

v. 23 n. 1

Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina

FRAGMENTOS

FRAGMENTOS

Universidade Federal de Santa Catarina

Reitor:
Luiz Carlos Cancellier de Olivo

Vice-Reitora:
Alacoque Lorenzini Erdmann

Centro de Comunicação e Expressão

Diretor:
Arnoldo Debatin Neto

Vice-Diretor:
Silvana de Gaspari

Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras

Chefe:
Marcos Morgado

Vice-chefe:
Gilles Jean Abes

Editora da UFSC

Diretora Executiva:
Gleisy R. B. Fachin

Conselho Editorial:
Ana Lice Brancher
Andréia Guerini
Clélia Lima de Mello e Campigotto
Gleisy R. B. Fachin (presidente)
João Luiz Dornelles Bastos
Kátia Maheirie
Luiz Alberto Gómez
Marilda A. de Oliveira Effting

Florianópolis, 2016.

FRAGMENTOS

A revista FRAGMENTOS é uma publicação do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina. Com periodicidade semestral e circulação nacional e internacional, publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos, com artigos e resenhas em alemão, espanhol, francês, inglês, italiano e português. Tem como objetivo divulgar a produção acadêmica recente nas áreas de estudos de línguas e literaturas estrangeiras.

Tiragem: Edição *on-line*

Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>

Contatos: revistafragmentos@gmail.com
Contact Fone: 55 (48) 3721-6587

Endereço para assinatura: Universidade Federal de Santa Catarina
Mailing address for Centro de Comunicação e Expressão
subscriptions Revista Fragmentos
Bloco B - Sala 405
Campus Universitário - Trindade
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil
Fone: 55 (48) 3721-6587

Endereço para permuta: Universidade Federal de Santa Catarina
Exchange address Biblioteca Universitária
Campus Universitário - Trindade
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil
Fone: 55 (48) 3721-9413
E-mail: permuta@bu.ufsc.br

ISSN 2175-7992
Universidade Federal de Santa Catarina

Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina

FRAGMENTOS

Editor-chefe Walter Carlos Costa

Comissão editorial Ana Cláudia de Souza, UFSC ♦ Andréa Cesco, UFSC ♦ Andréia Guerini, UFSC ♦ Claudia Borges de Faveri, UFSC ♦ Georg Otte, UFMG ♦ Isabel Stratta, Universidad de Buenos Aires ♦ Lincoln Fernandes, UFSC ♦ Luana Ferreira de Freitas, UFC ♦ Maria Augusta Costa Vieira, USP ♦ Maria Lúcia Vasconcellos, UFSC ♦ Noêmia Guimarães Soares, UFSC ♦ Ronaldo Lima, UFSC ♦ Sergio López Mena, Universidad Autónoma de México ♦ Silvana de Gaspari, UFSC ♦ Werner Heidermann, UFSC

Secretária de redação Rosario Lázaro Igoa

Conselho consultivo Henryk Siewierski, UnB ♦ Jerzy Brzozowski, Universidade Jaguelônica de Cracóvia ♦ Júlio César Pimentel Pinto Filho, USP ♦ Julio Ramos, University of California, Berkeley ♦ Lawrence Flores Pereira, UFSM ♦ Lúcia Pacheco de Oliveira, PUC-Rio ♦ Maria Betânia Amoroso, UNICAMP ♦ Michael Korfmann, UFRGS ♦ Paulo Astor Soethe, UFPR ♦ Theo Harden, UnB

Capa/proj. gráfico Ane Girondi

Assessoria Técnica: Daurecy Camilo (Beto) CRB 14/416

(Catalogação na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina)

Fragments / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras — v.1, n.1 (jan./jun. 1986)- .
Florianópolis : Editora da UFSC, 1986-
v. ; 21cm
Publicação interrompida do 2º semestre de 1991 ao 2º semestre de 1996
e 1º semestre de 2012 ao 2º semestre de 2015
Semestral
ISSN 2175-7992

I. Universidade Federal de Santa Catarina. Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras.

Sumário

Artigos

- Dilaceramento de corpos: o *Sparagmós* em *Flávia, cabeça, tronco e membros*** _____ 9
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Alice Carvalho Diniz Leite
- Sujeito e autoria na vanguarda** _____ 22
Pedro Heliodoro Tavares
- “With my crust of bread and liberty”: Freedom and social conventions in Thomas Hardy’s *Life’s Little Ironies*** _____ 29
Carolina Paganine
- La violencia en el acto: tres cuentos de Bernardo Couto Castillo** ____ 45
Coral Velázquez Alvarado
- O barroco em *Tutameia* francês** _____ 54
Emilie Geneviève Audigier
- A poesia traduzida e o Modernismo brasileiro** _____ 62
Agláé Fernandes
- Avaliação da poeticidade tradutória no poema “Les Pas” de Paul Valéry** _____ 72
Lavínia Teixeira Gomes
- De Rio de Janeiro a New York: crônicas de José Martí y Machado de Assis** _____ 85
Rosario Lázaro Igoa
- As viagens por terra ao/do Oriente e a tradução oral (Séc. XV e Séc. XVI)** _____ 96
Carlos Castilho Pais

“Não sou o hóspede, nem o estrangeiro, mas o membro da família”.
Sarmiento e suas ambivalências diante da realidade francesa _____ 108
Berthold Zilly. Tradução de Letícia M. V. S. Goellner

La creación artística en *La invención de Morel* _____ 131
Gabriella Menczel

Adolfo Bioy Casares: un inventor de ficciones o la entropía de las
máquinas de narrar _____ 146
Mónica Bueno

Adolfo Bioy Casares: *Dormir al sol*, a ficção biomédica como performance
ética _____ 160
Graciela Ravetti

Resenha

Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções _____ 179
Paulo Henrique Pappen e Rosario Lázaro Igoa

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais
tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

Alice Carvalho Diniz Leite
Universidade Federal de Minas Gerais
alice.diniz@gmail.com

Dilaceramento de corpos: o *Sparagmós* em *Flávia, cabeça, tronco e membros*

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo sobre *Flávia, cabeça, tronco e membros*, peça teatral escrita por Millôr Fernandes em 1963. A obra traz em sua composição elementos que sugerem relações possíveis com os estudos clássicos, principalmente quanto à tragédia clássica, e com a dramaturgia de Shakespeare. Há pistas significativas do compromisso do autor com o gênero trágico, já que o subtítulo da peça é “tragédia ou comédia em dois atos”. Como ponto de conexão entre o texto teatral e a tragédia ática, propomos a palavra grega *σπαραγμός*, *sparagmós*, cujo sentido carrega as ideias de despedaçamento, dilaceração, mutilação. Entre os principais temas de *Flávia, cabeça, tronco e membros* destacamos: personagens de caráter transgressor, a demanda de destruição e o desejo irrefreável de cometer crimes.

Palavras-chave: Recepção clássica. Literatura comparada. Ritual dionísio. *Sparagmós*.

Ripping bodies apart: *sparagmos* in *Flávia, cabeça, tronco e membros*

Abstract: This paper presents a study on the play *Flávia, cabeça, tronco e membros*, written by Millôr Fernandes in 1963. This play evokes possible relations with classical studies, especially the Greek Tragedy and Shakespearean drama. Some evidence is presented that the author was influenced by the tragic genre, part of a caption is a perfect example of the tragic genre: “tragedy or comedy in two acts”. A point which connects the play and the tragic genre is the Greek word: *σπαραγμός*, *sparagmos* which carries a meaning related to laceration and mutilation. Among the most important themes found in *Flávia, cabeça, tronco e membros*: characters with transgressive

qualities, the demand of destruction and the unstoppable desire to commit crimes play an important part of the analysis of the play.

Keywords: Classical reception. Comparative literature. Dionysian ritual. *Sparagmos*.

Dentre os muitos conceitos que cercam a tragédia antiga, gostaríamos de focalizar e apresentar ao público não especializado em estudos clássicos um dos mais importantes para a teorização do gênero, com o fim de enriquecer a leitura de uma obra teatral brasileira datada de 1963. A palavra é *σπαραγμός* (*sparagmós*). A peça é *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de Millôr Fernandes. Trata-se de uma obra que é estruturada sobre uma metáfora recorrente no sistema literário, “sociedade = corpo”, e desde o título, proposta sob uma hierarquia clara, “cabeça, tronco e membros.” O contexto da narrativa de Millôr, no entanto, apresenta membros soltos, vendidos no frigorífico. A cabeça, normalmente, é o que permite a identificação. Membros não identificados, desvinculados da cabeça, não são considerados um corpo íntegro propriamente; ao final da peça, com o desenvolvimento da metáfora, Millôr nos leva a pensar: “onde está a cabeça”, sem cabeça “Que país é este”? Porém não vamos, de modo algum, desenvolver o raciocínio exposto acima. Nosso (re)corte é mínimo, talvez não chegue nem a um dedo do tema. Estamos tão somente associando a obra de Millôr com a tragédia antiga.

É certo que, ao falar de tragédia, será compulsório tangenciar a ideia de *ὑβρις* (*hybris*), mas não se assuste o leitor com a nomenclatura; isso não será tão assustador como o esquiteamento generalizado proposto por Millôr, em si também bem mais palatável do que a prática no Brasil dos idos de Tiradentes.

Não nos questionamos se Millôr conhecia ou não os rituais dionisíacos precursores da tragédia nem se pretendia recuperá-los. Temos, no entanto, fortes indícios do comprometimento do escritor com a tragédia, pois a peça ora escolhida carrega um subtítulo curioso: “tragédia ou comédia, em dois atos”.

Em que pese a validade da hipótese de deliberada oscilação de gêneros, brincadeira séria muito adequada ao caráter do autor, cabe registrar, todavia, que a peça se abre com uma citação vinda de um passado trágico, se bem que mais recente que o grego, o qual apresenta a situação política de Roma e a escrita dramaturgicamente de William Shakespeare. A certeza que auferimos, portanto, é a de que o texto teatral que vamos ler reitera a possibilidade de um outrora: a era elisabetana em uma tragédia típica, *Julius Caesar*. A epígrafe, na tradução do dramaturgo carioca, é:

Devemos assassiná-lo com coragem,
Mas sem ódio; trinchá-lo como uma iguaria.

O trecho foi tomado de uma fala de Bruto na cena I do 2º ato. A referência, sem dúvida, marca, realmente, o tom das cenas que vamos ver (ou ler).

De modo geral e visando aos que não a conhecem, a peça teatral *Flávia, cabeça, tronco e membros* guia sua plateia através de dois temas principais que de alguma forma se conectam. O primeiro é a aparição, pela cidade, de corpos, fragmentos de corpos, carne e sangue humanos que perpassa toda a obra. O segundo refere-se ao fato de a protagonista Flávia Morelli, uma adolescente de quase dezoito anos, ter como um de seus maiores sonhos sentir todas as emoções que a vida lhe pudesse proporcionar. Nesses anseios, atribuíveis – se formulados de modo vago – a qualquer jovem, destacamos a vontade da personagem de viver intensamente seu destino, considerando, inclusive, a possibilidade de tirar, tragicamente, a vida a alguém.

Concluídas as suas metas, a adolescente parece alcançar relativa pacificação:

Flávia – Você não imagina como estou feliz. Pequei, zombei, droguei, roubei, vivi com um homem que não era meu, e afinal matei.

Alberto – Que bom te ouvir, só falta a condenação, depois de tudo.

Flávia – E logo a morte! Eu quero morrer logo olhando com desdém para os que ficam, os que ainda vão esperar anos e anos por essa surpresa viagem à Europa. Não sou uma mulher realizada? (FERNANDES 2007, 104-105)

Nota-se pela citação, particularmente nas últimas frases, que a personagem se caracteriza por um desejo irrefreável de ultrapassar seus limites e de experimentar a punição final. Flávia só se desestabiliza em sua trajetória quando toma consciência de que não alcançará a condenação, o que, no nosso ponto de vista, demonstra a irrefreável necessidade dela de transgredir, inclusive em relação a si mesma, ou seja, de atravessar a fronteira da vida e alcançar a morte.

Flávia – (*Para o Promotor. Desesperada.*) O sr. tem que apelar. Tem que apelar. (*Grita.*) Eu confessei e aqui ninguém me ouviu. Devo ser condenada

Moral – Disse e repito: você é inocente.

Flávia – Senhor Juiz, nunca fui inocente. Nunca! Nunca! (*Desesperada.*) Quando eu nasci já vim com a folha de parreira! É uma injustiça inominável; nos Estados Unidos... (FERNANDES 2007, 109)

Esses indícios pontuam, de maneira geral, o caráter contraventor das personagens e a demanda de destruição que marca não apenas a peça em questão,

mas o trabalho artístico de Millôr Fernandes. Críticos teatrais e literários, entre eles Sábato Magaldi, entendem a dramaturgia desse autor como uma espécie de “testemunho amargo sobre a existência atual, nessa comicidade moderna, feita de esgares e de doloroso grotesco.” (MAGALDI 2004, p. 271). Apesar de traços marcadamente trágicos, o legado de Millôr é concomitantemente definido como pertencente ao gênero da “comédia só comprometida com a realidade brasileira e consigo mesma” (PRADO 2009, p. 122). Neste sentido, a denominação de “tragédia ou comédia em dois atos” de *Flávia, cabeça, corpo e membros* poderia ser estendida a outras produções da lavra milloriana.

Além disso, especificamente na peça estudada aqui, podemos comprovar efetivamente um riso sardônico e uma carantonha escarnificante que se exhibe todo o tempo. A peça transcorre numa sucessão de múltiplas infrações perpetradas por um elenco inteiro: um juiz alcoólatra, uma adolescente rebelde, policiais corrompidos, advogados escusos etc. As transgressões reiteradas, pequenas ou grandes, poderiam ser categorizadas imediatamente pelo que tecnicamente se chamaria, nas tragédias, de ὕβρις (*hybreis*). Entendemos por este conceito, a noção de “ultraje, violência, excesso, desmedida” (WARTELLE 1982, 429). Aristóteles já havia ido um pouco mais longe e indicara que a *hybris* é uma ação que consiste em tudo fazer ou dizer contra um outro qualquer estando dominado pelo desprezo de tudo o que não seja o interesse próprio e pelo mero desejo de alcançar prazer e, tudo, sempre, sob o signo do excesso (ARISTÓTELES *Retórica*, 1378b 23; 1389b 7).

Não nos cabe, entretanto, apontar as marcas trágicas da obra; basta-nos uma única – talvez a mais vigorosa estratégia de construção do horror –, aquela delimitada pelo termo de abertura deste ensaio, o *σπαραγμός*. Então, o que exatamente é o *σπαραγμός*, *sparagmós*?

O vocábulo grego, ou melhor, a raiz *σπαρ-* do vocábulo, é recorrente nos textos trágicos antigos. O dicionário etimológico grego-francês de Pierre Chantraine (1977, 1032) oferece as seguintes informações no verbete relativo ao verbo originado da raiz mencionada:

σπαράσσω: (...) dit notamment de chiens, ‘déchiqúeter, attaquer’, etc. (...) Dérivés: *σπάραγμα* n. ‘lambeau, tout ce qui est déchiré, arraché, débris’, etc. (trag., Arist., etc.) aussi avec *ἄπο-* (AP); nom d’action de coloration concrète: *σπαραγμός* m. ‘fait d’arracher la peau, les cheveux’ etc., aussi au sens de, crampe (trag., etc.).¹

¹ *σπαράσσω*: (...) se diz particularmente a respeito de cães, “rasgar, atacar”, etc. (...) Derivados: *σπάραγμα*, neutro. “pedaço, tudo o que está despedaçado, resto”, etc. também com *ἄπο-* (AP) (trag, Arist, etc ...); Nome de coloração de ação concreta: *σπαραγμός* masculino. “feito de rasgar a pele, arrancar o cabelo”, etc., também no sentido de, cãibras (trag., Etc.).

O mesmo termo *σπαραγμός*, no *Greek-English Lexicon* (LIDDELL-SCOTT 2003, 3536), é definido como “tearing, rending, mangling. (...) II. convulsion, spasm, (...) agony.”² Jeanne Roux (1972, p. 476), em comentário a uma ocorrência da palavra nos versos 735-736 de *Bacantes*, de Eurípides, afirma: “Le *sparagmos* consistait à déchirer vivante la victime, dont les fidèles consummaient ensuite la chair crue. Il précédait rituellement l’omophagie.”³ Sabemos, enfim, que a palavra marca uma etapa do ritual do padroeiro da tragédia ática pelo trecho de Eurípides indicado abaixo:

Ἄγγελος	Mensageiro
ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν	E nós, no que fugimos, livramo-nos das
735	trinchas das bacas e elas, por desaferradas
βακχῶν σπαραγμόν, αἱ δὲ νεμομέναις	mãos,
χλόην	cavam as novilhas que juntas pastavam
μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.	a grama.

A citação das *Bacantes* descreve o ritual dionísiaço primitivo realizado sob o influxo da violência e do vigor do deus, que arrebatava um grupo de mulheres, as possuía e as fazia atacar e dilacerar uma boiada que pastava serenamente.

Se na Grécia o dilaceramento fazia parte do ritual do deus, no Brasil de Millôr Fernandes, pelo menos na peça em debate, a presença constante de corpos e de pedaços de corpos parece funcionar como testemunho de legítimos *sparagmói*. Contudo, chama-nos a atenção o fato de ser tal prática encarada de maneira bastante despreocupada. A displicência não surpreende, porém, quando encaramos estes que tão descontraidamente contemplam os horrores como autores de ὕβρεις, ou seja, como autênticos ὕβρισται, (*hybristai*), personagens trágicos arrogantes e transgressores.

Noronha é a primeira figura dramática a demonstrar naturalidade ao oferecer churrasquinhos de gente para seus clientes:

Churrasquinho. Churrasquinho de carne. Carne humana e camarão. Caldo de cana. Caldo de gente. Olha o bom sangue. (*Sério.*) O doutor aí não vai querer o bom caldo? Geladinho. Vai fechar, doutor. (*Entra polícia com Flávia. Sentam-se em dois banquinhos, no balcão. Noronha se aproxima.*) Vai fechar, aproveita. (FERNANDES 2007, p. 24)

² lacrimejamento, despedaçamento, mutilação. (...) II. convulsão, espasmo, (...) agonia.

