texts, not only the source text. This relationship between the source and the translated texts may be more or less intimate, depending on the translators’ choices and it is

¹Mestranda do Programa em Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: manoelashf@gmail.com

present in the construction of the villain Scar, whose role in the plot relates to Claudius's, villain from *Hamlet*, the main intertext in *The Lion King*, but whose physical and psychological features refer to another Shakespearean villain, Richard III, the main character from the homonymous play, probably written in 1592 or 1593.

Key-Words: William Shakespeare. Intersemiotic Translation. *The Lion King*. Villainy.

1 INTRODUÇÃO

Um rei é assassinado por seu próprio irmão, que passa a ocupar o trono. O filho do rei, um jovem príncipe, fica órfão e é banido do reino por seu tio assassino, que conspira para matá-lo, também. Enquanto o jovem se perde em meio aos seus próprios conflitos, o rei assassinado faz uma visita ao mundo dos vivos e pede a seu filho que se lembre dele. Em linhas gerais, essa é a trama tanto da peça *Hamlet* (circa 1601) de William Shakespeare, quanto do filme infantil de animação da Disney – *O Rei Leão* (1994), dirigido por Roger Allers e Rob Minkoff. As semelhanças não são meras coincidências.

Neste artigo, pretendo discutir a tradução da vilania inscrita em dois textos shakespearianos para uma nova obra áudio visual. Digo *textos*, no plural, pois, no decorrer da pesquisa, rastros de outra peça de Shakespeare tornaram-se evidentes. O vilão d'*O Rei Leão*, Scar, revelou-se muito mais próximo de Ricardo III, vilão-protagonista da peça histórica homônima, escrita entre 1592 e 1593, do que de Cláudio, vilão de *Hamlet*. Sendo assim, a peça *Hamlet* foi tomada aqui como referência para a construção da trama e da maioria dos conflitos e personagens do filme; quanto à peça *Ricardo III*, ela serviu de base para a análise mais específica do personagem Scar, vilão da animação.

Sob uma perspectiva pós-estruturalista, analiso como se dá a transformação da vilania dos textos dramáticos do século XVI para a animação de 1994, levando em conta os deslocamentos e as diferenças desta tradução, enxergando-os como sua verdadeira potência. Os textos e suas traduções não são vistos, aqui, como unidades fechadas em si mesmas, mas colocadas em posição inter-relacional com o meio e a época que os produziu, com outros textos com os quais se relacionam e com o público a que se destinam.

2 O VILÃO COMO PERSONAGEM DE FICÇÃO

Em última instância, vilões são personagens, “seres de ficção, [...] edifícios de palavras” (BRAIT, 2006), ou seja, construções discursivas. No romance e nos textos dramáticos, as personagens são construídas puramente por meio de palavras, de um número

limitado de orações, que deixam no personagem lacunas, ou “zonas indeterminadas” como as denomina Anatol Rosenfeld (*apud* CANDIDO *et al.* 2011), mas essas lacunas, no entanto, não são percebidas pelo leitor, que enxerga o personagem como um ser pleno, completo:

O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma ultrapassar o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele. (ROSENFELD *apud* CANDIDO *et al.* 2011, p. 34)

No caso dos vilões, por exemplo – principalmente dos vilões em filmes infantis e, mais particularmente ainda, nas animações – percebemos visualmente uma série de características e, a partir dessas informações, assumimos várias outras, que seguem no rastro do estímulo visual que lhe antecedeu. Neste gênero, é importante que os vilões sejam facilmente identificáveis, por isso, são construídos de maneira que sua aparência, desde o primeiro momento, revele sua função na trama.

Um estudo desenvolvido na Hanover College (Indiana, Estados Unidos), em 2005, analisou os rostos de vários personagens de 44 animações da Disney e constatou que as feições dos vilões eram acentuadamente diferentes daquelas dos heróis em todos os filmes estudados:

Em comparação com os heróis, era significativamente mais provável que os vilões tivessem olhos mais escuros, sobrancelhas arqueadas (e não arredondadas ou retas), narizes finos e pontudos, bico de viúva (uma inserção de cabelo na testa em forma de V), cabelos lisos (e não ondulados), rugas e aparentassem ter mais de 30 anos.² (MEAGHER; NEAL, 2005, p. 2)

Além disso, as linhas dos rostos dos vilões tendem sempre a ser angulosas e diagonais ou curvilíneas (MEAGHER; NEAL, 2005, p.4). Dessas características, as únicas que não se aplicam ao vilão Scar (ver Figura 1) são as rugas, que, no entanto, são substituídas por uma cicatriz; a cor dos olhos que, apesar de não serem escuros, são os únicos de cor verde entre todos os personagens do filme; e a idade, cuja relevância é questionável por não se tratar de um personagem humano. Ainda que Scar não tenha olhos escuros, sua juba é negra e seu pelo é significativamente mais escuro que o de todos os outros personagens, o que o faz destacar-se entre seu grupo. Além disso, pode-se ver na Figura 2 que, não apenas seu rosto, mas todo o seu corpo é desenhado com linhas angulosas e curvilíneas.

² Minha tradução de: *Compared to heroic characters, villainous characters were significantly more likely to have darker eyes, arched (v. rounded or straight) eyebrows, thin and pointed noses, a widow's peak, straight (vs. wavy) hair, wrinkles, and appear to be over 30 years old.*



Figura 1

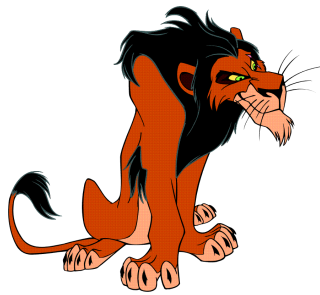


Figura 2

As figuras 3 e 4, respectivamente de Simba e Nala (seu par romântico) adultos, também confirmam as observações de Meagher e Neal. Segundo as pesquisadoras, “os heróis eram significativamente diferentes das heroínas, estas frequentemente tinham olhos azuis e sobrancelhas arredondadas, enquanto os heróis tinham olhos escuros e sobrancelhas retas”. (MEAGHER; [e] NEAL, 2005, p. 7).



Figura 3



Figura 4

As autoras sugerem que esses padrões encontrados nos filmes infantis da Disney podem ser fatores geradores de preconceito nas crianças expostas às películas, mas admitem ainda uma outra possibilidade:

Estes resultados podem sugerir que crianças que assistem a mais filmes da Disney têm noções mais estereotipadas dos rostos com feições dos heróis e dos vilões do que crianças que assistem a menos filmes da Disney. Outra explicação para estes resultados é que os filmes da Disney estão ampliando percepções preexistentes em relação às personalidades associadas a essas feições. Pesquisas anteriores sugerem que certos tipos de percepções de personagens existem fora do universo das animações. [...] Se essas percepções são inerentes à nossa cultura, então a Disney pode estar apenas refletindo-as.³ (MEAGHER; NEAL, 2005, p.13)

O professor Enrique Cámara Arenas, da Universidade de Valladolid, na Espanha, explica esse fenômeno – a repetição de padrões faciais diferentes para heróis e vilões – em termos do que ele chama de *categorização*, uma técnica muito usada em ficção, particularmente no cinema:

Em alguns tipos de filmes, nós apenas precisamos olhar para as características externas dos vilões [...] para classificá-los como malvados e associar a eles uma série de traços ameaçadores de personalidade. É importante, todavia, avaliar o valor exato dessa técnica de categorização na ficção. Em psicologia cognitiva, como tem sido frequentemente comprovado, o processo de categorização é um mecanismo que economiza tempo e energia (Macrae, 1994). A percepção através da categorização permite que nossa mente fique livre para processar outros aspectos. [...] após reconhecer o vilão, nos sentimos imediatamente prontos para atribuir a ele um conjunto específico de características psicológicas. Obviamente este conjunto de características já está previamente estruturado em nossas mentes, numa espécie de esquema pessoal. De acordo com psicólogos cognitivos, todos nós temos nossa própria teoria da personalidade (Pelechano: 122), o que nos permite classificar as pessoas a partir de tipos psicológicos pré-estabelecidos ou de dimensões de personalidade, e decidir como interagir com as pessoas que encontramos.⁴ (ARENAS, p.5)

Esses “tipos pré-estabelecidos” de personagens são também chamados pela psicologia cognitiva de *arquétipos*:

³ Minha tradução de: *This finding could suggest that children who watch more Disney movies hold a stronger stereotype of faces with all of the heroic or villainous features contained in them than children who watch fewer Disney movies. Another explanation for this finding is that Disney films are magnifying a preexisting underlying perception of personality through these features. Previous research suggests that certain personality perceptions exist outside of animated film. [...] If these perceptions are inherent in our culture, than Disney may just be acting as a mirror for these perceptions.*

⁴ Minha tradução de: *In certain types of movies we only need to take a look at the external features of a villain [...] to categorize them as the baddies, and associate them instantly to a number of ominous personality traits. It is important, nevertheless, to appreciate the exact value of such categorization technique in fiction. In cognitive psychology, as has been often proven, the process of categorization is an energy-saving and time-saving mechanism (Macrae, 1994). Perceiving through categorization allows our mind to be free to process other aspects of the input. [...] after recognizing the villain, we will be quite ready to ascribe him/her a specific set of personality traits. It is obvious that such bundle of traits exists readily structured in our mind, as a sort of person schema. According to cognitive psychologists, we all have our own implicit theory of personality (Pelechano: 122), that allows us to categorize people according to pre-established character types or personality dimensions, and which we use in deciding how we must interact with the people we encounter.*

Ao descrever [...] tipos comuns de personagem, símbolos e relações, o psicólogo suíço Carl G. Jung empregou o termo *arquétipos* para designar antigos padrões de personalidade que são uma herança compartilhada por toda a raça humana. Jung sugeriu que pode existir um *inconsciente coletivo*, semelhante ao inconsciente pessoal. Os contos de fadas e os mitos seriam como os sonhos de uma cultura inteira, brotando desse inconsciente coletivo. Os mesmos tipos de personagem parecem ocorrer, tanto na escala pessoal como na coletiva. Os arquétipos são impressionantemente constantes através dos tempos e das mais variadas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, assim como na imaginação mítica do mundo inteiro. (VLOGGER, 2006, p. 48)

Ainda que a proposta de Jung possa parecer por demais generalizante, o conceito de arquétipo pode ser, sem dúvida, bastante útil para a análise dos personagens de ficção. Christopher Vogler, roteirista de Hollywood que costumava fazer consultorias para a Disney, em seu livro *A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores* sugere que vejamos os arquétipos como “tipos recorrentes de personagens e relações”; ou seja, mais como funções nas histórias e menos como “um papel fixo, que um personagem desempenharia com exclusividade no decorrer de uma história” (VLOGGER, 2006, p. 49). Barbara Heliadora parece concordar, pois, segundo ela, “Cada personagem é uma função dramática: ele existe porque para a ação existir é necessário que haja alguém A com tais e tais características, diversas de B, C, D etc., pois assim são constituídos os conflitos, os contrastes” (HELIODORA, 2004, p. 93). De modo que a *função* do vilão, ou *sombra*, nas palavras de Vogler, é antagonizar o herói.

Nosso herói pode ser facilmente identificado tanto na obra de partida quanto em sua tradução. O jovem leão Simba nos remete ao Príncipe Hamlet em relação à sua função na trama e em relação às suas características psicológicas. Quanto ao vilão, porém, se considerarmos a estrutura da trama, podemos relacionar o personagem Scar ao rei Cláudio, de *Hamlet*, embora também haja, em sua construção, elementos que o ligam a outro vilão da obra shakespeariana, como veremos adiante. Segundo Vogler,

a função da Sombra no drama é desafiar o herói e apresentar a ele um oponente à altura em sua luta. As Sombras criam conflito e trazem à tona o que o herói tem de melhor, ao colocá-lo numa situação que ameaça sua vida. Costuma-se dizer que uma história é tão boa quanto seu vilão, porque um inimigo forte obriga o herói a crescer no desafio. (VLOGGER, 2006, p. 84)

Scar encaixa-se perfeitamente nesta função e cumpre, com maestria, seu papel de antagonista, embora Bárbara Heliadora e Harold Bloom concordem ambos que Cláudio, vilão de *Hamlet*, não cumpre tal papel.