³ “O *sparagmos* consistia no dilacerar, viva, a vítima, os fiéis, em seguida, consumiam a carne crua [da vítima abatida]. Ele [o *sparagmos*] precede, ritualmente, a omophagia [a ingestão da carne crua]”.

Se a audácia de Noronha apregoa nas ruas, o juiz Paulo Moral e sua esposa Sílvia, manifestando incômodo, comentam a abundância de corpos humanos encontrados no espaço público e reclamam da exposição e exibição dos cadáveres e da incompetência das funerárias governamentais:

Sílvia – Já não se pode mais andar nessa cidade. Mataram um homem bem ali na porta do Disco.

Moral – (*Lendo a Última Hora.*) Isso já tem três dias. Deu em todos os jornais.

Sílvia – Pois o corpo continua lá. Está tudo completamente abandonado! Depois que o governo encampou as funerárias há um cadáver em cada esquina. (FERNANDES 2007, p. 33)

O ocultamento dos cadáveres há de ser a solução. Eles serão acondicionados em caixas verdes para, por meio de atravessadores, serem fornecidos como alimento.⁴ Tudo transcorre bem até o desfecho da ação de Flávia, que dá ensejo para o despedaçamento múltiplo e simultâneo de outros muitos humanos:

General – Alarme absoluto e seiscentos civis presos. De açougue em açougue recolhemos 18 pares de gambe mutilati, catorze rins, muitos miúdos, seis corações maternos, artelhos, ovos. Foram identificados, pelos melhores técnicos de nossa aviação, um velho ator, uma atriz velha, uma putana, um vigarista húngaro, um escritor de esquerda, um vendedor Esso e um Texaco.

Advogado de defesa – Da Petrobrás, nenhum?

General – (*Acena que não.*) Conseguimos recompor oito donzelas, cinco guapos, uma velhinha, três senhoras gestantes, deixando de lado ainda alguns sobressalentes. (FERNANDES 2007, p. 103)

O ato acaba por ser banalizado, contradizendo a epígrafe inicial. Contradiz mesmo?

Parece-nos evidente que a protagonista que dá nome à peça havia revelado com tranquilidade que seus crimes são frutos de seus desejos, de seus caprichos; o maior deles seria cometer um assassinato, nítida busca por experimentar diferentes sensações frequentemente reprimidas e obstaculizadas pela polícia. Entretanto há sutilezas que merecem ser pensadas.

Retornemos ao texto de Shakespeare, à história do assassinato do imperador Júlio César por seu filho adotivo. Na tragédia inglesa, da boca de Casca, um

⁴ Esta poderia ser mais uma das etapas do ritual antigo, a saber, a omofagia, isto é, a ingestão da carne crua do sacrificado. Na peça, ao que parece, homens e mulheres são mais civilizados: ingerem a carne após seu cozimento.

dos conspiradores do grupo de Bruto, poucos minutos antes da fala-epígrafe escolhida por Millôr, ouviremos um pronunciamento curioso. Ele declara, sobre a situação da peça, estar-se em uma tempestade que se define como uma “guerra civil no alto céu” ou uma “demanda” de destruição enviada aos deuses pelo mundo arrogante (SHAKESPEARE 1911, cena I, v. 11-13)⁵.

O cenário inglês de “instabilidade atmosférica” e “demanda de destruição” (que aliás se repete em outras tragédias shakespearianas) parece coincidir com o clima geral construído por Millôr; de forma livre e frouxa, constrói-se uma superposição, ou melhor, um processo acumulativo de leituras que instauram a atmosfera da peça aqui discutida e, embora a peça brasileira fale, vez por outra, de praia e sol, segundo a personagem Noronha, no ápice dos acontecimentos, temos em *Flávia, cabeça, tronco e membros*, um dia de “sol pela metade” (MILLÔR 2007, 80-81). O tempo é e não é, como o texto é e não é comédia, é e não é tragédia.

A ideia de guerra civil é bem interessante para o texto brasileiro, sobretudo se conjugada ao prefácio do próprio autor. Poderíamos discorrer sobre ela longamente, contudo, mais uma vez, voltaremos nosso olhar para a destruição, etapa essencial do ritual trágico dionísio que profetiza a epígrafe. Olhamos de viés para os conflitos intestinos apenas de forma a associá-los ao despedaçamento ritual, afinal o tipo de destruição que propõe a epígrafe é aquele que, não sendo natural, tampouco é desmedido e se dá para o bem comum. Isto é referido por Bruto em solilóquio. Ele diz de seu pai adotivo: “It must be by his death: and for my part, I know no personal cause to spurn at him, but for the general.” (SHAKESPEARE 1911, cena III, v. 11-13).⁶

Eis o início do contexto da ocorrência do trecho citado por Millôr, a partir dos versos 162-166, e, mais precisamente, na passagem de v. 172-173. A fala de Bruto:

Of course will seem too bloody, Caius Cassius,
To cut the head off and then hack the limbs,
Like wrath in death and envy afterwards;
For Antony is but a limb of Caesar:

⁵ O trecho citado em tradução nossa, no original inglês:

“Either there is a civil strife in heaven,
Or else the world, too saucy with the gods,
Incenses them to send destruction.” (v. 11-13)

⁶ Em Tradução de Carlos Alberto Nunes: “Preciso é que ele morra. Eu, por meu lado, razão pessoal não tenho para odiá-lo, fora o bem público.”

Let us be sacrificers, but not butchers, Caius
(...)
Let's kill him boldly, but not wrathfully;
*Let's carve him as a dish fit for the gods (...)*⁷

Vê-se que, já em Shakespeare, estamos nos limitando com a morte pelo ato sacrificial. A remissão explícita aos versos do bardo inglês nos devolve o título da peça, *Flávia cabeça, tronco e membros* (cf. verso citado “cut the head off and then hack the limbs”).

Assim, em sucessivas cenas e relatos sabemos que a adolescente foi levada à delegacia inúmeras vezes, após cometer uma série de infrações, como atentado ao pudor e consumo de drogas. Em uma de suas detenções, Flávia conheceu o delegado Alberto, que logo se apaixonou por ela. O romance dos dois tinha um impedimento – que para Flávia tornou-se incentivo – relevante: o delegado era casado com Olga. Flávia decidiu colocar em prática uma ação que, ao mesmo tempo, desse fim aos impasses de seu relacionamento com Alberto e realizasse sua fantasia de tirar a vida de alguém. Não por acaso, Olga foi a vítima escolhida para enfrentar a morte, e seu assassinato foi arditamente planejado por Flávia e Alberto; diríamos que seus atos foram preparados “como um prato digno de deuses” e este é o diferencial em relação aos demais.

Os passos do crime foram calculados em uma sequência estrategicamente organizada. As ferramentas necessárias seriam um furador de gelo, um serrote, uma caixa verde de feira e uma lona vermelha. No dia marcado, o casal deveria surpreender Olga dando-lhe um golpe na nuca, utilizando o furador de gelo. Em seguida, seu corpo inerte deveria ser serrado sobre a lona vermelha com “um enorme desenho de boi, colorido, todo marcado por zonas” (FERNANDES 2007, p. 66). Seus pedaços seriam, por fim, depositados dentro da caixa verde a ser abandonada na feira.

A descrição do assassinato de Olga, com abate semelhante ao de um boi (ou vaca, no riso sarcástico de Millôr) é de tal forma indicada que atrai e evoca a realização de um ato sacrificial dionísio. Um dos indícios mais fortes da concretização de um ritual de sacrifício é o uso de uma lona vermelha com um desenho de boi,⁸ cuja função seria envolver os pedaços do corpo de Olga antes de eles serem escondidos na caixa. Ademais, ressalta-se também a intenção de

⁷ O trecho citado em tradução nossa:

Vamos matá-lo como bravos, não como brutos,
Vamos fatiá-lo como prato digno dos deuses.

⁸ É sempre bom lembrar que o bom é signo ligado à Dionísio, o deus touro (cf. Bacantes de Eurípides).

Flávia e de Alberto de não revelarem a autoria da crueldade praticada por eles, tentando incriminar outras pessoas. Os membros de Olga deveriam ser colocados em uma caixa verde a fim de que ela fosse confundida com outras caixas, dificultando a identificação dos responsáveis pelo crime. Observe-se ainda que a atrocidade perpetrada é igualmente referendada pelo Padre Coração, que cumpre suas funções sacerdotais durante o ritual.

Após ter tornado seu sonho uma realidade, Flávia não expressa qualquer forma de arrependimento. Pelo contrário, somente é capaz de enfatizar seu sucesso, falando com Alberto, reiteramos a citação: “Você não imagina como estou feliz. Pequei, zombei, droguei, roubei, vivi com um homem que não era meu, e afinal matei!” (FERNANDES 2007, p. 104). A personagem revela também o próximo desejo a ser conquistado: a morte, capaz de a fazer desdenhar de todos aqueles que continuarem vivos, encerrando uma vivência incomparável e sem repetição.

Alberto, por sua vez, também não apresenta sentimento de culpa: “Esclareço em princípio que não tenho remorso. Ela morreu, bateu as botas, esticou as canelas, foi desta para a melhor, descansa em paz. E quando eu a serrei, senti um prazer inteiramente novo.” (FERNANDES 2007, p. 104). Nota-se que a personagem, que trabalha como delegado de polícia, passa a considerar o assassinato cruel como uma prática perfeitamente aceitável, capaz de proporcionar um prazer diferenciado.

Os pedaços do corpo de Olga, ao serem finalmente encontrados, geram um medo terrível nos feirantes. Como eles poderiam explicar o aparecimento de um cadáver em meio à mercadoria? A solução encontrada foi camuflar os pedaços de carne humana no carregamento de um açougue. O registro é descrito de forma escandalosa: “seis pernas e quatro braços” (FERNANDES 2007, p. 87). As multiplicações dos fragmentos de corpos levantam a hipótese de outras pessoas terem sido assassinadas de forma parecida.

Vale mencionar, inclusive, o fato de a vítima também nutrir a vontade de assassinar uma outra personagem, ironicamente da mesma maneira que Flávia teria planejado, justificando assim seu desejo: “O crime que não é crime porque livra alguém muito amado de um sofrimento atroz” (FERNANDES 2007, p. 61). A motivação de sua fantasia e a forma de concretizá-la eram exatamente as mesmas da rival. Olga desejava tirar a vida de uma mulher que se tornara um obstáculo para a realização de seu relacionamento extraconjugal. A descrição de seu plano e as ferramentas que deveriam ser utilizadas eram iguais aos de Flávia e Alberto.

Após o corpo de Olga ter sido escondido no carregamento do açougue, temos outra vez as personagens topando com pedaços de carne humana de

maneira nada convencional e encarando o fato naturalmente. Primeiro, destacamos a reação da açougueira ao perceber o fornecimento de pedaços de corpos em seu estabelecimento:

Promotor – Quando é que a senhora percebeu que havia algo anormal no fornecimento?

Açougueira – Meu marido percebeu mais ou menos logo. Há vinte anos trabalha com o artigo.

Promotor – E não perceberam imediatamente que se tratava de um crime?

Agougueira – Vimos só que era uma carne diferente.

Promotor – Humana?

Açougueira – De gente.

Promotor – E nem se incomodaram?

Açougueira – Doutor, há tantos anos lidamos diariamente com carne, sangue, ossos, miúdos, bofes, coração, miolos; carne de boi, de porco, de vitela, toda carne. É difícil, depois de tanto tempo, a gente ter horror a qualquer tipo de carne. A nossa é quase igual. (Mostra o braço apertando-lhe a carne) (FERNANDES 2007, p. 91).

Percebemos que a açougueira não demonstra qualquer tipo de estranhamento ao constatar que a carne encontrada era mesmo humana. No entanto, esse fragmento de texto dificilmente provocaria reações negativas de leitores da peça ou de espectadores da encenação. A personagem já estava de tal forma acostumada a lidar com carne de várias origens que a presença do corpo de seus semelhantes não poderia lhe causar repulsa, nem mesmo lhe fazer experimentar uma nova sensação.

Outro diálogo da peça teatral evidencia uma possibilidade mais clara de gerar desconforto no público. Em uma conversa durante um almoço, Alberto delicia-se com a maciez de uma carne de sabor especial:

Alberto – (*Sorri, satisfeito.*) Sabe? (*Põe a mão no cangote.*) A pontada passou inteiramente. (*Como um pedaço de carne, saboreando com enorme prazer, quase babando.*) Humm, esse filé está delicioso! (*Saboreia bem.*) Nunca comi uma carne assim macia. Prova! Prova!

Flávia – Deus me livre: detesto carne de vaca. (FERNANDES 2007, p. 106)

Devemos evidenciar uma circunstância significativa dessa cena: ela acontece momentos depois da morte de Olga. O desinteresse de Flávia em relação à carne servida na refeição leva-nos a uma interpretação de uma provável omofagia se relacionarmos a carne de vaca à qual Flávia se refere à carne de Olga.

O diálogo termina com essa insinuação, deixando uma ambiguidade para o seu entendimento.

As personagens destacadas até agora não parecem repudiar a trama do assassinato de Olga. O promotor de justiça é um dos únicos a manifestar certa indignação com o crime cometido por Flávia e Alberto, descrevendo da seguinte forma o ocorrido:

Mas um ato nefando como ao que assistimos, perpetrado com sadismo e, por que não dizer? eficiência, cheio de sangue e de horror, esse é multiplicado em milhares de exemplares, em milhões de aspectos, em bilhões de opiniões, dezenas de bilhões de imagens, em centenas de bilhões de vezes, que o repetem, noite adentro, como um gol sinistro de Pelé (FERNANDES 2007, p. 74-75).

Essa fala do promotor sugere a repercussão da morte de Olga na imprensa. A metáfora da multiplicação não só é usada para falar dos pedaços do corpo da personagem assassinada, mas também dos exemplares de jornais, das opiniões desenvolvidas, das imagens fornecidas e das vozes exponencialmente manifestadas. Temos assim a ideia de que o crime de Flávia e Alberto tenha gerado interesse de outras pessoas pelo acontecimento, marcado pela frieza e pela crueldade.

Apesar da indignação do promotor de justiça, o crime cometido pelo casal e a presença constante de pedaços de carne humana foram vistos pelas personagens como circunstâncias aceitáveis. O resultado dessa trama de acontecimentos não poderia ser outro: Flávia e Alberto são declarados inocentes. E o pior, o juiz responsável por julgar o caso passa a considerar o ato de tirar a vida de alguém como um “saudável esporte”:

O que será do mundo? O que tem sido dele. É preciso ampliá-lo, dar o direito de matar aos que apreciam esse saudável esporte. Vinte e cinco milhões de mortos nesta guerra não me deixaram a menor saudade. Não me fizeram a mais remota falta. A ti fizeram, promotor amigo? (FERNANDES 2007, p. 112)

A defesa da opinião de inocentar a todos, veiculada por Paulo Moral, vem crivada de indignação e exaltação, o que nos leva a postular que se trata de um *argumentum ad absurdum*, ou seja, a opinião manifesta fere o sentido da verdade por parte do próprio juiz que a emite. De resto, o que se percebe é que Paulo Moral aos poucos ganha a função de protagonista, daquele que se adapta e que consegue assumir o absurdo como alternativa “razoável”.

Moral – Pelo amor de Deus, Olga, meu amor, não é à toa que eu me chamo Paulo Moral e sou tão variável. Não é à toa que eu sou juiz e tão honrado, e já deixei de receber quase meio bilhão de propostas de suborno numa arrependida existência de dignidades. Tenho tudo anotado. Você não vai ensinar Padre-Nosso ao vigário (FERNANDES 2007, p. 61).

No *topos paradoxal*, a formulação “Juiz” para Paulo Moral, que se apresenta declaradamente ao final da peça com uma “sentença imoral” marca o desfecho com a ironia trágica ou com o estabelecimento de uma verdade totalmente imoral. O espectador, nessa situação, é convidado a organizar seu próprio raciocínio e ligar esse absurdo que vê a um possível significado pretendido pelo autor; se o leitor/espectador encontrar um ponto de contato (seja o da ironia, seja o da verdade imoral), torna-se cúmplice de Millôr, compactua com ele em sua denúncia. Podemos entender a ironia pelo seu avesso ou se alegrarmos-nos com a libertinagem proposta. A possibilidade de escolha justifica o subtítulo “tragédia ou comédia, em dois atos”.

É assim que termina a tragédia-comédia de Millôr, com a defesa de uma tese intelectualmente absurda que se apresenta contrária à moral. Encerra-se a peça pelo *genus turpe*, o gênero que fere em absoluto o sentido ético. Se levada à sério a peça é trágica, absurda; se levada através da assunção do imoral, tudo não passará de grande piada. Desse modo, entrega-se à plateia um dilema e para levá-la, na condição de árbitro, à deliberação, a personagem que tem em seu nome a palavra “Moral” propõe como solução uma situação absurdamente adversa à vida: é permitido matar, em caso de assassinatos, nunca haverá um culpado.

É assim que termina a tragédia-comédia de Millôr, com a defesa de uma tese intelectualmente absurda que se apresenta contrária à moral. Encerra-se a peça pelo *genus turpe*, o gênero que fere em absoluto o sentido ético.

Desse modo, entrega-se à plateia um dilema para levá-la, na condição de árbitro, à deliberação. A personagem que tem em seu nome a palavra “Moral” propõe como solução uma situação absurdamente adversa à vida: é permitido matar; em caso de assassinatos, nunca haverá um culpado.

Flávia, cabeça, tronco e membros revela em sua composição uma característica marcante da dramaturgia de Millôr Fernandes: a “reflexão por certo desconsolada e cética, mas profundamente humana da existência.” (MAGALDI 2008, p. 30). Como podemos observar neste estudo, são recorrentes a presença de personagens de caráter transgressor, a demanda de destruição, assassinatos com requintes de crueldade (como o ocultamento de cadáveres e corpos dilacerados), o desejo irrefreável de cometer crimes, condições perenes do humano. Desce o pano com um discurso de impunidade que, entretanto, move o afeto do espectador pelo

absurdo da situação da peça ou mesmo de uma realidade qualquer de um país qualquer que por acaso poderia se chamar Brasil.