Para Heliadora, “o mal, o inimigo, está no antagonista” (HELIODORA, 2004, p. 114) e “o jogo dramático essencial da tragédia tem de nascer desse confronto protagonista/antagonista” (HELIODORA, 2004, p. 107). Verifica-se, porém, que quase não

há conflito direto entre Hamlet e Cláudio. Na cena do confronto final, Cláudio não se propõe a enfrentar diretamente o sobrinho, mas providencia que Laertes o faça. Já Bloom é um pouco mais enfático: “Claudio, o trapaceiro, não é ‘inimigo’ à altura de Hamlet, embora o Príncipe assim o defina. [...] A maldade de Cláudio nada tem do gênio de Iago, Edmundo e Macbeth” (BLOOM, 2000, p.482).

A nosso ver, no entanto, a vilania não se inscreve apenas com a tinta da ‘genialidade’ da personagem, mas com a sua função dramática. Os posicionamentos suscitam, portanto, pelo menos uma dúvida: como então pensar Scar? Christopher Vloger, que trabalhou como consultor para a Disney à época da produção d’*O Rei Leão*, relata que:

Algo de Shakespeare entrou no roteiro, especialmente através do personagem de Scar, o vilão, dublado pelo ator inglês Jeremy Irons. Ele forneceu referências desfiguradas de Hamlet de um modo cômico e irônico, dando uma piscadela cúmplice para o público adulto. (VLOGLE, 2006, p. 258)

Mesmo assim, é difícil relacioná-lo com Cláudio, vilão da peça shakespeariana que constitui o maior intertexto do filme. Ainda que a estrutura da trama nos diga claramente que o personagem Scar é uma reconstrução do rei Cláudio, de *Hamlet*, há características em sua personalidade e, particularmente, em sua aparência, que nos remetem a um outro vilão shakespeariano: Ricardo III. Diferentemente de Cláudio, que não é uma figura muito marcante em *Hamlet*, Ricardo, de *Ricardo III*, está em quase todas as cenas da peça que nomeia, dominando todas elas. É difícil não associar Ricardo e Scar: duas figuras que fisicamente se destacam dos seus companheiros pela deformidade e estranheza de seus corpos.

A trama da peça *Ricardo III* começa logo após o fim da Guerra das Rosas, na Inglaterra. A Casa Real de York, a qual Ricardo pertence, saiu vitoriosa e Eduardo IV, seu irmão, é o rei. O clima geral é de comemoração. Terminada a guerra, os vitoriosos querem aproveitar o período de paz.

Temos agora o inverno do nosso descontentamento transformado em verão glorioso por esse astro rei de York; e todas as nuvens que pesaram sobre nossa Casa estão enterradas no fundo do coração do oceano. Temos agora as nossas fronteiras enfeitadas com a guirlanda dos vitoriosos; nossos contundidos escudos pendurados: monumentos de guerra; nossos duros toques de atacar transformados em jubilosas reuniões; nossas pavorosas marchas, em prazerosa música e deliciosos bailes. A guerra, de semblante implacável, desanuviou o cenho antes carregado. (Ato I, Cena I)⁵

⁵ Tradução: Beatriz Viégas-Faria de: “Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York; / And all the clouds that lour'd upon our house / In the deep bosom of the ocean buried. / Now are our brows bound with victorious wreaths; / Our bruised arms hung up for monuments; / Our stern alarums changed to merry meetings, / Our dreadful marches to delightful measures. / Grim-visaged war hath smooth'd his wrinkled front [...]”.

Ricardo não compartilha deste contentamento, ele tem o corpo deformado – é corcunda – e por isso não se sente apto a aproveitar a época pacífica em que se encontrava o reino. Além disso, estava muito longe na linha de sucessão para ter esperança de se tornar rei, algum dia. Assim, à semelhança de Cláudio, Ricardo conspira a favor da morte não só de seu irmão, o rei, mas de vários membros de sua família, inclusive dos seus jovens sobrinhos, tal qual o leão Scar.

Logo na abertura da peça (Ato I, Cena I), no primeiro de seus muitos solilóquios, Ricardo chama atenção para seu defeito físico e desajuste social, anunciando sua decisão de tornar-se um vilão:

[...] Mas eu, que não fui moldado para as proezas dessas brincadeiras, nem fui feito para cortejar espelho de olhar amoroso; eu, que sou de rude estampa e sou aquele a quem falta a grandeza do amor para me pavonear diante de uma ninfa de andadura lúbrica; eu, que fui deserdado de belas proporções, roubado de uma forma exterior por natureza dissimuladora, foi com deformidades, inacabado e antes do tempo que me puseram neste mundo que respira, feito mal-e-mal pela metade, e esta metade tão imperfeita, informe e tosca que os cachorros começam a latir para mim se me paro ao lado deles. Ora, eu, na calmaria destes fracos tempos de paz, não encontro prazer em ver o tempo passar, a menos que seja para espionar a minha sombra ao sol e discorrer sobre meu próprio corpo deformado. Portanto, uma vez que não posso e não sei agir como um amante, a fim de me ocupar nestes dias de elegância e de eloquência, estou decidido a agir como um canalha e detestar os prazeres fáceis dos dias de hoje. Divisei planos e armei perigosos preparativos, por meio de bêbadas profecias, libelos e sonhos, para colocar meu irmão Clarence e o Rei um contra o outro, em ódio mortal. E, se o Rei Eduardo for leal e justo na mesma proporção em que eu sou sutil, falso e traiçoeiro, hoje mesmo Clarence deverá ser engaiolado e muito bem vigiado, por conta de uma profecia que diz que os herdeiros de Eduardo serão por G assassinados. Mergulhem, pensamentos, para o fundo de minha alma: [...]. (Ato I, Cena I)⁶

Também Scar é um desajustado. Seu corpo, tão diferente dos outros leões, logo o destaca entre os membros de seu grupo. Ele é extremamente ambicioso, mas assim como Ricardo (e também Cláudio), suas chances de subir ao trono são bastante remotas e isso o faz sentir-se injustiçado. Num rastro do solilóquio citado acima, a primeira fala de Scar refere-se