Referências

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior et alii. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da moeda, 1998.
- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1952.
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots**. vols. I, II, III, IV. Paris: Les Éditions Klincksieck, 1968, 1970, 1974, 1977.
- EURIPIDES. **Bacantes**. Tradução de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. **Bacchae**. Introd. e comm. E. R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- _____. **Les Bacchantes**. Comm. J. Roux. Vol II. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- FERNANDES, Millôr. **Flávia, cabeça corpo e membros**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. **Um elefante no caos**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LIDDELL, Henry Georg; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- _____. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SHAKESPEARE, William. **The complete Works of William Shakespeare**. New York: Grosset & Dunlap, 1911.
- _____. **Júlio César, Antônio e Cleópatra**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.
- WARTELLE, André. **Lexique de la Rhétorique d'Aristote**. Paris: Éditions Les Belles Lettres, 1982.

Pedro Heliodoro Tavares

Universidade de São Paulo

pht@usp.br

Sujeito e autoria na vanguarda

Resumo: O presente artigo procura discutir as conseqüências para a noção de *sujeito* na vanguarda da nietzscheana morte de Deus e da foucaultiana morte do Homem, bem como uma questão mais complexa daí decorrente: Que função restaria para o autor no que concerne às características da vanguarda tais como alegoria montagem, acaso e impessoalidade?

Palavras-chave: Vanguarda. Sujeito. Autor.

Subject and authorship in the avant-garde

Abstract: The present article intends to discuss the consequences of Nietzsche's *death of God* and the Foucault's *death of the Man* to the notion of *subject* in the avant-garde. We intend to discuss as well a more complex question: what function is left to the *author* concerning characteristics of the avant-garde such as allegory, montage, chance and impersonality?

Keywords: Avant-garde. Subject. Author.

É possível datar a vanguarda? Ou viria, a vanguarda, acabar com a segura localização espaço-temporal? Estaríamos, talvez, cometendo o maior dos erros procurando fixar na história um fenômeno artístico-intelectual (talvez, ideológico) que procura subverter a própria noção de historicidade. Mas, se ousamos hoje em dia, proferir o termo *pós-vanguarda*, parece que algo nos alicerça a insistência em situá-la, pelo menos, cronologicamente.

Tanto na intelectualidade científico-filosófica, quanto no meio artístico, desde o Renascimento até a aurora do século XX, salvo, é bem claro, expressivas exceções (Velásquez, Bosch, Hölderlin etc.), parece haver uma espécie de *continuum* ou uma escalada racionalista de apreensão da realidade. Uma crença na crescente apropriação da verdade sobre a natureza e a humanidade parece dominar o saber ocidental. As representações, verbais ou pictóricas, supostamente aproximam-se de uma apreensão, descrição, catalogação e decifração do

Umwelt (ambiente, mundo circundante), demonstrando ser o próximo e lógico objeto de investigação o *Innenwelt* (mundo interior). Seria, talvez, a partir da falência desse modelo – manifesto na enorme gama de produções que pululam ao longo da primeira metade do século XX, seja em forma de movimentos artísticos, literários, ou político-ideológicos – que assistimos ao surgimento do que se viria chamar de Vanguarda.

Michel Foucault (1966), em seu *As Palavras e as Coisas* ou *Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, problematiza o ocaso desse modelo anterior dando destaque aos *limites da representação*. Reportando-se diretamente a nietzscheana *morte de Deus*, coloca esta como a responsável não isolada pelo surgimento das *Ciências do Homem*. Morre Deus para advir, enquanto objeto, o Homem em suas relações de fala, troca e classificação. Contrapondo-se à idéia de que o saber de si seria objeto de curiosidade e o mais velho problema da humanidade ao longo de sua história, Foucault (1966 p. 234) vem afirmar que “O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo”.

Ao morrer Deus – na passagem para a modernidade – o Homem advém (com seus dias contados). Não que tenha sido Nietzsche o pai da modernidade ao “matar Deus”; outros fatores assinalam esta emergência: “A filosofia de Kant e seu projeto de estabelecer os limites do conhecimento humano, a ciência positiva e sua independência da teologia, e Revolução Francesa e suas ‘idéias modernas’ de igualdade, liberdade e fraternidade, a arte romântica e sua simpatia pelo que é doentio” (Machado, 2000 p. 85).

Do paradigma da essência, do absoluto e da representação, na virada do século, Foucault assinala um corte epistemológico, a partir do qual o homem, passa a ser, a um só tempo, *sujeito* do pensar e *objeto* do conhecimento: “O que mudou, na curva do século, e sofreu uma alteração irreparável foi o próprio saber como modo ser prévio e indiviso entre o sujeito que conhece e o objeto do conhecimento (...)” (Foucault, 1966 p. 346).

Aqui pode se retornar a idéia de que, ao nascer o Homem enquanto objeto de estudos, esse corte epistemológico marca sua concomitante morte. A análise empírica das ciências da vida irá situá-lo entre os animais, as ciências do trabalho e sua negociação observam o Homem como meio de produção e as ciências da linguagem irão concluir a dependência dele sobre o uso da língua. O que implica dizer que: “A dependência do homem com relação aos objetos empíricos significa que, através deles, ele se descobre como ser finito” (Machado, 2000 p. 90). Ou, para citar o próprio Foucault: “A finitude do homem se anuncia – e de maneira imperiosa – na positividade do saber; sabe-se que o homem é finito como se conhece a anatomia do cérebro, o mecanismo dos custos de produção ou os sistemas de conjugação indo-europeus” (*apud* Machado, 2000 p. 90).

Em *As Palavras e as Coisas*, atesta-se uma mudança de paradigma; com o desvanecer do *ser do homem*, persiste, ou vem à tona o próprio *ser da linguagem*. Como bem expressa Haroldo de Campos, expoente da poesia concreta, propondo, talvez, uma solução ao irônico título da obra foucauliana, na experiência vanguardista da poesia, as palavras não têm mais um caráter de signo, as palavras comportam-se como *coisas*. Não cabe, portanto, dizer *as palavras e as coisas*, mas sim *as palavras-coisas*. Essas “se agrupam por associações mágicas de conveniência e inconveniência, como as cores e os sons, se atraem, se repelem, se inflamam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto” (Campos et al, 1987 p. 56). Idéia, essa, também versificada por João Cabral de Melo Neto (1979), em sua *Psicologia da Composição*:

São minerais
as flores e as plantas
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.

É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.

É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza

da palavra escrita.

Esse preâmbulo parece necessário à problematização de uma subjetividade na vanguarda. O sujeito da vanguarda certamente não é o *Eu* indiviso da psicologia, nem o sujeito pensante da filosofia idealista, tampouco será a *personae* humana do romantismo literário com seus dramas existenciais ou morais. Para seu advento faz-se necessário, além das (supracitadas) vicissitudes mencionadas por Foucault, a poética surrealista, a noção psicanalítica de um discurso do inconsciente, o formalismo russo, entre outras manifestações culturais.

Quando negamos a semelhança desse sujeito com o *Eu* da psicologia não estamos apenas mencionando o seu aspecto de sede racional dos pensamentos, afetos, ansios e angústias. Referimo-nos, também, a diferença no que este *Eu* possui de gregário, conciliador, mediador, unidade mínima de percepção ou até de criação autoral. Roland Barthes parece expressar algo sobre essa nova noção

de sujeito. Diferente do sujeito da filosofia, este seria “despojado de toda unidade, perdido no duplo desconhecimento do seu inconsciente e de sua ideologia, e só se sustentando por um carrossel de linguagens” (Barthes, 1988 p. 51). O alemão Peter Bürger (1974), em *Teoria da Vanguarda*, faz uso de um vocábulo de sua língua de expressão para nos aproximar dessa noção, e é como expressão *lingueira*, não *signica*, mas *concreta*, que devemos entendê-lo. Trata-se aí do pronome neutro alemão *es*.

Como podemos entender esse pronome? Graças à riqueza das conjugações no português acabamos muitas vezes prescindindo do uso dos pronomes. Se dizemos “canto, corro e durmo”, está claro que o agente da ação é a primeira pessoa do singular, se ouvimos “cantas, corres e dormes”, sabemos também de imediato tratar-se da segunda pessoa, e assim por diante. Não é o caso da maioria das línguas germânicas tamanha especificidade nas conjugações, fato que incrementaria a importância dos pronomes.

Mas, quando dizemos “chove, troveja e venta” quem é o sujeito, ou mais bem posto, quem é o agente? No alemão diríamos “*es regnet, es donnert, und es schneit*”. Até no francês, uma língua neo-latina, ocorre algo semelhante: Diz-se *Il pleut*, algo como “*Ele chove*”. Quando, ou se o sujeito ou o objeto são inexistentes ou indeterminados, é esta a partícula que se emprega. Outro exemplo: *Es klopft. Wer ist es?* (Batem [na porta]. Quem é?)

Na busca de um cognato no português, usamos o termo *Isso*, o “inominável” que Freud encontrou na obra de Georg Groddeck a quem ele atribuiu a invenção desse termo, mesmo que sua concepção já se encontrasse de certa forma em Nietzsche.

Groddeck foi quem substantivou o pronome em seu “*Das Buch von Es*” Este fez de *es, das Es*, elevando o pronome à categoria de substantivo. Cabe aqui uma ressalva para o artigo *das*, também neutro. Através do *das*, podemos “coisificar” o abstrato tornar qualquer significante um substantivo que, no alemão, se distinguem por serem sempre grafados com inicial maiúscula.

O que Freud quis designar como *o Isso*, ainda que não exatamente como Groddeck, foi “uma força pela qual somos vividos, acreditando vivê-la.” (Freud, 1940, p. 342) Ou, para remontarmos a Nietzsche (1995 p. 331) em *Além do bem e do mal*, “um pensamento vem quando *isso* quer e não quando *eu* quero”. É de ordem semelhante às queixas com que um psicanalista se depara em sua clínica. Queixas que se expressam por sintagmas como “*Isso* é mais forte do que *eu*”, ou “*Eu* não sei por que *isso* está me acontecendo”.

Já que mencionamos Nietzsche, poderíamos dizer que na vida *o Isso* aparece, via de regra, como o seu *Ungebeuer*, ou o *Inaudito* e, portanto, *inominável*, extraordinário e, por que não dizer, *estranho* ou *alheio*.

Mas, voltemos à vanguarda. Os extratos trazidos de Barthes, Nietzsche e Freud nos servem para alicerçar ideias manifestas na experiência da vanguarda,

sobretudo no que tange às suas principais características: alegoria, montagem e acaso. A *alegoria* benjaminiana que faz com que “a falsa aparência de totalidade desapareça” (Bürger, 1974 p. 131), a *montagem*, que de forma semelhante ao cinema se manifesta na e pela linguagem escrita, por exemplo, na poesia concreta. Mas, cabe aqui especial atenção à idéia de *acaso*.

A noção de acaso não só virá revolucionar a apreensão da subjetividade, irá também subverter a concepção de autoria. Afinal, como interpretar a proposta de João Cabral: “Saio de meu poema como quem lava as mãos.”? Ou a, por Bürger, mencionada construção-programação da música dodecafônica? A partir da qual, afirma: “A impotência na qual a tecnologia apanhou o sujeito, desencadeada por ele mesmo, foi recebida na consciência, converteu-se em programa.” (Adorno *apud* Bürger, 1974 p. 144). Aí, talvez, aparece uma das manifestações ideológicas da vanguarda: “Acomodar-se à alienação parece ser a única forma possível de resistência contra esta” (Bürger, 1974 p.142).

Mas, se a obra tem sua gênese atrelada ao acaso, qual a função ou a caracterização de seu autor? Seria sua atitude comparável a que Derrida (1967, p. 84) faz do fenomenólogo que “volta às próprias coisas [e] se apaga perante a originalidade e a originariedade das significações”, dissipando, assim, o “fantasma da escolha”? O acaso está destacado, intitulado a segunda parte do já referido poema de João Cabral, no qual seu caráter de inaudito, inexorável e irrefreável se expressa:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede

Se recorrermos novamente à análise foucaultiana, encontramos nela a *função-autor*, caracterizada como aquilo que “encerra, determina e articula o universo dos discursos”, função que é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1969, p. 274). Esta função pode dar lugar a vários ‘eus’ simultaneamente, a várias posições-sujeito:

- um “eu” que remete a um indivíduo sem equivalente que, em um lugar e um tempo determinados, concluiu um certo trabalho.”;
- um segundo “eu” que “designa um plano e um momento de demonstração que qualquer indivíduo pode ocupar, desde que tenha aceito o mesmo sistema de símbolos, o mesmo jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações preliminares.”;
- e um terceiro, “aquele que fala para dizer o sentido do trabalho, os obstáculos encontrados, os resultados obtidos, os problemas que ainda se colocam.

Foucault nos diz de uma *morte de Deus* e de uma *morte do homem*. Estaria, ele, querendo salvar o autor. Barthes (1985 p. 67), o “assassino do autor” dirá que “lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la”.

Já Blanchot, quanto à autoria e morte, dirá que “trata-se de escrever para não morrer” (*apud* Foucault, 1963 p.47), a linguagem sobrevive ao homem, e o sujeito não pode lidar com a morte senão através da linguagem. “A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter esta morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites” (idem, 48).

A proposta da vanguarda parece mais próxima da ideia de um “acaso enquanto jogo” uma postura que se afasta de uma fenomenologia e se aproxima de uma matemática da composição (Campos *et al.*, 1987 p. 56). A manifestação autoral seria semelhante àquela de um jogador de xadrez que pode arquitetar suas aberturas, mas tem sua ingerência atrelada diretamente às artimanhas do devir que restringem seu potencial criativo através de leis de auto-regulamentação. Nessa perspectiva, só o autor pode ser posto em cheque, a linguagem jamais. Parafraseando o autor de *Un Coup de Dés*, “no autor a linguagem fala”.

Referências

- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984/1988.
- BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*. Trad. Jorge Garcia. Barcelona: Ediciones Península, 1974/1987.
- CAMPOS, Haroldo et al. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1965/1987.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz N. Silva. São Paulo: Perspectiva, 1967/1995.

- FOUCAULT, Michel. *A Linguagem ao Infinito* in *Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1963/2001.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1966/2000.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* in *Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969/2001.
- FREUD, Sigmund. *Abriss der Psychoanalyse*, in *Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1940/1999.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MELO NETO, João Cabral. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965/1979.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse*. Colônia: Könnemann Verlag, 1885/1995.

Carolina Paganine

Universidade Federal Fluminense

carolinagp@id.uff.br

“With my crust of bread and liberty”: Freedom and social conventions in Thomas Hardy’s *Life’s Little Ironies*¹

Abstract: The aim of this paper is to analyze the association between freedom and social conventions in the book of short stories *Life’s Little Ironies* (1894), by Thomas Hardy. The stories represent the power of social conventions in terms of the way they impose limitations on the scope of freedom with which the characters deal with their choices and perceive their possibilities of action. In his questioning of the narrow scope of individual freedom in Victorian society, Hardy may be said to be drawing on the work of John Stuart Mill, whose *On Liberty* (1859) develops many ideas which were in the center of the intellectual debate of the day. Behind Hardy’s rendering of the conflict between freedom and social conventions in *Life’s Little Ironies*, we can see “social tyranny”, as Mill puts it, acting upon the characters who cannot, in the end, overcome the social constraints, thus bringing upon them a tragic fate.

Keywords: Thomas Hardy. Short stories. Freedom. Social conventions. John Stuart Mill.

“With my crust of bread and liberty”: liberdade e convenções sociais em *Life’s Little Ironies* de Thomas Hardy

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a associação entre liberdade e convenções sociais no livro de contos *Life’s Little Ironies* [*Pequenas Ironias da Vida*] (1894), de Thomas Hardy. Nos contos, o poder das convenções sociais age restringindo o âmbito de liberdade dentro do qual as personagens lidam com suas escolhas e percebem suas possibilidades de ação. Em seu questionamento dos limites estritos impostos à liberdade individual na sociedade vitoriana, Hardy, podemos dizer, se vale do trabalho de John Stuart Mill, cujo livro *On Liberty* [*Sobre a liberdade*] (1859) desenvolve as ideias centrais

¹This article is an extended and revised version of a paper originally presented at the Conference Hardy at Yale II, held in June 2011, at Yale University.

que circulavam no debate intelectual da época. Por trás da representação de Hardy do conflito entre liberdade e convenções sociais em *Life's Little Ironies*, percebe-se a “tirania social”, nas palavras de Mill, agindo sobre as personagens que, ao fim, não conseguem superar as coerções da sociedade, o que acaba por levar-lhes a um fim trágico.

Palavras-chave: Thomas Hardy. Contos. Liberdade. Convenções sociais. John Stuart Mill.

Thomas Hardy's short story collection *Life's Little Ironies* offers a striking set of examples illustrating the strong association between freedom and social conventions in Victorian England. The stories encompass multiple aspects of freedom closely related to social mobility, ambition, and conventional ideals of love and marriage—issues imposing limits on the freedom and independence of Hardy's characters, who, as one might well expect, suffer misfortunate consequences as a result of these restraints. In his varied representation of social conventions, Hardy challenges the arbitrary nature and importance of these conventions, showing how they painfully restrict human feelings and experiences, and at the same time, he questions the narrow scope of freedom in the society represented.

First published as a volume in 1894, *Life's Little Ironies* (hereafter *LLI*)² took on its present form in 1912, when Hardy rearranged some of the stories in this book and also in *Wessex Tales*, his first collection of stories, making both books more cohesive in regard to their themes. *LLI* contains an initial section with seven stories and a second section entitled “A few crusted characters”, made up of nine “colloquial sketches”, as Hardy called them, the study of which is beyond the scope of this paper and therefore they will not be examined here. In relation to the first section, the stories were published individually in different magazines between 1888 and 1893, and they generally reflect an urban and *fin-de-siècle* society, in contrast to the rural background found in *Wessex Tales* or the remoteness of the eighteenth century legends depicted in *A Group of Noble Dames*, Hardy's second collection of stories.

The contemporaneity of the stories in *LLI* offered an opportune setting for Hardy to cast a critical eye on the profound effects of the modernization of English society, circumscribed to the “partly real, partly dream-country”³ (Hardy, 2008c, p. 3) of Wessex. Although Hardy is not a standard social realist, his fiction does indicate a strong concern for social issues, in particular, according to Patricia Ingham, “the similar injustice in the conventional treatment of the working classes and of women”, which are explored through the common theme of “social mobility” (2003, p. 104). Here, Ingham refers to Hardy's later novels, but the same assessment could easily apply to the

² All references to *Life's Little Ironies* are from the Oxford World's Classics Edition, 2008a, edited by Alan Manford. The original spelling is maintained in all quotations throughout this paper.