⁶ Tradução de Beatriz Viégas-Faria de: “*But I, that am not shaped for sportive tricks, / Nor made to court an amorous looking-glass; / I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty / To strut before a wanton ambling nymph; / I, that am curtail'd of this fair proportion, / Cheated of feature by dissembling nature, / Deformed, unfinish'd, sent before my time / Into this breathing world, scarce half made up, / And that so lamely and unfashionable / That dogs bark at me as I halt by them; / Why, I, in this weak piping time of peace, / Have no delight to pass away the time, / Unless to spy my shadow in the sun / And descant on mine own deformity: / And therefore, since I cannot prove a lover, / To entertain these fair well-spoken days, / I am determined to prove a villain / And hate the idle pleasures of these days. / Plots have I laid, inductions dangerous, / By drunken prophecies, libels and dreams, / To set my brother Clarence and the king / In deadly hate the one against the other: / And if King Edward be as true and just / As I am subtle, false and treacherous, / This day should Clarence closely be mew'd up, / About a prophecy, which says that 'G' / Of Edward's heirs the murderer shall be. / Dive, thoughts, down to my soul: [...]*”

também à sua insatisfação com a função que lhe é dada pela sociedade: “A vida não é justa, não é? Entenda, ora, eu nunca serei rei... e você? Você nunca mais verá a luz de outro dia”⁷, diz Scar, enquanto brinca com um ratinho a quem pretende devorar.

3 MAQUIAVEL OU MAL?

Tanto Cláudio como Ricardo e, conseqüentemente, Scar, podem ser considerados vilões maquiavélicos. O filósofo italiano Maquiavel viveu cerca de 100 anos antes de Shakespeare e é comumente lembrado pela máxima “os fins justificam os meios”. Para ele,

a qualidade essencial de um governante era o uso efetivo do poder para garantir sua própria sobrevivência. [...] Se, para manter sua posição, for preciso mentir, trapacear, enganar, ou matar, tudo isso é parte do que o governante deve fazer sem escrúpulos morais. (JOHNSTON, 1999, p.4)⁸

Na ficção, antes mesmo do teatro de Shakespeare, a filosofia maquiavélica passou a ser sinônimo de vilania e a personagem maquiavélica é, basicamente,

Alguém que coloca sua própria sobrevivência e poder acima de quaisquer restrições morais tradicionais. [...] O Maquiavel é, portanto, alguém individualista, preocupado apenas com seus próprios interesses e sem os escrúpulos tradicionais em relação à moral e às responsabilidades comuns. Ele é frequentemente uma fonte inerente de caos social. (JOHNSTON, 1999, p. 4)⁹

Ricardo III, no entanto, como sugere Ian Johnston (professor da Vancouver Island University) é, em várias ocasiões, a figura do Mal, ou do *Demo* ou *Vice*, o Diabo das peças de moralidade, produções medievais que, comumente, representavam, de maneira alegórica, um cristão comum sendo tentado pelo Mal e sua luta para não cair em tentação. Este personagem era uma das figuras mais populares nessas representações,

Sua tarefa era tornar as coisas teatralmente interessantes, ele era, portanto, uma figura bastante enérgica e divertida, fonte de sugestões ousadas e vários truques e trapaças com o objetivo de fazer o *Everyman*¹⁰ cair em tentação. Além disso, o *Vice* frequentemente estabelecia uma relação bem íntima com a audiência [...], contando a ela seus planos, insultando-a e fazendo piadas a suas custas, assustando-a, convidando-a a visitar seu lar e, de modo geral, garantindo que sua atenção não fosse desviada durante a performance. (JOHNSTON, 1999, p.4)¹¹

⁷ Versão dublada da fala: “*Life is not fair, is it? See, I, well, I shall never be king and you shall never see the light of another day*”.

⁸ Minha tradução de: *The essential quality of a ruler was the effective use of power to guarantee his own survival. [...] If, to stay in his office, one needs to lie, cheat, deceive, or kill, that all part of what the ruler must do without moral scruple.*

⁹ Minha tradução de: *a person who puts his own personal survival and power above any traditional moral restraint. He is, thus, a self-interested individualist with no traditional scruples about communal responsibilities and morality. The Machiavel is thus commonly an inherent source of social disorder.*

¹⁰ Representação alegórica do cristão comum.

¹¹ Minha tradução de: *His task in the play was to make things theatrically interesting, and so he is often a figure of much energy and fun, the source of all sorts of naughty suggestions and various tricks and deceptions*

Vimos, no trecho de *Ricardo III*, que sua atitude em relação à plateia é bastante semelhante a do Mal; ele divide conosco seus planos e, por mais terríveis que eles sejam, geralmente o faz de maneira sarcástica e divertida, prendendo a atenção da plateia até o último minuto, fazendo-a sentir-se ligada a ele, apesar de seu caráter maquiavélico. Johnston relaciona também a deformidade física de Ricardo à sua semelhança com a figura alegórica do Mal:

A deformidade de Ricardo é um símbolo de sua maldade ou é a causa? Em outras palavras, devemos tomar Ricardo como uma representação alegórica do Diabo (e não nos preocuparmos muito com a complexidade psicológica do personagem, porque sua deformidade é simplesmente uma marca demoníaca) ou devemos ver a maldade de Ricardo como uma reação humana às pressões psicológicas de ser horrivelmente diferente de todos ao seu redor? (JOHNSTON, 1999, p. 6).¹²

Johnson acredita que a interpretação desta ambiguidade determina a construção do personagem nas produções dramáticas e, portanto, também nas adaptações cinematográficas. Para ele, é preciso escolher uma das duas possíveis interpretações, uma que humanize ou uma que demonize o personagem.

Já vimos que é uma exigência dos filmes infantis, que o vilão da história seja visualmente identificável, e Scar certamente o é. A partir daí, podemos nos perguntar: seu corpo tão diferente dos outros leões e a cicatriz em seu rosto (que também o nomeia) são apenas representações físicas de sua vilania, uma maneira de marcar sua função na história e tornar seu caráter facilmente identificável pelo público infantil? Ou teriam sido exatamente o motivo dele se sentir desajustado e, portanto, injustiçado no reino?

Sua associação com a figura do Mal, a demonização de seu caráter, parece ser mais eficaz na tradução em questão. Afinal, a divisão maniqueísta dos personagens, especialmente dos vilões, como já vimos, é uma demanda das histórias para crianças. É através dessa classificação em bom e mau, que “a criança pode botar alguma ordem na sua visão de mundo”, nos explica Bruno Bettelheim (2002, p.91) em seu livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, e completa: “Dado que não pode compreender estágios intermediários de grau e

designed to get Everyman to succumb to temptations. In addition, the Vice figure would commonly establish a close rapport with the audience [...] letting them in on his plans, insulting them, making jokes at their expense, scaring them, inviting them to visit his dwelling place, and generally making sure their attentions were engaged during the performance.

¹² Minha tradução de: *Is Richard's deformity the symbol of his evil or is it the cause? In other words, are we to take Richard as an allegorical presentation of the devil (and not worry too much about the psychological complexities of his character, because his deformity is simply an indication of the Devil) or are we to see Richard's evil as a human response to the psychological pressures of being horribly unlike everyone else?*

intensidade, as coisas ou são tudo luz ou tudo escuridão.” Assim, um vilão muito complexo, cujas motivações pudessem por em questão seu caráter perverso, não causaria o efeito desejado no público alvo. Bettelheim explica que, nos contos de fadas – e podemos aplicar sua fala às histórias infantis, de maneira geral –, é necessário que “cada figura [seja] essencialmente unidimensional, capacitando a criança a compreender suas ações e reações facilmente”.

Scar morre no final do filme, não por causa de um acidente causado por ele mesmo, como é comum acontecer aos vilões da Disney, mas assassinado pelas hienas, suas próprias cúmplices, depois de ter sua vida poupada por Simba, que havia decidido simplesmente bani-lo do reino. O público infantil precisa compreender que seu castigo foi necessário e merecido. À semelhança das peças de moralidade, os erros e a maldade do personagem são recompensados com a morte. Humanizá-lo, aqui, não seria eficiente, na medida em que não se pode sentir pena de seu fim trágico, que deve ser compreendido como a consequência lógica e pedagógica para os atos de um personagem cruel.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo demonstrou que, graças à tradução, as obras e os personagens de William Shakespeare são hoje tão atuais e presentes quanto eram em Londres no século XVI, ainda que, por vezes, os índices dos textos de Shakespeare que sobrevivem nas releituras passem despercebidas aos olhares menos atentos. É graças também à tradução que os textos podem ser divulgados, disseminados, levados a novos leitores em outros tempos e geografias, inevitavelmente, transformados. É a tradução que livra a arte literária do esquecimento, permitindo que os textos se mantenham vivos, não como cópias, mas como novas obras. Para Derrida, “o original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive da mutação” (DERRIDA, 2006, p. 38).

Quanto à transformação manifesta na figura do vilão Scar, podemos reconhecê-lo como uma reconstrução do personagem Cláudio, vilão de *Hamlet*, no que tange à trama da história. Assim como Cláudio, Scar é o vilão que assassina o próprio irmão para, além de tomar seu lugar no trono, assassinar também o sobrinho. No que tange à construção física e psicológica do personagem, no entanto, é com Ricardo III, vilão da peça homônima, que Scar se relaciona mais intimamente. Ambos sentem-se desajustados socialmente por causa de seus corpos deformados, além de injustiçados quanto à posição que deveriam ocupar em seus grupos. Esses dois vilões shakespearianos estão indissociavelmente inseridos no personagem

Scar, o que prova o poder da tradução de construir conexões intertextuais por meio de elementos, línguas e culturas aparentemente independentes.

Assim como as peças de Shakespeare não foram escritas a partir de fontes únicas, também suas traduções, como foi possível observar, não se limitam a uma única obra na sua construção. Todos os textos, traduzidos ou não, sejam eles teatrais, literários ou filmicos, sempre trazem em si muitos outros textos, sendo a intertextualidade condição fundamental para a produção textual e, conseqüentemente, para a tradução, que é também um exercício de (re)escritura.

REFERÊNCIAS

ALLERS, Roger. MINKOFF, Rob. HAHN, Don. *O Rei Leão*. Filme-vídeo. Walt Disney Pictures. Califórnia, 1994. 88 minutos.

ARENAS, Enrique Camara. *Social Cognition and Literary Villainy: a methodological proposal*. Disponível em:

<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.inter-disciplinary.net%2Fwp-content%2Fuploads%2F2009%2F08%2FCamara-paper.pdf&ei=CLvuUYSVHozo8wTOz4HADw&usg=AFQjCNE_mBqA2OZtLZ8K08bz2J3Oli9fFw&sig2=VRPkqZ3weoNSgpZ1ByKDJw&bvm=bv.49641647,d.eWU> Acesso em 27.07.2013.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução: Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra. 2002.

BLOOM, Harold. *Shakespeare, a Invenção do Humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JOHNSTON, Ian. *Lecture on Shakespeare's Transformation of Medieval Tragedy and an Introduction to Richard III*. 1999. Disponível em

<<http://records.viu.ca/~johnstoi/eng366/lectures/lecture1b.htm>> Acesso em 30.07.2013.

MEAGHER, Kayla e NEAL, Michele. 2005. Disponível em:

<http://printfu.org/preview/?pdfurl=1qeXpurpn6Wih-SUpOGunKinh8DX2ycUsdPW3t7T4snajdTSj7rO59bK6awrDsjO2i8FsdXcytfc2JDhz4611N7axuDU2icUrsbT28ralJSjm4en4rCWrorLkq3cqKmer4_N4OPmn6OX1ePrzNaiztbb1OLU6JP>

ZzNqf5M7h2cfn0M2bw97K59HYoKeYu9nH3NXXK3r3bxuCW1dTYi6n > Acesso em 23.07.2013.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Tradução: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ALGUMAS QUESTÕES SOBRE A FORMAÇÃO DA ESCRITORA E DO ESCRITOR NEGRO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Profa. Dra. Livia Natália¹

*apesar do tempo
relógio de hora certa
me vejo mais calmo , mais lúcido
me vejo poeta*

José Carlos Limeira

(2014)

Uma breve mirada nas representações da infância dos escritores, registradas mais comumente em seus poemas, nos mostrará um contexto rico em estímulos e possibilidades. Uma bela desocupação juvenil, que, portanto, abre espaço para a exploração das grandes fazendas paternas, para o mergulho nas ricas bibliotecas de família, para o diálogo desprezioso e familiar sobre este algo tão próximo de todos que é a literatura. Afora os longos passeios à cavalo do pai, Drummond registra a compra da coleção clássica chamada Biblioteca Verde:

Papai, me compra a Biblioteca Internacional de Obras Célebres.
São só 24 volumes encadernados
Em percalina verde.
Meu filho, é livro demais para uma criança.
Compra assim mesmo, pai, eu cresço logo.
Quando crescer eu compro. Agora, não.
Papai, me compra agora. É em percalina verde,
Só 24 volumes. Compra, compra, compra.
Fica quieto, menino, eu vou comprar.