³ Hardy's 1902 Preface for *Far from the Madding Crowd*.

stories of *LLI*. In “A Tragedy of Two Ambitions”, Joshua Halborough and his brother Cornelius, whose father is a drunken millwright, desperately strive for social acknowledgement by struggling to enter the Anglican Church—a path similarly attempted by Jude Fawley in Hardy’s eponymous last novel, published in 1895, a year after the first edition of *LLI*. The prospect of social ascendance and of a secure household, combined with some inertness of personality, lures a housemaid into marrying her master, again a parson of the Anglican Church, in “The Son’s Veto”. The problems of gender and class bias reveal themselves in Hardy’s work when the characters attempt to move or act beyond their prescribed social roles, impelled by their assimilation of Victorian conventional ideals of ambition, love, marriage, and social and religious morality.

The yearnings for these conceptualized Victorian ideals originate a conflict between what is prescribed by social norms and what lies in the individual’s instinct or, in other words, between conventions and spontaneity, or impulses. In relation to this conflict, it could be suggested that Hardy translates into literary narrative the precursory ideas developed by John Stuart Mill, whose famous essay *On Liberty* had a strong influence on Hardy⁴. Though published in 1859, the claims of *On Liberty* were still part of current reality in the late nineteenth century, when Hardy wrote and published the stories in *LLI*. Many concepts elaborated by Mill can be perceived in Hardy’s stories, in particular on the theme of limits between “individual independence and social control” (Mill, 1859, p. 8), and there is also the criticism about naturalization and acceptance of customs, and about morality as imposed by upper classes in conformation to self-interest. Central to Mill’s thought is the concept of “tyranny of the majority”, by which he meant that society collectively oppresses individuals by means other than the law, and he argues its effects can be even more damaging than the ones caused by the oppression exercised by public authority:

Society can and does execute its own mandates: and if it issues wrong mandates instead of right, or any mandates at all in things with which it ought not to meddle, it practises a social tyranny more formidable than many kinds of political oppression, since, though not usually upheld by such extreme penalties, it leaves fewer means of escape, penetrating much more deeply into the details of life, and enslaving the soul itself. (1859, p. 8)

⁴ In Hardy’s restored autobiography *The Life and Work of Thomas Hardy* (1984), there is an entry about Hardy’s impression of Mill, who Hardy had seen giving a public speech: “The appearance of the author of the treatise, *On Liberty* (which we students of that date knew almost by heart) was so different from the look of persons who usually address crowds in the open air that it held the attention of people for whom such a gathering in itself had little interest.” (Hardy, 1984, p. 355-356).

For Mill, the damaging effects of the “tyranny of the majority” are worse because of the deceptive and arbitrary nature of social customs, which are taken for granted and not seen as the means society has to impose its opinion and influence the individual. Thus, “tyranny of the majority” is connected to the “tyranny of the prevailing opinion”, which imposes “its own ideas and practices as rules of conduct” (Ibid), and it punishes everyone who does not act according to its ways. The problem is that, as an opinion, this kind of tyranny is subjective and biased with the majority’s interests or preferences, and it does not consider individuality even in cases in which a person’s own ideas and feelings do not cause harm to others. It is in these cases, which do not concern or harmfully affect others, that according to Mill an individual’s “independence is, of right, absolute. Over himself, over his own body and mind, the individual is sovereign” (Ibid, p. 12), thus objecting to society’s will to interfere in all aspects of individual life.

Through the use of irony of situation, Hardy depicts those damaging effects of social customs that thwart the characters’ aspirations. In the stories of *LLI*, the characters’ acceptance of norms restricts freedom of action and feeling, and by accepting these norms, the character involved is taken in an opposite direction to his or her personal expectations and desires. As in many of Hardy’s novels, the characters sustain hope for something which stays persistently, and ultimately, unachieved. However, as Hardy stated in his 1895 preface to the fifth and later editions of *Tess of the D’Urbervilles*: “a novel is an impression, not an argument” (2008b, p. 5), therefore we should read his fiction in general neither as an accurate rendering of Mill’s thoughts, nor as a faithful reproduction of reality.

For Tzvetan Todorov (2009, p. 77), an artist’s point of view differs from that of a philosopher in that the latter’s work is more of an abstract nature, with a tendency for formulating concepts and propositions, whereas literature tends to be more evasive and creative, providing multiple perspectives of interpretation. Also, with respect to the potentiality of literature in comparison to philosophy, Todorov says that “in giving shape to an object, an event or a character, the writer is not imposing a thesis, but inviting the reader to formulate it: instead of imposing, he is proposing, thus leaving the reader free and, at the same time, inviting him to become more active”⁵ (2009, p. 78, my translation). That is to say, in literature, the reader must effectively and creatively engage with the work in order to form personal symbolic interpretation of the ideas contained therein, ideas triggering the mind of the reader by their suggestive nature.

⁵ “Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo”.

The above invitation can be taken up in the case of the short stories in *LLI*, stories that move the reader towards an insightful comprehension of limitations imposed on human freedom, whether applied to voice, body, desire, or moral conscience being tamed by, what Hardy called, “social conventions and contrivances—the artificial forms of living” (1984, p. 222)⁶. Consequently, in the following discussion of my reading of the stories, it is my aim to show a few different aspects of liberty present in *Life’s Little Ironies*, such as freedom of moral conscience and conduct, freedom of expression, freedom of the body, and freedom of desires. As the stories are centered in the characters’ personal dilemmas or struggles, the focus lies on the question of individual freedom, which involves matters of choice as well as matters of possibilities and boundaries, both connected to the issue of social constraints.

Bearing in mind the above, I have arranged the stories into two different groups in order to better expose the many aspects of freedom involved. The first group encompasses the stories with social mobility and ambition as their most dominant theme, and is composed of “The Son’s Veto”, “For Conscience’ Sake”, “A Tragedy of Two Ambitions”, and “To Please his Wife”. The second group consists of stories focusing on the characters’ intimate desires being subjected to conventional ideals, and contains “An Imaginative Woman”, “On the Western Circuit”, and “The Fiddler of the Reels”. The two groups, however, are not rigid, separate categorizations of the stories, inasmuch as that in each core theme, ‘ambition’ and ‘intimate desires’ can overlap in the development of the narrative. So stories from both groups are all indeed connected to each other more than this division may suggest. In fact, the concept of desire is embraced by the very definition of ambition – “A strong or ardent desire of anything considered advantageous, honouring, or creditable” (OED, 2009), with the situations of social mobility in *LLI* motivated by some inner, strong desire to attain distinction in society. In the same way, the overpowering desire for a romantic relationship that we see in “An Imaginative Woman” and “On the Western Circuit” could be interpreted as ambition of being loved and admired in other ways than those established by institutional marriage.

*

Social mobility was a central issue to Victorian society, with major importance attributed to hierarchy, wherein the upper classes had a patronizing and belittling attitude towards those who were less wealthy. This hierarchy

⁶ This expression comes from an entry mentioned just after a note regarding the magazine publication of “A Tragedy of Two Ambitions”. Here is the full entry: “The literary productions of men of rigidly good family and rigidly correct education mostly treat social conventions and contrivances—the artificial forms of living—as if they were cardinal facts of life.” (Hardy, 1984, p. 222).

also dictated accepted social behavior in terms of manners, relationships, and language. This generally materialistic society had developed a close association between money and happiness, wealth and freedom. These perceptions encouraged ambition, which was synonymous with an aspiration to cross class borders. In this group of stories, the achievement of this ambition occurs either by marrying up the social scale or through formal education and entry to the Church. This ambition is also related to feelings of progress and success, meaning a necessary adherence to the ideals of development imposed by the urban, capitalistic way of life.

Each story in the first group features at least one character aspiring towards moving up the social scale through marriage. As already noted by Hardy scholars⁷, cross-class marriage is a persistent motif in Hardy's fiction, and is also alluded to in the title of his unpublished and destroyed first novel, *The Poor Man and the Lady*. However, in this group, with the exception of "To Please his Wife", we see an inversion of this theme, as the stories stage the movement of a poor woman marrying up⁸. Consequently, the atmosphere of oppression in the stories is intensified by the double constraint of class and gender influencing women's perceptions of possibilities available to them in life.

This is most evident in "The Son's Veto", in which circumstances push Sophy, a parlourmaid, previously uninterested in marriage except as a way of securing her future, into marrying a widowed vicar for whom she works. His rank in society provides the hoped for security beyond the level she, as an invalid working-class girl, could have imagined, and his respectability as an educated, religious, and financially superior man gives her no option other than to accept him as her husband: "Even if she had wished to get away from him she hardly dared refuse a personage so reverend and august in her eyes, and she assented forthwith to be his wife." (2008a, p. 37). Though apparently an advantageous opportunity for Sophy, for Mr Twycott, the vicar, this marriage is "social suicide" (2008a, p. 38). But it is also somewhat 'suicidal' to Sophy herself, in that she has to cut ties with her birthplace, as the couple moves to London, where they will be "under less observation from without than they would have had put up with in any country parish" (2008a, p. 38), and in that she has to conform her manners and her language to fit her new life. As happens in all the stories, when individuals move upwards in the social scale, society serves to "compel all characters to fashion themselves upon the model of its own"

⁷ See, for example, Penny Boumelha (1982, p. 40; 1999) and Patricia Ingham (2003, p. 114-118).

⁸ In "For Conscience' Sake", both Leonora and Frances marry men who have a higher social standing, and this is also a central concern for the Halborough brothers of "A Tragedy of Two Ambitions" who give their sister the most refined education so she can make a good match. In "To Please his Wife", the lower marriage made by Joanna Phippard contrasts with the higher marriage made by Emily Hanning.

(Mill, p. 8), as it did to Sophy. The artificiality of the social contrivances that Sophy has to accept is paralleled by the transitory nature of her ingenious, artistic weaving of her hair, which is done and undone every day, and is called by the narrator a “successful fabrication” (2008a, p. 33) just as how we may also consider the social conventions.

The setting of Sophy’s hair could also stand as a symbol of the deceptive nature that social conventions, with their extreme regard for appearances, can assume. The narrator’s description of her hair comes from the point of view of an inside observer looking at her back, and though her back suggests “good beauty in front” (2008a, p. 33), the narrator concludes that “she was not so handsome” (2008a, p. 34) as supposed from behind. The deceptive nature of appearances runs throughout the story as it progresses from the relationship of Sophy as a married woman to Sophy as a widowed ‘lady’, who cannot marry under her rank for the sake of appearances in the name of her highbrow son Randolph, an Oxford undergraduate and prospective parson.

The constant reiteration of artificialities in Sophy’s life leads to the inevitable conclusion that these contrivances circumscribe her range of possibilities of choice, reinforcing the image of the very limited scope of freedom that society allowed to lower-class women. But, irrespective of Sophy’s marital or social status, she remains unable to obtain independence, as we see in the narrator’s commentary on her state of affairs after her husband’s death: “She was left with *no* control over *anything* that had been her husband’s beyond her modest personal income.” (2008a, p. 39, emphasis added). The language in this passage is emphatic, with its double negative, about the point it wishes to convey: that though her husband is dead, her situation remains the same—she is not free to do as she pleases. And from the social and religious moral point of view, Randolph will make sure she acts accordingly to the expected rules of conduct. This amounts to an interesting portrait of how the power of social conventions, embodied in the character of male domination, could overcome even the power of ascendance of a mother over her son.

Addressed from different perspectives, questions of ambition, social improvement, moral conscience, and freedom are also examined in “For Conscience’ Sake”, “A Tragedy of Two Ambitions”, and “To please his wife”. In the first story, freedom is looked at through the ambivalence that exists in one’s sense of moral duty, and in the latter two stories, freedom is explored in close proximity to the issue of ambition.

“For Conscience’ Sake” shows the relationship between freedom and moral conscience through an exploration of the latter’s ambiguities, which are complicated by contradictions in the entanglement of morality, intuition, and self-centeredness. Twenty years after leaving his former sweetheart, the working-class girl Leonora, alone and pregnant, Millborne broods over the

possibility of reparation for his wrongdoing. The reasons for his uneasy state of mind are completely egotistic, as some of his own words stress, such as when he opens his heart to his doctor: feelings of “loneliness”, “dissatisfaction”, “discomfort” (2008a, p. 50) are provoked by his “recollection of an unfulfilled promise” (Ibid), a “retrospective trouble” that will destroy his “sense of self-respect” (2008a, p. 51).

At the same time, his intuition and self-awareness demonstrate that fulfilling the broken promise means going against his nature, as he says emphatically “I am a bachelor by nature, and instinct, and habit, and everything” (2008a, p. 52). The characteristics of his bachelorhood are also hinted at in the beginning of the story in the description of his daily routine and lodgings. Additionally, he is neither fond of the idea of marriage nor does he still entertain any love for Leonora. In the ultimate expression of this contradictory entanglement, Millborne concludes that he would marry her only “to recover [his] sense of being a man of honour” (2008a, p. 52), making explicit his self-centered motives, which are traversed by moral issues such as honorableness, a quality that is also very egotistic in that a person’s value is measured in terms of how it appears to others. This preoccupation with appearances exposes the role of the “tyranny of the prevailing opinion” in deciding the standards by which we should measure something as abstract as honor. But if Millborne is worried about his honor, Leonora’s past and present situations are not seriously considered by him as possible reasons for reparation.

In the representation of these contradictions in Millborne’s conscience, Hardy challenges the limits given to this faculty of the mind: to which moral goodness does the conscience relate? Is it to our own goodness or to that of the other? Or is it the perceived goodness of society? Which one should we follow in our choices and actions? The ambiguities suggested by these questions pervade the narrative and lead us to consider the range of freedom one has according to the boundaries set by these markers. Furthermore, Hardy increases the level of complexity of this issue by exposing the irony of life in Millborne’s two main actions: when common sense would expect Millborne to have caused harm to Leonora by not marrying her the first time around, we see that, in fact, she has successfully overcome any difficulty she could possibly have had. But whilst Millborne’s actions in relation to the tardy marriage are consciously expected to be good for Leonora and her daughter—it in fact ends up as a source of unhappiness for all involved, as their marriage fails, threatens to harm the daughter’s prospective marriage, and does not offer Millborne his much hoped for peace of mind.

Moral conscience and ambition for social improvement are intertwined in both “A Tragedy of Two Ambitions” and “To Please his Wife”. In the first story, the “fevered youthful ambitions” (2008a, p. 69) of the Halborough brothers,

Joshua and Cornelius, lead them to deliberately withhold themselves from rescuing their father from drowning in a weir, as the parent's extravagant and alcoholic behavior could become a serious hindrance to their social aspiration. At the crucial, drowning scene, Cornelius, the less ambitious one of the two, cries out to his older brother: "We'll go—we *must* save him. O Joshua!/' Yes, yes; we must!/' Still they did not move, but waited, holding each other, each thinking the same thought. Weights of lead seemed to be affixed to their feet, which would no longer obey their wills." (2008a, p. 87, emphasis in the original). Their cruel action, or inaction, to be more precise, is symbolized in the image of the 'weights of lead' that associates their strong resolution of not helping their father with the coldness and hardness of their attitude, since both characteristics are our primary associations when we think of metals. But 'lead' can also symbolize an oppressive burden⁹, which, in this case, could be the pressure of social conventions on the brothers, leading them to treat their father as a burden that has to be put down. In this way, those 'weights of lead' that ground them to the earth will ground their father to the bottom of the weir. Also, in Christian symbolism, 'lead' is related to a "man charged with sins" (LEXICON, 2007, p. 56), which becomes an additional irony as the brothers are supposed to be exemplary Christians as their occupation as parsons would ideally command¹⁰.

The symbolism of a metal element is equally present when Cornelius hints to Joshua his difficulty in keeping their father's death secret from their sister: "Do you think human hearts are iron-cased safes, that you suppose we can keep this secret for ever?/' Yes—I think they are, sometimes,' said Joshua." (2008a, p. 91). Here, the inflexibility of the iron is not only associated with their capacity for holding a secret, but also to their impassiveness, cold-heartedness and lack of pity when they hear their father agonizing in the stream. Thus, by the end of the story, the heaviness of the brothers' 'feet of lead' and 'hearts of iron' has surpassed their avid ambition in the representation of the shackles restraining their freedom and happiness.

In other words, the brothers' anxiety about their future (represented by their strong feeling of ambition) leads them to try to wipe out their past, represented as the figure of their father. But when they materially accomplish it, the anxiety about the future turns itself into burden of the past. For Sophie

⁹ See *Dicionário de Símbolos Herder Lexicon*, 7 ed. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 55-56.

¹⁰ This irony between the ideal characteristics of a parson and the real ones is verbalized by Joshua when he says to Cornelius that, "To succeed in the Church, people must believe in you, first of all, as a gentleman, secondly as a man of means, thirdly as a scholar, fourthly as a preacher, fifthly, perhaps, as a Christian,—but always first as a gentleman, with all their heart and soul and strength." (2008a, p. 75-76). In his criticism of the Church, Hardy once more shows the importance given to appearances in all institutions of Victorian society.

Gilmartin and Rod Mengham, this situation is central to the stories in *LLI*, for whom the book “seems obsessed with the failure of nineteenth-century men and women to negotiate a creative and meaningful relationship with both the past and the future” (2007, p. 93). By the end of the story, when Joshua realizes his and his brother’s efforts to advance in the Church have come to nothing, his remorse makes him question his choices in life:

‘But here are you doing journeywork, Cornelius, and likely to continue at it till the end of the day, as far as I can see. I, too, with my petty living—what am I after all? . . . To tell the truth, the Church is a poor forlorn hope for people without influence, particularly when their enthusiasm begins to flag. A social regenerator has a better chance outside, where he is unhampered by dogma and tradition. As for me, I would rather have gone on mending mills, with my crust of bread and liberty.’ (2008a, p. 91)¹¹

Here we see not only Hardy’s criticism of the Church as an institution with its own agenda and interests, which have nothing to do with spiritual kindness and fraternity, but we also see Joshua coming to terms with his own feelings of ambition, once fueled by Victorian and capitalistic ideas of progress. Joshua finally realizes what Clym Yeobright has stated in Hardy’s *The Return of the Native*: “But the more I see of life the more do I perceive that there is nothing particularly great in its greatest walks, and therefore nothing particularly small in mine of furze-cutting.” (2006, p. 214), a passage in which Clym concludes his arguments on his lack of ambition in comparison to his wife Eustacia’s desire for a fanciful life in Paris. From their past experience, both Joshua and Clym apprehend that it is better to be free in any way possible¹² than to be constrained by conventions socially constructed and imposed by a group acting in self-interest to secure “the tyranny of the prevailing opinion”.