Biblioteca Verde, Carlos Drummond de Andrade

Manuel Bandeira, por sua vez, localiza a gênese do seu espírito poético nos bordões de sua infância: os vendedores chegavam à sua porta e o pai, um competente arquiteto, lhes oferecia patacas pelo bordão que tirassem. Afora as demais representações dos meninos antigos

¹ Poeta, autora dos livros de poesia “Água Negra”, Prêmio Banco Capital de poesia (2011); “Correntezas e Outros estudos Marinhos”, pela editora Ogum’s Toques Negros e de “Ela” e “Dia bonito para chover” os dois últimos ainda no prelo. Doutora em Teoria da Literatura, Professora Adjunta de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Líder do grupo de Pesquisa *Corpus Dissidente: Negropoéticas e Negropolíticas: Narrativas, memórias e representações de si na Literatura Negro-Brasileira*, também na UFBA

debaixo de árvores, Cecília Meireles falando do recebimento da palma e do galardão de formatura, Adélia Prado desejando o natal e a sua véspera... As representações, realmente, são inúmeras, e todas denotam uma aura familiar, um acesso a bens simbólicos (Bourdieu, 1974), um círculo afetivo e virtuoso que, decerto, é o principal responsável pela formação do leitor. Silviano Santiago (1989) no seu texto intitulado *Singular e Anônimo* se propõe a analisar a formação do leitor e nos demonstra que o contato com o texto e a produção de novos caminhos interpretativos se dá pela aceitação dos diferentes percursos de interpretação e pelo mergulho cotidiano e adensado na leitura. Dito de outra forma, toda leitura, segundo o autor, é singular – portanto única, irrepetível – e anônima, no sentido de que qualquer um que se coloque diante do texto formulará para ele uma leitura válida.

Mas penso que, para falar de formação de leitores precisamos apartar dois tipos bem distintos de leitores: um deles é o leitor comezinho, tradicional. Aquele que lê, durante os anos escolares, o que lhe cai nas mãos, e depois segue o seu caminho já desvencilhado das leituras, secundarizando-as. O outro é o leitor que será o futuro escritor de literatura. Este sim, ainda na sua mais incipiente experiência, já enxerga a literatura como algo que lhe encanta, obseda e ilumina, em um gesto, toda a vida!

E é este leitor que, aqui, nos interessa. Este sujeito não apenas se embrenha pelos livros escolares, mas mergulha nas bibliotecas, fazendo delas a sua segunda casa, vive a plena solidão acompanhada da leitura, deriva nas palavras sem temor, pois que elas são, para ele, parede e pão. Este é o escritor de literatura. E por isto vemos repetirem-se tantos arquétipos de leitores na Literatura Brasileira, conforme demonstrado no início desta reflexão.

Eu mesma fui formada assim. Lendo todos os livros escolares antes do tempo, tornando-me melhor amiga das bibliotecárias, mergulhando profundamente nos textos. Mas, devo dizer, ainda não foi ali que se formou a escritora negra. Ela veio muito depois quando descobri que eu era negra e que, finalmente, entendi que os personagens e poemas aos quais eu tanto amava, nunca eram pensados por mim, nem representados pelos autores, como sendo pessoas negras. E isto me provocou um grande choque.

Parti, então, buscando tais representações. Onde fui mais longe e alcancei algum laivo disto foi em *Capitães da Areia*, de Jorge Amado; mas ali o que me restava eram meninos desmatriados e negrinhas disponíveis nos areais. Depois, *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo; seguido de *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto. E daí emergiram constatações dolorosas – mas que me traziam algum alívio: eu ainda não estava representada ali. A busca continuou quando

por toda a minha trajetória leitora e escritora e, depois, quando escolhi a minha profissão de professora de Teoria da Literatura.

Em 2011, no Seminário Mulher e Literatura, ocorrido na Universidade de Brasília, a escritora Conceição Evaristo se apiedou de todos nós e disse, cessem a busca, por que nada vai ser encontrado!

A revelação de Evaristoveio, na verdade, em forma de uma provocação: “Citem, no corpo da Literatura Brasileira, um texto em que o núcleo familiar – ainda que seja o tradicional – seja representado por uma família negra, sem vícios, equilibrada na qual os seus problemas sejam aqueles rotineiros, que todos nós enfrentamos.” Um espanto abrasador se espalhou pelo imenso auditório, e centenas de silêncios flutuaram sobre as nossas cabeças. Demo-nos conta de que, simplesmente, tal representação não existia. Algo similar, agora por números, pode ser ilustrado pela pesquisa conhecida como “Quero escrever um livro sobre Literatura Brasileira”, da Profa. Dra. Regina Dalcastagnè, na qual foram analisados 258 romances das maiores editoras do país entre os anos de 1990 e 2004. O resultado da pesquisa, expresso em publicações² é ainda mais estarrecedor, uma vez que atinge o campo da representação e, como nos sinaliza Cuti: “A dimensão política está é na representação”³, é ela que garante ou retira status, produz acesso a lugares, garante formas e lugares de fala, nas palavras de Dalcastagnè:

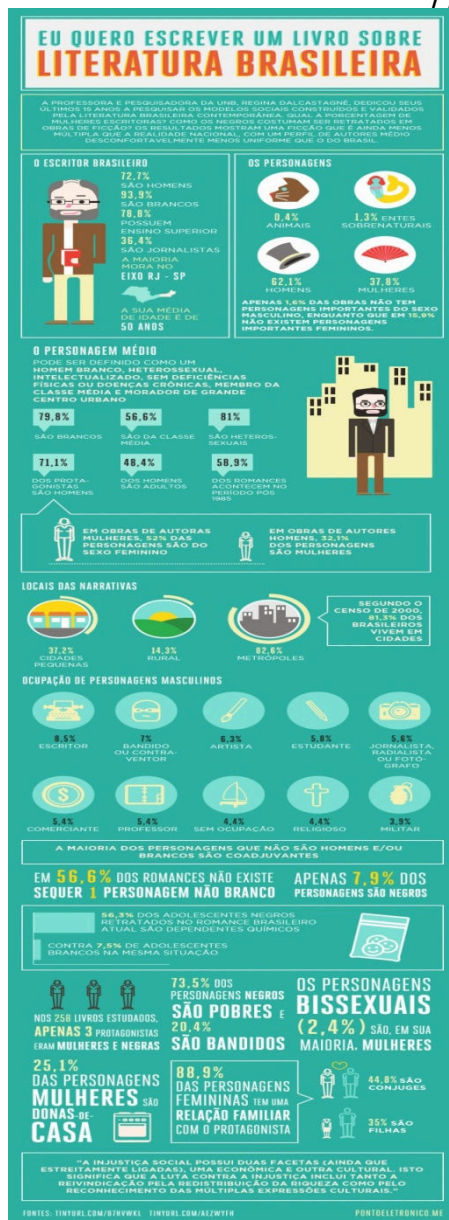
Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas.⁴

A pesquisa de Dalcastagnè segue os traços da reflexão Gayatri Spivac em *Pode um Subalterno Falar?* (2010), dedica-se a, apontando uma limitação na posição de Gilles Deleuze e Michel Foucault acerca da representação do Outro enquanto Sujeito descentrado, denunciar que o subalterno não consegue falar por que ele é sistematicamente não silenciado, mas falado pelo outro.

² DALCASTANGÈ, Regina. A personagem no romance brasileiro Contemporâneo: 1990-2004. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf. Acesso em 13 de Out. de 2014.

³ Anotação quando da visita de Cuti para um evento organizado pelo Coletivo Ogum's Toques Negros, Salvador, em 2013.

⁴ DALCASTANGÈ, Regina. A personagem no romance brasileiro Contemporâneo: 1990-2004. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf. Acesso em 13 de Out. de 2014.



Hommi Bhabha (1998) nos apontou a formulação básica desta problemática ao discutir o estereótipo como sendo uma estrutura calcada numa verdade não verificável, na medida em que ela se repete, assegurando seu lugar e valor de verdade, mas jamais se expondo à verificação empírica, sob o risco de provar-se falso ou insuficiente para dar conta desta alteridade. Por seu turno, Spivak insere a noção de “sujeitos-efeitos” afirmando que os sujeitos pensados como subalterno são efeitos do discurso que assim os representa.

Se a/o minha/meu leitor/a ainda não compreendeu que esta longa reflexão tem a ver com o título deste texto, é chegada a hora de torná-lo mais escuro.

Comecei a discussão recuperando as representações já arquetípicas de infância e avancei, demonstrando o modo como somos sistematicamente representados na literatura por que é nestes dois espaços: o da vida e o da leitura que se forma o escritor.

Se bem observado, raramente veremos nos poemas, por exemplo, autores e autoras negras relatando cenas de sua infância no que tange à formação leitora. Por que isto acontece? Esta é a face mais importante do problema que,

aqui, nos propomos a pensar.

A infância negra, desde as suas representações mais antigas através da iconografia escravista, é minorada, esvaziada, uma vez que este pequeno indivíduo, enquanto corpo de uso, pouco ou nada valia. Depois, quando finalmente entra-se na representação literária, somos projetos de malandros, marginais, vagabundos, negrinhas estupráveis, moleques de recado, o que se repete sistematicamente desde os gibis de Maurício de Souza, até as novelas que criaram e criam imaginários em nossa sociedade. Desta questão, no que tange à literatura, o que se vê é a sistemática rumação de estereótipos com meritórias exceções contemporâneas nas obras “A cor da Ternura”, de Geni Guimarães, “Insubmissas Lágrimas de mulheres”, de Conceição Evaristo e “Sete, diásporas íntimas”, de Lande Onawale. Nestes textos vê-se crianças negras brincando de apenas ser, com espaço para a imaginação, para a criação de um lugar de fala,

ainda que atravessando a sistemática violência do racismo à brasileira, como anotado por Roberto da Matta⁵.

A reflexão que, no entanto, não escapa de mim é: como estes sujeitos se formaram, na sua infância, enquanto leitores? E a reflexão se pluraliza: Foi mesmo neste contexto que nasceu o leitor e, por conseguinte, o potencial escritor de literatura? O que liam? Esta travessia afetiva de leitura se dava em contexto familiar, na escola, na igreja? Por que, nos textos que escrevem, não aparece com constância a criança que lê? Posso apenas acenar para a resposta de algumas destas questões que, sem dúvida, merecem uma pesquisa mais detida. O percurso óbvio, no entanto, é de que, para a maioria destes escritores, a infância leitora, imersa no campo do simbólico, que produziria, futuramente, o artífice de literatura não se sobrepunha a um contexto familiar não-leitor, muito comumente por conta de questões econômicas, mais do que pelo desinteresse pelo artefato cultural livro, ou quando se lia, eram textos que traziam representações inferiorizantes ou, ainda, a palavra escrita cedia comumente espaço para o discurso oral, através das histórias dos mais velhos.

Seja como for, o livro, enquanto fetiche e enquanto espaço que se pudesse algum dia ocupar, não vigorou, para a maioria destes sujeitos, como alegoria possível do futuro literato. E nisto temos uma grande e perigosa mutilação do universo sensível de formação do escritor. Muito certamente, as representações empoderadoras citadas aqui, nascem não da própria infância do escritor ou escritora, mas da sua observação da infância de seus filhos, e de como eles mesmos, após anos de imersão militante, nas ruas e nos textos, compreendem a necessidade de compor, na obra de arte, um espaço de representação dignificada como herança para as futuras gerações.

Deste contexto, nasce uma preocupação que, para mim, é recorrente: Estamos, a cada dez anos, diante de uma nova geração de jovens que não lê (com, mais uma vez, meritórias exceções). E, mais grave ainda, diante de uma geração de jovens escritores negros que não leem nem autores brancos canônicos – onde muitos de nós, escritores negros, bebíamos e ainda bebemos, seja por prazer, seja por costume - nem tampouco leem a Literatura Negra que os precede, e findam por fazer tábula rasa da herança que lhes cai nas mãos e que foi construída a duras penas através dos séculos e, na segunda metade do século passado, de maneira mais

⁵ Disponível em <http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questao-racial/afrobrasileiros-e-suas-lutas/1520-racismo-a-brasileira-roberto-da-matta>. Acesso em 10 de Out. de 2014.

sistemática e estruturada, tomando as cores do Movimento Negro, dos Cadernos Negros e dos vários grupos de intelectuais orgânicos que se espalhou por este país.