By contrast, in “To Please his Wife”, Joanna Phippard stays attached to her ideals of ambition and social mobility, despite her final acknowledgment

¹¹ The final expression in this passage—“with my crust of bread and liberty”—, which also stands in this paper’s title, is an allusion to a line in a poem by Alexander Pope, “The town mouse and the country mouse”, from the book *Imitations of Horace*. Pope based his poem on Horace’s retelling of an Aesop’s fable, which is also a poem collected in *Satires*, Book II, 6. In this famous tale, the country mouse goes to the city to visit his mouse friend, who had lured the country mouse into going there by talking about the city’s rich supply of food. But when they are having their banquet, the two mice are scared away by dogs. In the end of Pope’s poem, the country mouse says to the town mouse: “‘But, please your honour,’ said the peasant,/ ‘This same dessert is not so pleasant:/ Give me again my hollow tree,/ A crust of bread, and liberty!’”. The story’s moral ending is clear about condemning vain ambition and about exalting country life. Pope’s poem can be read at <<http://www.readbookonline.net/readOnLine/25160/>> and Horace’s English translation at <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/HoraceSatiresBkIISatVI.htm#_Toc98155109>, 29 Apr. 2011.

¹² A way which is not necessarily a bad one, as both Joshua and Clym realize the advantages in becoming a millwright and a furze-cutter, respectively, despite society’s belittling view on those professions.

of her faults. In the story, a strong desire for social improvement, together with extreme feelings of envy, blinds the character of Joanna Phippard to the dangers to which she subjects her family. As the narrator comments, Joanna's "ambition checked her instincts" (2008a, p. 128) and she thus agrees to send her husband and two sons to sea in an attempt to accumulate a fortune that would allow the boys to have a better education and become gentlemen, in addition to giving a feeling of superiority over the eyes of her now wealthier friend Emily. But the husband and the boys never return from the sea, and the grief Joanna has to endure for their loss and the realization that it was all her fault end up being "her purgation for the sin of making them the slaves of her ambition" (2008a, p. 134). Here too, freedom is subjected to social conventions masqueraded as ambition for social status. For Joanna, happiness would lie on the side of material possessions and high social standing, as she says to Emily "You are all success, and I am all the other way!" (2008a, p. 133, emphasis in the original). A few lines later, she confesses to her friend she knows the extent of her actions:

'Nothing will repay me for the grief of their absence!'
'Then why did you let them go? You were doing fairly well.'
'I made them go!' she said, turning vehemently upon Emily. 'And I'll tell you why! I could not bear that we should be only muddling on, and you so rich and thriving! Now I have told you, and you may hate me if you will!'
'I shall never hate you, Joanna'. (2008a, p. 133-134, emphasis in the original)

In this passage we see that even though Joanna admits her guilt and her wrong reasons she is not able to devise a different kind of living for herself, and neither can she perceive she was actually "doing fairly well". As in the story of the Halborough brothers, Joanna's freedom is curtailed from the outset by her ambition and envy, and she suffers a similar transformation, from an ambitious young woman to a "bereaved crone" (2008a, p. 135).

The recognition of their failed actions and of their deceptive feelings is realized by all the central characters in these four stories: Sophy Twycott, Leonora and Millborne, Joshua and Cornelius, and Joanna. Each of them comes to question, at some point in their respective stories, the customs imposed on them, and they realize the artificiality and fabricated nature of conventions, as they persistently and ultimately lead them to misery. Though the characters question the "universal illusion" and "the magical influence of custom" (Mill, 1859, p. 9), they are not able to overcome these issues by finding different places as markers for their own kind of freedom—on the contrary, we see that social customs overpower their ability to adapt circumstances into their favor.

As mentioned above, the second group of stories, “An Imaginative Woman”, “On the Western Circuit”, and “The Fiddler of the Reels”, share a similar narrative focus in relation to the inner life of the female characters. From this starting point, these stories develop the question of freedom of expression, freedom of desires, and also freedom of the body, all of which are somehow related to romantic or sexual idealization, and to the constraints imposed by institutional marriage.

In *LLI*, the question of freedom of expression is most prominent in a story from the first group, “The Son’s Veto”, in which Sophy Twycott’s manner of speaking is reproached by her son because she does not speak according to Standard English. Language is therefore the only exterior thing that betrays her humble origins, even after years of education. “An imaginative woman” and “On the Western Circuit” also touch on this subject, but from the point of view of two bourgeois married women, Ella Marchmill and Edith Harnham respectively, who do not agreeably conform to the roles prescribed to them by marriage, thus they search in poetry (Ella) and in love letters (Edith) for a way to let go their emotions.

In both stories, social conventions play an important role in coercing the women into accepting marriage as an inevitable movement in life. To Ella, marriage means: “the necessity of getting life-leased at all cost, a cardinal virtue which all good mothers teach” (2008a, p. 8), and Edith marries in conformation to “the belief of the British parent that a bad marriage with its aversions is better than free womanhood with its interests, dignity, and leisure” (2008a, p. 107). So the two women find themselves trapped in marriages that do not fulfill their intellectual and romantic expectations, which are then eventually projected onto another person.

As a woman of “very living ardours” (2008a, p. 15) and an aspiring poet herself, Ella ends up finding in the figure of the poet Robert Trewe an escape to let go her literary voice and her romantic and sexual desires. As the story develops, those two forms of expression begin to intertwine until the latter supersedes the first: “The personal element in the magnetic attraction exercised by this circumambient, unapproachable master of hers was so much stronger than the intellectual and abstract that she could not understand it.” (2008a, p. 14). This comment of the narrator on Ella’s feeling is made just after she unsuccessfully tries to emulate Trewe’s poems, and there are two other instances in which Ella figuratively tries to usurp his place, as when she tries on his coat, which Hardy alludes to the mantle of Elijah which, in the Bible story, is passed to his next disciple¹³, and when she is lying on the

¹³ 1 Kings 19.

poet's bed, wondering at his scraps on the wall, and reconstitutes the position of his arm, as if merging herself into him: "now her hair was dragging where his arm had lain when he secured the fugitive fancies; she was sleeping on a poet's lips, immersed in the very essence of him, permeated by his spirit as by an ether." (2008a, p. 20). Here, in Ella's reverie, questions of freedom of expression, and of sexual and romantic desires become mixed together in her quasi-embodiment or spiritual conjunction with her idealization of Trewe. But Ella perceives her dreams, which embody her desires, as situations that will eventually come true, and as this does not happen, her freedom remains only on the level of her imagination.

Similarly, Edith Harnham projects her eagerness for romance onto the life of her illiterate maid Anna, who, after having a short affair with Charles Raye, a London barrister, continues the romance through letters written for her by her mistress. The content of the letters are much improved by Edith's suggestions and handwriting, and these factors end up being decisive in conquering Raye's affection. As with Ella's imaginative fusion with the poet, Edith also comes to imagine herself in Anna's place, and she does so with such strength that her imagination comes to stand for reality, and indeed overpowers it, as when the narrator describes Edith's feelings: "she secretly cherished a predilection, subtle and imaginative truly, but strong and absorbing. She opened each letter, read it as if intended for herself, and replied from the promptings of her own heart and no other." (2008a, p. 110).

In both cases, Ella and Edith can only find a way for expressing their desires and voices in the embodiment of another person who would be less likely to be subjected by social conventions: Robert Trewe, who, being a man, can write, publish, and choose his own course of living with less subjection to marriage conventions; and Anna, a poor rural maiden, the typical victim in the role of a fallen woman, whose innocence and natural cheerfulness, in addition to her poor status and the absence of parents, would not attract much attention from society in relation to her moral conduct. Thus, it is significant that for the characters of Ella and Edith the meaning of freedom is related to crossing class borders or changing gender status, and attention should be drawn to the subverted, unexpected case of Edith who, instead of moving up, has to move down in the social scale to gain her freedom. But even the supplanted characters, Trewe and Anna, are not actually as free in their real lives as the two imaginative women expect them to be. Trewe's loneliness and sensitivity to the criticism of his poems leads him to kill himself, and Anna faces a stern and loveless marriage, maybe similar to that of Sophy Twycott in "The Son's Veto".

Freedom of desires and freedom of the body are interlaced in the story of Car'line Aspent in "The Fiddler of the Reels". The story is centered, among other narrative strands, on the response of Car'line's body to the music of Mop

Ollamoor, the fiddler of the title. Mop and his music have a power over children and young women that has “a touch of the weird and wizardly in it” (2008a, p. 138), capable of throwing them into emotional and physical raptures that neither science nor magic can explain, situating this story in the limbo between realism and fantasy that appertains to uncanny narratives. From the outset, the story explores in Mop’s art the connection between the violin’s sound and the human body, since the sound is described in comparison to human voice, having “a certain lingual character” (2008a, p. 138) and “the wild and agonizing sweetness of a living voice” (2008a, p. 151). This association anticipates and stresses the sensual effect that the music exercises on the person of Car’line, and especially on her body. This emphasis is shown by Hardy through using terms for body movements as subjects of the actions, almost as if the body had a will of its own. This happens in Car’line’s first hearing of Mop’s fiddling. As he is on her way, she has to walk past him: “But when closer her *step* grew timid, her *tread* convulsed itself more and more accordantly with the time of the melody, till she very nearly danced along” (2008a, p. 140, emphasis added) and further ahead in the same paragraph, “her gait” is also the commanding force that cannot stop dancing. What these examples reveal is that her body, with its independency over her will, ‘speaks’ for her spontaneity, her unconscious and intimate desires, which would be usually suppressed by social conventions and morality. In transforming Car’line’s body in an entity, Hardy finds a way to surpass the constraints imposed on women’s sexuality.

But if her body is acting according to some deep unconscious impulse, Car’line also has a will of her own, as she openly refuses to marry her down-to-earth fiancé, Ned Hipcroft. And, on her final encounter with Mop, in contrast to the first one, there is a clear sustainment of Car’line as the subject of the actions as she makes the choices which end up being responsible for her ultimately tragic outburst in the dancing, even though this outburst is controlled by “the gimlet-like gaze of her fascinator’s open eye” (2008a, p. 152).

This combination of independency and subjection in Car’line’s body response to Mop’s fiddling reflects the struggle for freedom that is scattered throughout *LLI*. At the same time, her dancing is a choice, an impulsive desire, and a subjection to Mop’s enchantment. These apparently contrastive elements suggest an ambivalent representation of freedom in the story, which, in taking Car’line’s body as a symbol, illustrate defiance of social conventions, via the character’s “wild desire to glide airily in the mazes of an infinite dance” (2008a, p. 140). Nevertheless, whether the relation of her body to the music can, or cannot, be explained by sexual desires, magic or science, in the world in which Car’line lives there is no place for such eccentricities to exist without restraints. In the end, like Ella and Edith from the other two stories in this group, she is forced to conform to an ordinary, probably unhappy, married life.

As I hope to have shown, in *LLI* there is a strong interdependency between freedom and social conventions—a relation that is challenged by Hardy, as the characters in the first group of stories question these accepted customs, or the women characters in the second group who search for a way to express their emotions and desires. Thus, going beyond the treatment of social inequality alone, Hardy draws attention to humans' inner feelings and perceptions. In the stories, characters are subjected to the idealization of class status, love and marriage, to the acceptance of customs, and to various kinds of restraint exercised on one's ability to spontaneously express oneself. All these subjections contribute negatively to the coercion of individual freedom, in direct relation to the characters' unrest of mind exposed throughout the stories.

Ultimately, behind all the different aspects of freedom represented in this collection, we can see "social tyranny", as Mill puts it, acting upon the characters who cannot overcome their constraints, though they do eventually become aware of the arbitrary nature and importance attributed to social conventions. As Hardy does not offer easy resolutions for his characters' struggles, and neither does he suggest a possible solution for conflict between social conventions and individual independence, the stories may appear to give a pessimistic outlook on freedom. But it is exactly this quality of exposing rather than explaining and resolving the conflicts that gives strength to the stories in *LLI*. Human inadequacies, represented through language, affection, and desires, for example, bewilder not only these nineteenth century characters, but also today's reader, who is likely to be astonished by the pungent contemporaneity of these stories in their treatment of social control and the question of freedom.

References

- BOUMELHA, Penny. "The Patriarchy of Class: *Under the Greenwood Tree, Far from the Madding Crowd, The Woodlanders*". In: KRAMER, Dale (ed). **The Cambridge Companion to Thomas Hardy**. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 130-144.
- _____. **Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form**. Brighton: Harvester Press, 1982.
- GILMARTIN, Sophie and Mengham, Rod. **Thomas Hardy's Shorter Fiction: a critical study**. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.
- HARDY, Thomas. **Life's Little Ironies**. Ed. Alan Manford. New York: Oxford UP, 2008a.
- _____. "Preface to the Fifth and Later Editions". In: GRINDLE, Juliet; GATRELL, Simon (ed). **Tess of the D'Urbervilles**. New York: Oxford UP, 2008b. 4-8.
- _____. "Preface". In: FALCK-YI, Suzanne B. (ed). **Far from the Madding Crowd**. New York: Oxford UP, 2008c. 3-5.
- _____. **The Life and Work of Thomas Hardy**. Ed. Michael Millgate. London: Macmillan, 1984.

- _____. **The Return of the Native**. Ed. Phillip Mallett. New York: W. W. Norton & Company, 2006.
- INGHAM, Patricia. **Thomas Hardy: Authors in Context**. New York: Oxford UP, 2003.
- LEXICON, Herder. Trans. Erlon José Paschoal. **Dicionário de Símbolos Herder Lexicon**. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 2007. 55-56; 96.
- MILL, John Stuart. **On Liberty**. 1859. Disponível em: <<http://www.feedbooks.com/book/4202/on-liberty>>. Acessado em: 23 de abril de 2011.
- The Oxford English Dictionary**. (OED). 2nd ed. CD-ROM (v. 4.0). New York: Oxford UP, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. “O que pode a literatura?”. Trad. Caio Meira. In: TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. 73-94.

Coral Velázquez Alvarado

UNAM

ishtarastarte@hotmail.com

La violencia en el acto: tres cuentos de Bernardo Couto Castillo

Resumen: Cuando se habla de erotismo dentro del movimiento modernista literario, es común pensar en figuras que se contorsionan en el acto amoroso; quizá también el lector podría aludir a imágenes provenientes de la pintura o la escultura en la que los cuerpos femeninos configuran el centro erótico y estético de la obra.

Sin embargo, en el Modernismo decadentista de Bernardo Couto Castillo el erotismo tiene que ver más con el arte que busca la experiencia estética límite. Así, la violencia se transforma en el detonante de dicha experiencia. Las imágenes que Couto logra se encuentran plagadas de dicotomías que se fusionan en el acto de la creación artística: luz-sombra, belleza-fealdad, vida-muerte.

Palabras clave: Literatura mexicana. Siglo XIX. Erotismo. Modernismo. Bernardo Couto Castillo. “Cleopatra”. “¿Asesino?”. “Blanco y rojo”.

Violence in the act: three tales of Bernardo Couto Castillo

Abstract: When we speak about the eroticism inside the Latin-American Modernism, the common image is the one of the lovers in a loving contortion; maybe the reader could even imagine paintings or sculptures where the feminine bodies are the erotic and aesthetic center of the play. Nevertheless, in the Decadent Modernism of Couto Castillo the eroticism is different, because he searches for the limit aesthetic experience. Therefore, the violence transforms itself in the detonator of this experience. The images of Bernardo Couto are full of dichotomies that fuse themselves in the creative act of art: light-shadow, beauty-ugliness, life-death,

Keywords: Mexican literature. Nineteenth Century. Eroticism. Modernism. Bernardo Couto Castillo. “Cleopatra”. “¿Asesino?”. “Blanco y rojo”.

Bernardo Couto Castillo nace en 1879 y muere en 1901. Fue miembro de la segunda generación modernista mexicana, conocida también como de-

cadentismo, además de escritor de relatos, cuentos y de textos cortos de filiación poética. Fundador y colaborador constante de la *Revista Moderna*¹. Fue conocido en México por la leyenda negra que cubre aún su nombre como uno de los personificadores de la decadencia en sí mismo, llamado por algunos de sus contemporáneos y posteriores críticos: “el malogrado”². A pesar de ello, su estética es de las más acabadas representaciones de aquella poética, tal como lo vislumbró Juan Sánchez Azcona a la muerte de Couto:

Pero nótese bien una cualidad de que carecen las creaciones de malogrados de otras generaciones literarias: en la obra de Couto Castillo, hay una personalidad artística, definida con relativa precisión, fiel a determinados cánones de Belleza, sobria en sí misma, cual conviene al arte mayor, y abstracto en arte, cual conviene al poeta artista (Sánchez Azcona, 1901, p. 2).

Aquí trataré de narraciones que, al igual que otras desarrolladas entre 1896 y 1898, contienen temas transgresores para su época: la locura, el erotismo y la muerte; debo destacar que en los dos últimos, generalmente, interviene la violencia.

Ahora bien, regresemos al título de este artículo, “La violencia en el acto”, la violencia no necesariamente tiene una consecución erótica, así como el erotismo no siempre implica violencia en sus acciones; sin embargo, he decidido relacionarlos en la medida que el autor, Bernardo Couto Castillo, hace uso de ellos para alcanzar sus fines estético-literarios.