Ficam então estes sujeitos e a nossa literatura, qual o mito de Sísifo, de Albert Camus, num labirinto absurdo de, por não conhecer o que lhes antecede, conduzir, mais uma vez, a pedra pesada de volta ao topo do monte em lugar de repensar o seu lugar e função na nossa história literária. O que quero dizer é que estes escritores, não atingindo a todos obviamente, repetem usos de linguagem, de temática, recursos de representação e formas de enfrentamento que, hoje, por pouco, não caem em desuso, isto por que, em boa parte do tempo, apenas eles a utilizam e retomam. Esta é mais uma discussão que merece voos maiores e mais longos, mas fica aqui uma provocação para que se pense que critério estético, para além do conceito de Literatura Negra (Afro-descendentes ou Afro-brasileira), estamos construindo. Se pensarmos que o político é o estético, e esta é a tradição de nossa literatura, é preciso pensar que o estético igualmente deve ser político, e que são estas bases que sustentam o nosso texto, como vemos, por exemplo, neste poema de José Carlos Limeira:

palavras são meras ironias
dependem do tema
para início de conversa
queria que algumas delas fossem balas
ao invés de simples poemas.

(2014)

O que se percebe na construção não é um despreço pela postura aguerrida, mas uma construção apurada, um cuidado com a linguagem que, afinal, é um dos elementos mais importantes da construção poética. E antes que se levantem vozes equivocadas, não faço coro com os que dizem, em tom de condenação, que esta nossa literatura é a Literatura do Rancor, este sentimento ainda está inscrito em nós por que experimentamos cotidianamente poucas oportunidades de nos pensar e elaborar os nossos lugares políticos e simbólicos para além dos limites da opressão cotidiana, como comprovam os versos de Adão Ventura:

minha carta de alforria
costurou meus passos
aos corredores da noite
de minha pele.

Neste sentido, concordo com Chimamanda Adiche, no seu texto *Sejamos Todos Feministas* (2014): "... Estou com raiva. Devemos ter raiva. Ao longo da história, muitas

mudanças positivas só aconteceram por causa da raiva”, portanto, estes sentimentos são constitutivos de nossa travessia e são elementos que, muitas vezes, dão o ponto de nossa literatura. Mas a raiva, mera, deliberada, desfraldada *per si*, não faz literatura; e é disso que padecem muitos dos jovens escritores.

Um interlocutor mais criterioso poderia apontar um grave deslize na minha reflexão: os tempos são outros, o racismo, hoje, se traveste de UPP’s, vem em pedras de Crack, em milícias compostas tanto por policiais, como por bandidos e em mil outras faces, qual legião de demônios. Devo concordar, os tempos são outros. As mulheres negras, por exemplo, descobrem que, para além da violência física, há aquela que recebeu o nome de violência psicológica, há o confronto com o masculino etnocêntrico e falocrêntrico, há um homem misógino dentro de suas casas; os LGBTT negros, sejam biologicamente homens ou mulheres, padecem de um sistemático silenciamento de suas angústias e da carnavalização e esvaziamento de suas demandas. Ou seja, as questões são muitas.

Quando trazidas para o campo da literatura, se adensam pelo já citado apagamento, aprisionamento ou pela minoração de suas representações. Mas, se se deseja entrar nesta seara, temos que compreender que todas as nossas questões, exploradas em cada campo com a linguagem de cada um deles, merecem, como as cores na pintura, os traços no grafite e as melodias e construções de versos na música, um mergulho na ferramenta com a qual se escava o campo, fazendo uma arte que dribla a alegação de que escrevemos má literatura, ou de que fazemos um panfleto encadernado.

As reflexões apresentadas aqui não se encerram, e nem poderiam, posto que estamos em pleno processo de formação das próximas gerações de escritoras e escritores negros. Estes sujeitos que, ainda hoje, padecem de um vazio de representação nas cenas escolares, encontram, em compensação, a rica cena dos saraus, dos concursos literários e, mais contemporaneamente, em espaços como a internet, através do Facebook, comunidades que exortam à nova produção literária. Abre-se neste meio, igualmente, o acesso aos escritores que, antes, para as gerações anteriores, guardavam-se nas brumas da invisibilidade e da distância.

Ou seja, há um campo mais amplo de acesso e produção de conhecimento. A formação destes escritores que agora emergem, dá-se, mesmo após a Lei 10.639/03, fora do contexto escolar, mas de maneira potente, quase intuitiva e automática, fora dos livros, quase sempre, mas dentro da vida, na vivacidade da rede da internet. É preciso aproveitar este contexto precioso de acesso aos escritores e às suas escritas para lê-los. Se nossos pais não montavam

cavalos para campear, se não tivemos, em nosso tempo, acesso ao livro em suas texturas e cheiros, hoje temos acesso mais amplo a estes bens simbólicos e são eles que nos devolvem à materialidade-fetichismo do livro que é, mais que nunca, o nosso espaço. Se, para alguns escritores canônicos o livro está superado, no sentido de que o espaço da literatura agora é as ruas, os paralelepípedos e as paredes, para nós, escritores e escritoras negros e negras o livro é uma porta de casa que se abre, um campo de afetos insuspeitos, um fetichismo, como dissemos anteriormente, mas, antes de tudo, um espaço inegociável de poder ao qual todas e todos queremos ocupar.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Biblioteca Verde. In _____. *Menino antigo Boitempo – II*. Rio de Janeiro: Sabiá; José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1974
- SANTIAGO, Silvano. *Singular e anônimo*. In: _____. *Nas malhas da letra*. São. Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: ED.UFMG, 1998.
- ADICHE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DALCASTANGÈ, Regina. *A personagem no romance brasileiro Contemporâneo: 1990-2004*. Disponível em:
http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf. Acesso em 13 de Out. de 2014.
- Disponível em <http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questao-racial/afrobrasileiros-e-suas-lutas/1520-racismo-a-brasileira-roberto-da-matta>. Acesso em 10 de Out. de 2014.