Pues, al decir de Georges Bataille “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia” (Bataille, 2003, 21), debido a que, al igual que la muerte, arranca de manera abrupta de su discontinuidad al ser humano para transformarlo en un ser continuo. Asimismo, en Occidente, “tanto la violencia

¹ El primer número vio la luz debido a Bernardo Couto, quién se dio a la tarea de encargar el primer número al “impresor Carranza, que vivía en el callejón del Cincuenta y siete” en la Ciudad de México; cuando ese primer número apareció, contó con dieciséis páginas, cubiertas a color y con ilustraciones de Leandro Izaguirre, según las memorias de sus contemporáneos (Tablada, 1993, p. 24). Este proyecto fue retomado por Jesús E. Valenzuela como director, quien sufragó las deudas de Couto y continuó con la publicación de esta revista quincenal, ubicando sus oficinas en el último piso de un edificio ubicado en una esquina frente al templo de La Profesa en la Ciudad de México (Cf. Ceballos, 2006, pp. 367-382; Tablada, 1993, pp. 22-27; y, Valenzuela, 2001, pp. 121-126).

² Bernardo Couto Castillo –“el muchacho, el *gosse*, ingenuo y bondadoso, con los azules ojuelos hinchados por el desvelo y el cuerpo agobiado por la juerga de la noche anterior”– (Ceballos, 2006, pp. 69-77; *loc. cit.*, p. 72), murió en la ciudad de México al mediodía del viernes 3 de mayo de 1901 debido a una pulmonía fatal, dos años después que su padre falleciera. Para aquel entonces vivía en el Hotel del Moro, propiedad de los Couto, en el cual residía junto con su amante Amparo, “sacerdotisa de Venus”, pero su cuerpo fue velado en la casa de ésta, “una pieza baja con ventana a la calle. En un catre de hierro estaba el féretro negro”. Asistieron sus amigos: Ciro B. Ceballos, Pedro Escalante Palma, Alberto Leduc y Rubén M. Campos, su entierro corrió bajo los gastos de los amigos artistas en el Panteón Francés (Campos, 1996, pp. 201-209).

como el erotismo han sido parte de las conductas prohibidas por las leyes morales y sociales, orillando a zonas marginadas a quien las practique; aun en la marginalidad el sujeto tampoco tendrá libre albedrío pues su transgresión será llevada al cabo por medio de la ruptura sistemática de las leyes que rigen su entorno” (cf. Bataille, 2003, p. 42).

Es importante acotar el erotismo usado por Couto Castillo, el erotismo de los cuerpos, y no el erotismo de los corazones, el cual implica una relación libre entre los amantes y un consenso entre ambos para el juego amoroso. Por el contrario, los protagonistas coutianos, casi siempre masculinos, se encuentran castigados por el aislamiento social; por otro lado, las mujeres generalmente se convierten en su contraparte, en personajes secundarios reificados, objetos vivos que ayudarán al hombre a desarrollar sus deseos.

En septiembre de 1896, Couto escribió el relato “Cleopatra” (Couto Castillo, 1896), nombre que nos recuerda a la figura femenina que se convirtió en uno de los iconos de la *femme fatale* en el siglo XIX³; aunque, la mujer retratada en el personaje no es exactamente la histórica, se describe como un ser moldeado para ser una “construcción” que repita aquella figura, una Cleopatra “artificial”: “Ella ignoraba el porqué y si era su verdadero nombre, pero desde niña la llamaron Cleopatra”. Con la simple mención del nombre, la carga semántica del personaje acude de inmediato a la escena junto con todo el exotismo egipcio concebido desde el siglo XVIII y todo Oriente “con su selección de imágenes y temas, logró expresar el deleite de la sangre, el goce frenético de la guerra, el placer por la muerte”, nos dice Lily Litvak (Litvak, 1986, pp. 89-90). De la misma manera, la propia historia del personaje, la rendición de los hombres bajo sus pies, su gusto por las joyas y los placeres mundanos, así como la final caída de su reinado, condujo a los decadentistas a una clara preferencia por este arquetipo

Sus ojos se abrían grandes, se clavaban fieramente y dominaban con la serenidad de su grandeza, parecida a la de un mar tranquilo. Sus cabellos, abundantes y negros como el dolor humano, se levantaban erguidos, pesados, cubriéndola de gigantesco casco de obsidiana⁴. Su nariz romana, sensual, aspiraba largamente todo perfume, lo aspiraba

³ La *femme fatale*, la devoradora de hombres, encarnación de la mujer autosuficiente, perversa y erótica. Personaje dominante en la literatura a partir del simbolismo francés, esta imagen femenina surgiría de la dualidad diosa-demonio, representada muchas veces por féminas ancestrales con historias turbulentas (Chaves, 2007, pp. 85-88): el demonio, la diosa pagana, la esfinge, la sirena, Lilith, Medusa, Salambó, Salomé, Cleopatra, Circe, e incluso, un vampiro, por mencionar algunas de sus manifestaciones. Erika Bornay la describe como “una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera [era] larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel [ponía] acento en su blancura, y no [era] nada infrecuente que sus ojos [fueran] descritos como de color verde” (Bornay, 1998, pp. 114-115).

⁴ La imagen del cabello oscuro de Cleopatra se contrapone, de inmediato, con la rubia y virginal cabellera de la *femme fragile*, con este cambio de tono, el personaje gana fuerza, sensualidad y salvajismo al mismo tiempo, parte de la nueva estética de la que poco a poco el autor toma las riendas (cf. Bornay, 1994, pp. 10-117).

largamente hasta hacerlo pasar, confundirse con su respiración, hasta esparcirlo en el interior de su cuerpo y estremecer sus nervios con la fuerza del aroma. Sus labios tenían el pliegue tiránico, pero por un beso suyo, por sentir y beber su humedad, voluptuosamente se soportaría el dolor causado por la herida de sus fuertes dientes de mármol. Sus senos se avanzaban, proas marfiladas de imperiales galeras. Las líneas, ligeramente curvas de su talle, se iban cerrando al descender como los pétalos de un lirio. Sus piernas, largas, musculosas, parecían hechas para huir; sus brazos fuertes contrastaban con lo delicado de su mano, con lo delicado de su mano contrastaban sus brazos fuertes, porque si los unos acariciaban y atraían, los otros se juntaban y envolvían encadenando. Su cuerpo jamás pudo soportar los estrechamientos de los trajes modernos; dentro de ellos se ahogaba; sus soberanas formas sólo eran dignas de ser tocadas por las brisas y por las aguas. Suspirando se resignaba a vestir de sedas muy finas sin permitir que oprimieran nunca sus miembros (Couto Castillo, 1896, p. 345).

Esta mujer representa el deseo negado al hombre, quien la mira desde lejos, un narrador en tercera persona, un voyeur que observa en ella la fuerza de la Naturaleza destructora y salvaje; una fiera sin moral que desgarrar todo cuanto toca tan sólo con la mirada, reflejando su propia sensualidad en la crueldad de sus actos, un ser cuyo erotismo radica en el disfrute del sufrimiento ajeno.

Todo cuanto le rodeaba le parecía pequeño y mezquino. Su placer era ir y ver fieras, desafiar su mirada, tocar sus músculos.

Tuvo Cleopatra muchos amantes y todos murieron. Parecía que su boca y su nariz bebían, aspiraban el aliento de sus elegidos; los que por sus soberanos brazos hubieran pasado aquellos a quienes su mirada esclavizara, a los que conocieran la delicia de sus caricias, ¿qué les podía quedar sino el descanso de la tumba? (Couto Castillo, 1986, p. 346)

El escenario en el que Cleopatra vive apenas aparece descrito: mosaicos, fieras y el propio nombre de la protagonista completan el cuadro en el imaginario del lector; pero la voz narrativa hace buen uso de sus recursos al mantenerse siempre en ese espacio interior pues “el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre”. La habitación de la fementida fiera, en donde sólo son capaces de entrar las bestias más salvajes y los rayos del sol al atardecer, la desnudez de nuestra protagonista se presenta como una de las primeras transgresiones, su animalidad se acrecienta en su ser, Cleopatra misma es una fiera. Para complementar la escena, los resplandores solares enfocan esta pintura en movimiento, el clímax de la sensualidad que la mujer ofrece, el acto supremo de erotismo: su propia muerte.

Por la ventana, rayos del sol moribundo. Sobre los mosaicos del piso las fieras iban y venían rugiendo sordamente como a la proximidad de un peligro.

Cleopatra, completamente desnuda, las mira a todas, las provoca, siente rozando su piel las crines erizadas de los leones, la seda áspera de los tigres; lucha con ellas y cuando se siente débil, su mirada dilatándose hace caer las patas de la fiera pronta a saltar. Luego, sentada sobre un escabel hace que las bestias combatan entre sí, las excita, sonríe cuando se muerden, cuando se arrancan carnes y en la sangre que corre va y baña el alabastro de sus pies perfectos.

Cuando casi todas las fieras estuvieron muertas o heridas, en medio de la pieza quedó un león, aspirando el humante olor de sangre y mirando con desdén su obra. Era el único que no estaba herido.

Cleopatra fue a él, le tomó la crin, le hizo daño y la lucha comenzó.

Los cabellos abundantes y negros como el dolor humano caían sobre los regios hombros, los senos se agitaban con violencia, la carne se estremecía... la bestia dio un zarpazo, hirió el vientre que se tiñó de rojo y abalanzándose partió la piel desde los hombros, cubrió de púrpura el cuerpo, desafió la indomable mirada.

Cleopatra cayó a tierra. La blancura de su cuerpo, lo divino de su cuerpo, lo rojo de la sangre de sus heridas, se confundió con las crines, con las patas, con la altanera cabeza del león que hería, hería haciendo destacarse la blancura de la piel sobre el rojo estante que brotaba caliente de donde él pasaba las uñas.

El león bebió la sangre. Cleopatra se agitó, se incorporó, enlazó en sus brazos el cuello de la bestia la atrajo a sus senos desgarrados y murió estrechando más y más la cabeza del león homicida (Couto Castillo, 1896, p. 346)⁵.

La victoria de lo salvaje, por encima de aquella mujer decadente, será la antesala de otros cuentos plagados de crueldad, muerte y sangre. Realmente, el texto “Cleopatra” hace las veces de parteaguas en la obra de Couto Castillo, pues oscila entre el preciosismo interior en la descripción, repetición de frases, creación de imágenes, que lo acerca a la poesía, con un ritmo sutil que lleva al lector entre incienso a la sensualidad de matices ocres; y, al mismo tiempo, una prosa que contiene una anécdota clara y un personaje definido, elementos que podrían situarlo en el terreno del relato.

En este texto se puede advertir tanto la pertenencia de Couto a esta nueva estética, la decadente, como su rechazo a los valores de su época, sobre todo los burgueses; escribir relatos que no retraten el entorno de forma realista, no será en él una forma de aislarse del mundo, sino un síntoma de la búsqueda de una cosmovisión opuesta a la occidental, en la cual la *femme fatale/tentaculaire* puede sucumbir ante una fiera; la belleza de su fin radicaría en la capacidad de su adversario para dominarla y, en cierto sentido, poseerla.

⁵ Cabe destacar que el autor recreará, más adelante, algunas de las imágenes de este texto: la del cuerpo desnudo y pálido cubierto con su propia sangre, en “Blanco y rojo” (Couto Castillo, 1897) y los brazos que aprietan más y más el cuello del león en el caso de “¿Asesino?”, donde la víctima será una niña ahogada por las toscas manos de un hombre (Couto Castillo, 1897).

Mientras que en este texto el hombre mira desde lejos, en los siguientes trabajos del autor será un participante activo pues, como bien explica G. Bataille, “En el movimiento de disolución de los seres, al participante masculino le corresponde, en principio, un papel activo; la parte femenina es pasiva” (Bataille, 2003, p. 22).

Si a esto asociamos las ideas de Arthur Schopenhauer, vigentes entre los modernistas, sobre la vida, la cual el filósofo creía llena de representaciones y de voluntades que eran comunes a hombres y animales. La voluntad de vivir ejercida por todas las criaturas hace que entren en conflicto, es decir, al ser entes aparienciales se encuentran condenados inevitablemente a la violencia. La única solución radica en renunciar a estas apariencias por medio del arte y la contemplación estética, que equivaldría a un misticismo sin dios (*cf.* Schopenhauer, 1999, pp. 19-30). En este sentido, se puede tomar en cuenta la idea nitszcheana respecto al arte dionisiaco —aquel que sirve al hombre y no a lo divino—, el cual “quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas” (Nietzsche, 1979, p. 138).

Con este sacrificio, los protagonistas solucionan también el conflicto tiempo-espacio, pues le da a la fugacidad del instante lo impercedero de la obra estética; en otras palabras, hace de lo efímero algo eterno; así los asesinatos de las mujeres en los textos de Couto Castillo sucederán en pro de lograr la continuidad del arte al convertirlo en un acto eterno. Como plantea Bataille al hablar sobre el erotismo y el sacrificio:

En el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima (y, si el objeto del sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se lo destruye). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo *sagrado*. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la *continuidad* del ser, a la cual se devuelve a la víctima (Bataille, 2003, p. 27).

En el siguiente relato “¿Asesino?”, quinto de la colección llamada *Asfódelos*, se narra la historia de un supuesto homicida que cuenta a sus colegas cómo cometió, hace algún tiempo, el hermoso crimen, el primero, el único e inigualable, de una pequeña niña. Este hombre, Silvestre Abad, “feo de una fealdad horripilante”, comparte algunos rasgos con el *flâneur* que, como describió Baudelaire, se paseaba entre la multitud como un criminal que se escondía entre la gente para evitar ser atrapado: ésa es la única forma en la que logra

incorporarse al entramado social (cf. Benjamin, 1980, pp. 55-61). La interrogación en el título nos deja entrever un doble fondo, “¿Asesino?”, no será más que la posibilidad de ambigüedad en el acto cometido. La elección de la figura infantil como objeto del deseo, sin pensar en la pedofilia como tal, no será fortuita, puesto que, como bien apunta Erika Bornay: “la imagen de la mujer-niña, cuyo cuerpo, seguramente por la ausencia de curvas acentuadas y de vello púbico, resultaba menos ‘obsceno’, más tranquilizador, y menos exigente, que el de la mujer madura” (Bornay 1998, p. 144). Schopenhauer retrató esta situación al sugerir que:

Preciso ha sido que el entendimiento del hombre se oscureciese por el amor para llamar bello a ese sexo de corta estatura, estrechos hombros, anchas caderas y piernas cortas. Toda su belleza reside en el instinto del amor que nos empuja a ellas. En vez de llamarle bello, hubiera sido más justo llamarle *inestético* (Schopenhauer, 2003, p. 57).

En otras palabras, este tipo femenino infantil fue el único remanente de la mujer vista como algo bello e ideal: su pureza le concede o devuelve esas cualidades ausentes ya en la *femme fatale*, a la cual sustituye en este cuento coutiano.

Sentía deseos de tocarla, de sentir el contacto de sus bracitos, de tenerla en mis manos un momento como si fuera mía y la levanté en mis brazos; ella quiso gritar, pero el espanto impidió su grito. La acerqué más al farol. ¡Qué hermosa y qué blanca, blanca como la luz, como las flores! Tenía sus cabellos dorados y dejaba adivinar una sonrisa, como debe ser la de los ángeles. En su terror era hermosa, y sus ojos grandes, muy abiertos, me miraban asustados; luego la llevé a mis labios, las puntas crispadas y sucias de mis barbas lastimaron su rostro y entonces gritó al tiempo que golpeaba mi vientre con sus pies (Couto Castillo, 1897, pp. 85-86).

Silvestre Abad logra apoderarse de la pequeña, la toma por el cuello y la estruja cuanto puede, pues recuerda que ese placer no es cotidiano para él; aquel pobre ser muere entre sus manos, mientras el asesino extrae las últimas gotas de placer que le proporciona, “apretando siempre, siempre” (Couto Castillo, 1897, p. 90). Así, nuestro protagonista obtiene de la pequeña el laurel que lo hace, al igual que a sus escuchas criminales, un iniciado; el erotismo no se ciñe a la esfera de lo íntimo, sale a la pública transformándose en exhibicionismo, transgrediendo con este violento acto las leyes morales.

En el último relato a tratar, “Blanco y rojo”, sexto de la misma serie, la mujer, *femme fatale* sometida, se transforma en una obra de arte; a través de una transmutación en la cual el hombre le devuelve la belleza al cuerpo femenino, y la convierte en el instrumento que le permitirá alcanzar la experiencia estética y la discontinuidad por medio de su sacrificio:

En la noche no pude expulsarla un momento, no pensé en las consecuencias lo que en ningún caso me hubiera detenido, y la palabra crimen la tuve por completo olvidada. Para mí aquello no era sino un goce supremo, un exquisitismo como nunca me lo había pagado; pertinaz, imborrable, me aparecía ella en la obscuridad, blanca, desnuda, plástica, un himno de las formas; veía sobre el Paros de su cuerpo las líneas azuladas de sus venas y al extremo de ellas un ancho hilo saliendo, un arroyuelo rojo cada vez más vivo, más cruel, mientras más tenue y más suave era la palidez de las carnes (Couto Castillo, 1897, p. 110).

De tal forma la mujer deviene en “plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma” (Couto Castillo, 1897, p. 109). De ahí se deduce que: conquistar el erotismo femenino equivale a alcanzar la experiencia estética. La importancia de la conquista erótica del personaje masculino sobre la *femme fatale* radica tanto en la posesión de ese ser tan temido (en el sentido tradicional sería la muerte del monstruo), como en todo lo que ella simbolizaba en la época moderna –capital, burguesía, mundo “real”, etcétera. De igual forma, como plantea Bataille: “en la violencia de este movimiento, el goce personal ya no cuenta, sólo importa el crimen y no importa ser su víctima; sólo importa que el crimen alcance la cima del crimen. Esta exigencia es exterior al individuo o al menos coloca por encima del individuo el movimiento que él mismo desencadenó, que se separa de él y lo supera” (Bataille, 2003, p. 180). Ciertamente, Alfonso Castro sufrirá las consecuencias de su crimen y será castigado por la sociedad: “De los labios rojizos de un hombre de ley, un cualquiera con mirada vulgar y barba descuidada, ha caído lenta, pesada, mi sentencia de muerte”, pero la trascendencia individual y estética del acto lo conservarán eternamente como el creador de una “sinfonía en Blanco y Rojo”.

Como hemos visto, en estas historias, por un lado, el erotismo y la violencia en su consecución se presentan como otra faceta de lo estético y, por el otro, la mujer deja el papel amenazante de la *femme fatale*, para tomar el de puente entre el protagonista y la experiencia, entre el mundo y el arte. En suma, la fémica se convierte en un símbolo del vínculo del personaje con lo erótico y, finalmente, con lo estético hasta el fin de los tiempos, pero también en un portal para imponer su mirada íntima sobre la “realidad”. Esto es, en la obra de Bernardo Couto Castillo el acto amoroso no figura como un elemento erótico trascendente, y en la mayoría de los casos la relación hombre-mujer no lo implica en ninguna forma; el erotismo pues, no radica en los cuerpos desnudos y serpenteantes, sino en la experiencia estética que logran los protagonistas, su arte por el arte se transformará en un erotismo por el arte.

Referencias

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducción Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets, 2003 (Ensayo, 34).
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994 (Ensayos Arte).
- _____. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1998 (Ensayos Arte).
- Campos, Rubén M. El Bar. *La vida literaria de México en 1900*, prólogo Serge I. Zaitzeff. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Dirección General de Publicaciones, Coordinación de Humanidades, 1996 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- Ceballos, Ciro B. *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2006 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- _____. *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Estudio preliminar, edición crítica, notas e índices de Luz América Viveros Anaya. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2006 (Resurrectio, I. Edición Crítica, 1).
- Chaves, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo*, 1ª reimpre- sión [1997]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, 2007 (Cuadernos del Seminario de Poética, 17).
- Couto Castillo, Bernardo. "Cleopatra", en *Revista Azul*, t. v, núm. 22 (27 de septiembre de 1896), pp.345-346.
- _____. *Asfódelos*. México: Eduardo Dublán Impresor, 1897.
- _____. *Obra reunida*. Edición, estudio introductorio y notas de Coral Velázquez Alvarado. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Seminario de Edición crítica de Textos / Instituto de Investigaciones Filológicas / Coordinación de Humanidades, en prensa (Al Siglo XIX Ida y Regreso).
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pensamiento*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1979 (Libro de bolsillo, 456).
- Sánchez Azcona, Juan. "Bernardo Couto Castillo", en *El Universal*, año xv, núm. 82 (7 de agosto de 1901), p. 2.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. México: Editorial Porrúa, 1999 ("Sepan cuántos...", 419).
- _____. *El amor, las mujeres y la muerte*. Sin datos de traductor. México: Ediciones Coyoacán, 2003 (Filosofía. Diálogo Abierto, 48).
- Tablada, Juan José. *La feria de la vida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 22).
- Valenzuela, Jesús E., *Mis recuerdos. Manojó de rimas*. Prólogo, edición y notas de Vicente Quitarte. Mé- xico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001 (Memorias Mexicanas).
- Velázquez Alvarado, Coral. *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007 (Tesis de licenciatura).

Emilie Geneviève Audigier

Pós-doutoranda UnB

emilie.audigier@hotmail.fr

O barroco em *Tutameia* francês

Resumo: Como a escrita “barroca” de Guimarães Rosa transparece no seu livro de contos *Tutameia*, publicado originalmente em 1967 no Brasil, retrabalhada para o francês pelo tradutor Jacques Thiériot? Neste artigo, examino os mecanismos e desafios estilísticos da tradução francesa de vários contos do livro *Toutaméia*, publicado pela editora Seuil em 1994.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Jacques Thiériot. Tradução francesa. *Toutaméia*. Barroco.

Baroque in French *Tutameia*

Abstract: How does Guimarães Rosa’s “baroque” writing appears in the short stories book *Tutameia*, published in 1956 in Brasil, and translated into French by Jacques Thiériot? In this paper, I examine the stylistic devices and challenges of the French translation in several short stories of *Toutaméia*, published by Seuil in 1994.

Keywords: Guimarães Rosa. Jacques Thiériot. French translation. *Toutaméia*. Baroque.

Um ano antes de sua morte, Guimarães Rosa publicou *Tutameia*, em 1967, que foi editada na França, pela Seuil, em tradução de Jacques Thiériot em 1994. Na nota do tradutor, o tradutor mostra a preocupação de respeitar as recomendações de Guimarães Rosa em sua correspondência com seus primeiros tradutores para o inglês (Harriet de Onis), francês (Jean-Jacques Villard), italiano (Edoardo Bizzarri) e espanhol (Agel de Mello). Jacques Thiériot explica ao leitor como ele transmitiu o projeto do próprio autor, criador de formas, que tentam chocar e despertar o leitor para levá-lo a um universo deslumbrante e burlesco. Em primeiro lugar, em que sentido GR é um autor “barroco”? E como a recriação do barroco aparece na tradução francesa?

Barroco tem por etimologia: “uma pedra, ou uma pérola irregular”, é um substantivo que designa uma rocha redonda cuja redondeza não é totalmente

regular, ou pode também ser da mesma família que “barranco”. Em ambos os casos, trata-se da questão da imperfeição e da irregularidade. Por extensão, o barroco está ligado à arte, e em literatura, se associa a três elementos: 1) arte do detalhe e complexidade do conjunto; 2) utilização de certas figuras de linguagem (metáfora & metonímias etc.) e 3) prática do maravilhoso e do espanto.

O título indica (de maneira talvez pouco clara) o conteúdo do livro. *Tutameia*, em *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, na entrada “tuta-e-meia”, está definido como “quase nada, preço vil, pouco dinheiro”. Em um de seus prefácios, o autor define “Tutameia” assim:

<p>Nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada ; <i>mea omnia</i>.</p>	<p>Riendutout, broquis, broutis, gnognotte, os-de-papillon, crotte de bique, misère, roupie de sansonnet, chialerie, fichaise, presque rien, (de) bibus, vétille, babiole, <i>mea omnia</i>.</p>
---	--

O título em francês é igual, com a diferença da ortografia: a grafia portuguesa *u* equivale à francesa *ou*. No entanto, o leitor lusófono entende o título, que resta, acredito, enigmático para o leitor francês. A opção literal *tout et à moitié* não foi escolhida pelo tradutor francês; tampouco foi a de traduzir o primeiro sentido de *tutameia* como *pouco dinheiro, quelques sous*, o que seria, talvez, absurdo. O problema da polissemia já aparece no título. Assim, o tradutor, se quiser conservar a sonoridade, dispõe de várias soluções para conservar a expressividade verbal.

Mas em que sentido essa arte do detalhe, já anunciada no título, reflete a ética barroca do autor? Primeiro detalhe barroco, o índice apresenta os contos em ordem alfabética, exceto dois contos, “Grande Gedeão” e “Reminiscão”, entre a letra I e L. O fato de deixar, conscientemente, uma imperfeição é obra do “ourives” barroco. Segundo detalhe barroco: os quatro prefácios: “Aletria e hermenêutica”, “Hipotréllico”, “Nós, os temulentos”, “Da escova à dúvida” são barrocos no estilo e na sua proposta.

Segundo Irene Gilberto Simões¹, cada prefácio destaca uma questão: o primeiro está ligado ao “reverso da linguagem”,² e é “uma pequena antologia de anedotas [...] que refletem a coerência do mistério geral que nos envolve e cria”, na opinião de Paulo Rónai. O segundo prefácio (*Hippothrélisque*) está focado na “invenção da palavra”³, onde aparecem expressões e vocábulos criados.

¹ p. 25 in *Guimarães Rosa : As paragens mágicas*, Irene Gilberto Simões.

² “ o avesso da linguagem ”

³ “ a invenção da palavra ”

O terceiro desenvolve a questão da “dupla realidade”⁴, e o último estuda “o mundo representado”⁵. Essas quatro questões remetem ao mundo do teatro, da mentira, seja pela linguagem, seja pela representação da realidade.

No reverso da linguagem e da lógica, Guimarães Rosa se refere ao mundo enxergado pela criança, ou pelo bêbado, por quem está fora da razão e próximo à imaginação e à loucura. O absurdo está presente através de várias anedotas no primeiro prefácio:

<p><i>O menino cisma e pergunta: “Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis ?” (p. 8)</i></p>	<p><i>“Le petit garçon réfléchit et demande : Pourquoi on construit toujours une colline au-dessus des tunnels ?” (p. 18)</i></p>
---	---

O raciocínio infantil inverte a lógica e confirma a ideia de que a realidade é dupla, e que podemos invertê-la. Já no segundo prefácio, ele mostra como o neologismo domina sua escrita para ampliar a possibilidade da língua. Por outro lado, expressa como a visão de um bêbado, enxergando tudo em duplo, percebe o mundo de maneira conturbada.

Uma anedota do prefácio: “Nós os temulentos”, “*Nous les soullards*”, ilustra essa lógica não-racional.

<p><i>E atravessou a rua, zupicando, foi indagar de alguém: - faz favor, onde é que o outro lado? - Lá... apontou o sujeito. - ora ! Lá eu perguntei, e me disseram que era cá ... (“Nós os temulentos”, p. 103,)</i></p>	<p><i>Alors, il traversa la rue, éclopressé, alla demander à un quelque : S'il vous plait, où c'est l'autre côté ? - Là-bas... montra le gus. -Vous rigolez ! Là-bas j'ai demandé et on m'a dit que c'était ici... (“Nous les soulards”, p. 99)</i></p>
---	---

Essa visão irracional remete, de fato, a uma poética. A palavra do bêbado manifesta a essência dinâmica da linguagem: as palavras estão em movimento, como a língua inventada de Guimarães Rosa.

Os prefácios, do ponto de visto da disposição, não ficam no início do livro, como devem ficar um prefácio, mas ficam no meio, de maneira aparentemente aleatória. Apesar do aparente posicionamento arbitrário, existe certa atração com o número sete.

Paulo Rónai observa a recorrência seguinte: as estórias se situam depois do primeiro prefácio e são compostas de duas séries de sete. Sete estórias seguem depois do último prefácio. Aliás, os livros do autor também são sete. Dizem que

⁴ “a dupla realidade”

⁵ “o mundo representado”

o número sete é o do mentiroso, o número do contador de estórias e de farsas... “O número sete significa de maneira simbólica uma série completa: o infinito que tradicionalmente representa o número da virgindade, da duração, dos sete planetas, sete dias da semana, sete notas de música, sete graus de estudo, sete virtudes, sete pecados capitais, sete dons do Espírito Santo”⁶.

Aliás, outro conto de *Tutameia* ilustra mais uma vez a questão da mentira, temática muito barroca, e, como observamos na sua tradução francesa também. Numerosos exemplos demonstram que a tradução se torna um novo original.

<i>Saiba eu o que não digo, eu, alarife, trôlha na mão, espingarda à bandoleira.</i> (p. 36)	<i>Je dois savoir ce que je dis, moi, fieffé bâtisseur, truelle à la main, fusil en bandoulière.</i> (p. 57)
--	--

“Alarife” vem do árabe; o primeiro sentido antigo designa um arquiteto, um mestre de obra, um construtor, e, no sentido moderno, designa um indivíduo de mau comportamento, um ladrão ou um bandido. Para dar conta desse duplo significado, o tradutor usa a expressão nominal *fieffé bâtisseur*. *Fieffé*, no sentido antigo, designa alguém que possui um vício; já no uso moderno, refere-se a mentiroso: *un fieffé menteur*. Mas o tradutor coloca também o sentido antigo, colando o adjetivo ao substantivo *bâtisseur*. A escolha da tradução mostra, portanto, que o tradutor fez uma recriação bem-sucedida do uso da língua roseana.

Além do índice, do título e dos prefácios, o barroco se manifesta também no hibridismo de uma língua inventada: a inclusão de latinismo semântico, de uma língua culta e coloquial.

A etimologia, a disciplina das origens da palavra, revela que as línguas chamadas “mortas” perpetuam-se nas línguas vivas. Como diz Cícero, a etimologia revela o « sentido verdadeiro da palavra », traduzindo do grego antigo *etumologia*, a etimologia por *veriloquium*: “o sentido verdadeira da palavra”. Portanto, usando as palavras gregas ou latinas para “lusitanisar”, Guimarães Rosa tenta uma volta às línguas originais, a língua “mãe” de numerosas outras línguas como o português e o francês. Vejamos dois exemplos⁷:

Palavra	Uso	Composição	Significação e efeito
Abinício, p. 91, 14	“Do moço, pois, só não se engraçou, antes já de abinício o malquerendo – e o reputando por vago e malfeitor a rebuço.”	Do latim <i>ab initio</i> .	Antes do início, Neologismo compreensível par sa racine.

⁶ Paulo Rónai, no prefácio de *Tutameia*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 14-20.

⁷ Com a ajuda do livro de referência de Sant’Anna Martins, Nilce, *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: FAPESP, Edusp, 2001.

	JT : “ <i>Ce jeune-homme, donc, la seule personne qui ne l’aima pas, qui lui en voulait plutôt déjà depuis le pré-début.</i> ” (p. 115)		
Deogenésico, diogenista, 18, p. 136	“Antes, ainda na escada, no descendimento, ele mirou, melhor, a multidão, deogenéstica, diogenista.” JT : « Auparavant, encore sur l’échelle, dans la descension, il regarda, mieux, la foule, déogénéésique diogéniste. » (p. 171)	Formado pelo elemento latim <i>deo</i> e do grego <i>genésikos</i> , derivado de <i>gênesis</i> , geração.	Paráfrase erudita e humorística da expressão “ <i>filhos de Deus</i> ”.

Ezra Pound define a literatura e a poesia como a “linguagem carregada de sentidos no mais alto grau”, e a prosa de Guimarães Rosa corresponde bem a essa definição. Além dos neologismos criados a partir de latinismos humorísticos, todos recriados com sucesso em francês por Jacques Thiériot, Guimarães Rosa usa uma língua culta, de botanista, misturada ao popular. *Barba-de-bode*, nome de uma gramínea, está traduzido literalmente por “barbe-de bouc”, invés de “panic” em francês mais culto, porém sem a imagem sonora.

De maneira barroca, a erudição se mistura à língua popular, oral e sonora. No conto “Droenha” / “*Dépétroche*”, a história de um assassinato fracassado, que leva o criminoso Jenzirico a se esconder na montanha, por medo que Zervasco, a vítima, não seja morto, finalmente, uma vingança de irmão alivia o herói liberado.

<i>GR: Zervasco vingou o irmão, à faca ainda pegou o estúrdio reaparecido, o derribou, pôrem se foi também, com muito barulho...</i> (p. 44)	<i>JT: Zervasco a vengé son frère, couteau au poing, il a cocsé l’huluberlu de revenant, l’a descendu, mais à son tour s’est taillé, t’imagines le pétard...</i> (p. 69)
--	--

A língua é oralizada, à imagem de um personagem testemunha e ator da cena. “O estúrdio reaparecido » é traduzido por « l’huluberlu de revenant », literalmente « l’étourdi réapparut ». *Huluberlu* designa, em francês, uma pessoa que fala e age de maneira bizarra.”⁸ O verbo “cocser” nos parece ter mais força,

⁸ D’après la définition du *Robert*.

e ser mais coloquial que *pegar*, que é mais comum e neutro em português. Além disso, o verbo *derribar* em português não é tão popular quanto “descendre” em francês, que significa “matar”, “suprimir”. O verbo *se foi* é traduzido por “s’est taillé”, que também oraliza a língua, mudando o registro. Portanto, o tradutor tem uma tendência acentuada a popularizar a língua, ao mesmo tempo em que alterna com um estilo mais clássico no mesmo conto.

Outro elemento barroco, a presença das onomatopeias, mimética dos sons são semelhantes às metáforas. Por exemplo, “chiquetichique”, traduzido por *chictichic*¹⁰ sugere o barulho da festa. Outra metáfora sonora: “Zasco-tasco”¹¹ sugere o movimento rápido da corda, traduzido por *cric-crac*¹².

Enfim, Guimarães Rosa diz fazer literatura para mostrar a “obscuridade do mistério”. Em *Toutameia*, busca-se a estranheza, o espanto e o deslumbramento, que manifestam também através do estilo, da ordem das palavras, da ausência de verbos, e dos cortes por vírgulas que ritma a frase, com uma pontuação fora do comum. No conto “Quadrinho de estória” / “*Petit encadré d’histoire*”, constata-se uma tradução literal que respeita a estranheza sintáxica.

<p><i>Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demais. Sempre outra vez tem de apoiar, não à tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação.</i> (p. 123)</p>	<p><i>Il est accusé, les mains, l’haleine, les yeux, ses humaines limites ; seule la prison peut le sauver du trop. Sans cesse une nouvelle fois il doit asseoir, sur les si vivantes, qui passent, son envie de se la rappeler, et une contemplation : le monde vu en action.</i> (p. 175)</p>
---	---

As mudanças de classe gramatical, como a substantivação (o “demais” para “trop”), ou a nominalização de grupos como *les si vivantes* mudam a sintaxe original. Além disso, tudo mostra que a tradução é “literal”, respeitando num máximo a obra original.

Quanto à posição do tradutor, em primeiro lugar, Jacques Thiériot se proclama um tradutor *source orienté*. Assim, ele quer mostrar que o importante não é deixar um texto mais legível possível para o público, mas de criar como o autor cria.

Eu quero fazer uma tradução estranha que restitua a estranheza desta língua falada, às vezes rural. Não concordo com a idéia que uma boa tradução é aquela que é bem

⁹ *Tutameia*, p. 150, 20.

¹⁰ *Toutameia*, p. 190.

¹¹ Op. cit., p. 33

¹² Op. cit., p. 51

escrita em francês; querer deixar o texto mais claro, o afrancesar, isto é etnocentrismo. Eu li uma tradução de um romance onde os nomes brasileiros João e Carlos se tornaram Jean, Charles; para mim, isto é uma aberração total. O etnocentrismo começa por esse tipo de detalhe.¹³

Assim como GR é barroco, o tradutor também reivindica uma recriação do barroco, de uma língua estranha por misturar registros de língua, e não escolher o enobrecimento. O tradutor também escolhe a via “barroca” escolhida pelo escritor. GR possui uma visão da literatura e da escrita próxima ao maravilhoso, uma força sobrenatural que seria a criação artística ou a inspiração literária. E o fato de ele estar diante da possibilidade de fazer literatura o leva na mesma posição de fragilidade que o tradutor.

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara...¹⁴

Esta concepção da tradução *avant la lettre* mostra que Guimarães Rosa é profundamente barroco pelo fato de inverter de propósito o original com a tradução e de se colocar como o tradutor de uma obra que não lhe pertence. A verdade do “original ideal” na sua “tradução” não estaria mais presente em seu livro que em uma tradução para outra língua, como a francesa.

Enfim, Jacques Thiériot no seu projeto de tradução aponta que: “*Toutameia* é obra de ourivesaria da língua no melhor da sua arte”, mais uma metáfora da joia e da pérola irregular e imperfeita que é a arte barroca, na sua origem.

¹³ Rosa, Carta a Bizzarri, 1980, p. 64. Trad. nossa: « [Je veux] faire une traduction étrange qui restitue l'étrangeté de cette langue parlée, parfois rurale. Je ne suis pas d'accord avec l'idée qu'une bonne traduction est celle qui est bien écrite en français ; vouloir rendre le texte plus clair, le franciser, c'est de l'ethnocentrisme. J'ai lu une traduction d'un roman où les prénoms brésiliens João, Carlos étaient devenus Jean, Charles ; pour moi, cela est une aberration totale. L'ethnocentrisme commence par ce genre de détail. »

¹⁴ Quand j'écris un livre, je fais comme se je “ traduisais ” un certain grand original, qui existerait ailleurs, dans un monde astral ou sur le “ plan des idées ”, des archétypes, par exemple. Je ne sais jamais si je réussis ou si j'échoue cette traduction. Ainsi, quand on me “ re ”-traduit dans une autre langue, je ne sais pas non plus, en cas de divergences, si ce n'est pas le Traducteur qui, de fait, a réussi à rétablir la vérité de “ l'original idéal ”, que moi j'avais dévirtualisé. Trad. nossa.

Bibliografia

Guimarães Rosa, João. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Guimarães Rosa, João. *Toutaméia*. Traduction de Jacques Thiériot. Paris : Le Seuil, 2001.

Guimarães Rosa, João. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Guimarães Rosa, João. *Cartas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

Sant'Anna Martins, Nilce. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2001.

Aglaé Fernandes

Universidade Federal da Paraíba

aglaefernandes@yahoo.com.br

A poesia traduzida e o Modernismo brasileiro

Resumo: Neste artigo, apontamos que um grande número de poetas se envolveu com a tradução de poesia, ao longo do período modernista da literatura brasileira. A poesia traduzida trouxe o aporte necessário ao processo de renovação da estética poética e passou então a assumir relevância no centro do sistema literário local, fomentando-o e enriquecendo-o naquele momento de viragem, desencadeado a partir da Semana de 22. Paralelamente às intraduzções, houve um significativo aumento da ocorrência de extraduzções, o que atestaria o êxito do projeto de renovação estética, e, por conseguinte, a consolidação da moderna poesia brasileira tanto no interior do seu próprio sistema, quanto no âmbito das relações intersistêmicas.

Palavras-chave: Modernismo. Poesia traduzida. Polissistemas.

Translated Poetry and the Brazilian Modernism

Abstract: In this article, we point out that a great number of poets were involved in the translation of poetry throughout the modernist period of the Brazilian literature. The translated poetry brought the necessary contribution to the renewal process of the poetic aesthetics. Then, it became relevant in the center of the local literary system, promoting and enriching it from that turning moment initiated on the so-called week of 1922. In parallel to the intranlations, there was a significant increased occurrence of extranlations, something that would attest the success of the aesthetic renewal project. As a consequence, the modern Brazilian poetry was consolidated both in the interior of its own system, as well as in the scope of intersystemic relations.

Keywords: Modernism. Translated poetry. Polysystems.

O movimento Modernista brasileiro, instaurado oficialmente em fevereiro de 1922, propunha, no campo da poesia, a liberdade de criação e, por conseguinte, a ruptura radical com os modelos parnasianos vigentes. A forma fixa

é então rejeitada e abre-se espaço para os versos livres e brancos. Os temas preferidos são fortemente associados aos problemas sociais e à vida cotidiana; a linguagem pretende-se coloquial, despida de ornamentos e preciosismos.

É dentro deste espírito de combate à imitação estrangeira, ao academicismo e em busca do reconhecimento do valor das produções nacionais que Ronald de Carvalho, durante a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, sob ruidoso coro de vaiais, declama o poema “Os sapos”¹, de Manuel

¹ Os Sapos

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
- “Meu pai foi à guerra!”
- “Não foi!” - “Foi!” - “Não foi!”.

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - “Meu cancionista
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”

Urra o sapo-boi:
- “Meu pai foi rei!” - “Foi!”
- “Não foi!” - “Foi!” - “Não foi!”.
Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
- A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Bandeira, uma evidente ironia aos poetas parnasianos, que ficaria celebrizado como o marco divisório entre a velha e a nova poesia.

Depois da Semana, muitas revistas de cultura surgiram como veículos de afirmação do Modernismo, a exemplo da *Klaxon* (São Paulo, 1922-1923), *No-víssima* (São Paulo, 1923-1925), *Terra Roxa e outras terras* (São Paulo, 1926), *Estética* (Rio de Janeiro, 1924-1925), *A Revista* (Belo Horizonte, 1925-1926), *Festa* (Rio de Janeiro, 1927), *Revista Verde* (Cataguazes, 1927-1928), *Antropofagia* (São Paulo, 1928-1929).

A poesia estava na ordem do dia e no mensário *Klaxon*, notadamente Sérgio Milliet e Manuel Bandeira, ao lado de colaboradores estrangeiros, publicavam poemas que experimentavam e exercitavam as inovações poéticas já adotadas pela vanguarda europeia. Observe-se que ali poemas originais e traduções eram publicados com igual destaque. Milliet é também responsável pelo artigo “Une semaine d’art moderne à São Paulo”, publicado em 15 de abril de 1922 na revista belga *Lumière* (nº7), que mantinha intercâmbio com a *Klaxon*. Sobre a importância de Milliet para o Modernismo, Cecília de Lara assinalou:

Mas, resta ainda, no caso, observar que sem nenhum esforço foi se esboçando como destacado o papel de Sérgio Milliet, nesta fase de implantação do Modernismo – pois grande parte da colaboração estrangeira veio por seu intermédio, além da contribuição direta que ofereceu como poeta, testemunhando em *Klaxon* vários aspectos das pesquisas em poesia, sobretudo no que se refere à técnica de composição. (LARA, 1972, p. 41)

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo”.
Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas,
- “Sei!” - “Não sabe!” - “Sabe!”.

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Veste a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

As experimentações se seguiram ao longo da década de 20 e no início dos anos 30 muitos poetas continuavam engajados na causa da renovação estética, que aparentemente não havia ainda sido realizada satisfatoriamente a partir das propostas de Mário de Andrade, contidas no “Prefácio interessantíssimo”² de sua obra *Paulicéia desvairada* (1922) ou no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, publicado no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924³, ambos inspirados pelo espírito de contestação do “Manifesto Futurista” de Filippo Marinetti, publicado em 1909, na Europa, cuja publicação no Brasil se deu no mesmo ano, conforme atesta Teles:

Menos de três meses de sua publicação em *Le Figaro*, o primeiro manifesto do futurismo foi apresentado ao público da cidade nordestina de Natal, no Rio Grande do Norte, no jornal *A República*, de 5/6/1909, e em dezembro do mesmo ano Almachio Diniz o transcreve no *Jornal de Notícias* da cidade de Salvador, na Bahia, em 30/12/1909. (TELES, 2004).

O longo período que compreende a primeira (1922-1930), a segunda (1930-1945) e a terceira (1945-1961) fases modernistas é também, para um número significativo de poetas, especialmente marcado por uma importante atividade de tradução de poesia, paralela à atividade de criação. Estas produções, em geral, escoavam através dos mais diversos órgãos de imprensa que ofereciam espaço privilegiado à literatura. Entre esses poetas tradutores, destaco: (cito entre parênteses pelo menos um dos poetas traduzidos)

- Álvaro Moreyra (Jules Laforgue) ;
- Álvaro Reis (Charles Baudelaire, Sully Prudhomme, Téphile Gautier, Jean Moréas, Victor Hugo);
- Augusto Frederico Schmidt (*Cântico dos Cânticos* – atribuído a Salomão);
- Carlos Drummond de Andrade (García Lorca, Pedro Salinas, Bertold Brecht, Jacques Prévert, Paul Éluard, Paul Claudel, Guillaume Apollinaire)⁴;
- Cecília Meireles (Rabindranath Tagore, Rainer Maria Rilke e antologias de poesia hebraica e chinesa);

² Texto integral disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/jogo/pauliceia.asp>

³ Texto integral disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>

⁴ Em 2011, a Editora Cosac Naify publicou Poesia traduzida, reunindo 64 poemas traduzidos por Drummond.

- Dora Ferreira da Silva (T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke)
- Lúcio Cardoso (Emily Brontë);
- Dante Milano (Dante Alighieri);
- Darcy Damasceno (Paul Valéry, St-John Perse);
- Domingos Carvalho da Silva (Pablo Neruda, Carl Sandburg);
- Emílio de Menezes (José María de Heredia)
- Geir Campos (Rainer Maria Rilke, Bertold Brecht, Walt Whitman);
- Gondim da Fonseca (Oscar Wilde);
- Guilherme de Almeida (Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Rabindranath Tagore, Émile Verhaeren, Rudyard Kipling);
- Henriqueta Lisboa (Gabriela Mistral, Giuseppe Ungaretti, Dante Alighieri);
- Jamil Almansur Haddad (Charles Baudelaire, Petrarca, Anacreonte, Safo);
- João Accioli (Rainer Maria Rilke);
- João Cabral de Melo Neto (Joan Brossa e outros poetas catalães);
- Jorge de Lima (Edgar Lee Masters)
- Jorge de Senna (Robert Frost);
- Lêdo Ivo (Arthur Rimbaud);
- Manuel Bandeira (J. Wolfgang Goethe, Elizabeth Bishop, Jorge Luis Borges, Emily Dickinson, Bashô);
- Mário de Andrade (Amy Lowell, Edgar Lee Masters);
- Menotti Del Picchia (Giuseppe Ungaretti);

- Múcio Leão (Maurice Maeterlinck);
- Onestaldo de Pennafort (Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire);
- Oswaldo Orico (Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Santos Chocano, Pablo Neruda)
- Paulo Mendes Campos (William Shakespeare e Pablo Neruda);
- Péricles Eugênio da Silva Ramos (William Shakespeare, Stéphane Mallarmé, Villon, Byron, T. S. Eliot, Paul Valéry, Archibald Macleish);
- Prudente de Moraes, Neto (Blaise Cendrars)
- Raymundo Magalhães Júnior (Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Henri Régner, Paul Fort);
- Sérgio Milliet (Nicolás Guillén, Charles Péguy, Carl Sandburg, Max Jacob, Ezra Pound, Langston Hughes);
- Thiago de Melo (Pablo Neruda, Friedrich Hölderlin, Francisco de Quevedo, T. S. Eliot);
- Vinícius de Moraes (T. S. Eliot);

Nesta relação, não incluo Abgar Renault (que traduziu quatro obras de Rabindranath Tagore e uma de Jules Supervielle), porque, embora suas publicações de traduções poéticas datem dos anos 40 e 50, sua estreia como poeta só se deu em 1968, portanto fora do período modernista.

Depois de Guilherme de Almeida haver publicado *Poetas de França* (1936), contendo traduções de 31 poetas franceses, o caso mais eloquente de poeta tradutor no período é o de Manuel Bandeira, que, em 1945, publica *Alguns poemas traduzidos*. Nesta obra, Bandeira reúne suas traduções de poemas de mais de 60 poetas, mais ou menos canônicos e mais ou menos vanguardistas. Sobre as escolhas dos textos do tradutor Bandeira, Costa avalia que

De certa forma, ele realizou (com outros criterios, menor abrangência mas com a mesma sistemática) o ideal do **paideuma** poudiano, que levam a cabo Augusto e Haroldo de Campos.

Bandeira foi mais importador de **poesia** que de **poetas**. Ele estava mais interessado em

encontrar, nas fontes mais diversas, formas de expressão que correspondessem a sua sensibilidade. (COSTA, 1986, p. 103).

Já em 1948, a editora Globo publica uma edição aumentada da obra, com o título modificado para *Poemas traduzidos* e em 1949, sai uma nova edição, com ilustrações de Guignard, pela *Revista Acadêmica*. Note-se que esta obra continua a ser publicada ao longo dos anos, sendo a Editora José Olympio responsável pela edição mais recente, de 2007, onde o título reaparece como *Alguns Poemas Traduzidos*.

Em um contexto de efervescência cultural, esta profícua fase de tradução de poesia teve seguramente sua parcela de influência na produção nacional de poesia. Assim, a terceira fase do Modernismo, a Geração de 45, surge com especial vigor, trazendo uma proposta que procurava restabelecer o rigor na elaboração poética e afirmar valores estéticos. Para difundi-la, Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos e outros fundaram a *Revista Brasileira de Poesia* (São Paulo - 1947), onde publicavam poemas originais e traduções. Outros periódicos de cultura ou literários importantes, surgidos neste período, são: *Joaquim* (Curitiba - 1947/1948); *Edifício* (Belo Horizonte - 1947); *Orfeu* (Rio de Janeiro - 1948); *Sul* (Florianópolis - 1949/1952); *Clã* (Fortaleza - 1946); *Revista Branca* (Rio de Janeiro - 1950/1954) e o *Correio das Artes* (João Pessoa - 1949). Este último é o suplemento de cultura mais antigo em circulação no Brasil - atualmente encartado quinzenalmente no jornal *A União*, dispõe também de versão na web⁵.

A poesia traduzida na década de 50 teve duas publicações de destaque: em 1950, Raymundo Magalhães Júnior publica, pela Gráfica Tupy, a *Antologia de Poetas Franceses (do século XV ao século XX)*: 101 figuras representativas da poesia da França e da Bélgica através dos seus tradutores brasileiros e portugueses; um pouco mais tarde, provavelmente em 1954, Sérgio Milliet (o “homem-ponte” entre duas gerações, no dizer de Antônio Cândido), visceralmente engajado ao movimento de renovação estética da poesia brasileira, desde a sua destacada participação na *Klaxon*, organiza e publica *Obras-Primas da Poesia Universal*, em cuja introdução adverte:

Não é esta uma antologia dos melhores poemas da literatura universal desde os românticos até os modernos. É apenas uma antologia dos melhores poemas vertidos para o português ou escritos nesta língua. (...) Uma idéia, porém, entretanto, os leitores, das tendências da poesia nestes últimos cem anos. (MILLIET, 1957, p. 5).

⁵ Disponível em: <http://jornalauniaio.blogspot.com/2011/09/correio-das-artes-on-line.html>

De fato, trata-se de uma seleção de 120 poetas, dos quais 39 lusófonos e 81 de expressões estrangeiras, cujos poemas são apresentados através de traduções para o português, realizadas quase sempre por poetas brasileiros de grande envergadura.

Ao longo de todo o período, os textos e autores selecionados para as traduções seriam aparentemente escolhas pessoais dos poetas tradutores, mas, grosso modo, percebe-se que a maioria dos autores selecionados pertence ao cânone de sistemas literários centrais (notadamente poetas franceses e ingleses, mas também poetas de várias nacionalidades, emergentes das vanguardas do início do século XX). Esta constatação aponta para o fato de que os poetas tradutores modernistas brasileiros, de forma mais ou menos consciente e organizada, estariam buscando modelos largamente legitimados em sistemas literários centrais que confirmassem os valores estéticos que pretendiam resgatar para renovar o sistema local, seriamente enfraquecido do ponto de vista estético, em consequência da ruptura radical, proposta na Semana, com os modelos até então vigentes.

Esta intensa atividade tradutória dos poetas, ao longo deste período, elevou a poesia traduzida a uma posição central no sistema literário local. Segundo Even-Zohar,

To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. (...) Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47).

Ele distingue ainda três condições que permitem à literatura traduzida ocupar uma posição central em um sistema literário, a saber: i) quando um polissistema é jovem e ainda não foi cristalizado; ii) quando uma literatura é periférica e/ou fraca, ou as duas coisas; iii) quando existem pontos de viragens, crises ou vácuos literários. No caso da poesia brasileira, depois da Semana de 22 até os anos 50, do século passado, observa-se que estas três condições, em maior ou menor grau, concorreram para que a poesia traduzida tivesse alcançado uma posição equivalente à da poesia nativa no sistema literário brasileiro.

A publicação de poesia traduzida, durante aquele período, tornou possível trazer para o sistema local modelos inovadores, mas também modelos conservadores que haviam sido rejeitados pelos articuladores do Modernismo nos primeiros momentos a partir da realização da Semana, ou seja, a poesia

traduzida foi o mecanismo que permitiu resgatar o bebê que havia sido jogado fora junto com a água do banho, por ocasião da Semana. O fato de tantos poetas terem se dedicado à tradução de poemas, e, portanto, legitimado a poesia traduzida dentro do próprio sistema nativo, aponta para uma ação coletiva em busca da regulação do sistema local, da construção de um projeto poético esteticamente consistente que, de resto, pôde pavimentar a consolidação do sistema literário nacional, cuja consequência foi o ganho de respeitabilidade por parte de outros sistemas literários e culturais, mais ou menos centrais.

Assim, ao lado das intraduzções, naturalmente operaram-se extraduzções⁶: em 1946, Manuel Bandeira publica *Apresentação da poesia brasileira* sob encomenda da editora mexicana Fondo de Cultura Econômica, que a publica em espanhol, *Panorama de la poesía brasileña*, em 1951. Além disto, um número importante de poetas foi traduzido para diversas línguas, a exemplo de Drummond (traduzido para inglês, francês, italiano, alemão, sueco e tcheco), Manuel Bandeira (traduzido para francês, espanhol e inglês), Adalgisa Nery (traduzida para francês), Cassiano Ricardo (traduzido para italiano, espanhol, inglês, francês, húngaro, holandês e servo-croata), Ribeiro Couto (traduzido para francês, italiano, espanhol, húngaro, sueco e servo-croata), Vinícius de Moraes (traduzido para francês, italiano e espanhol), Cecília Meireles (traduzida para espanhol, francês, italiano, inglês, alemão, húngaro, hindu e urdu), Thiago de Mello (traduzido para espanhol), Lêdo Ivo (traduzido para inglês, dinamarquês, holandês e espanhol) Murilo Mendes (traduzido para italiano e espanhol), Luís Aranha (traduzido para francês).

Em outras palavras, neste período de viragem, a poesia brasileira teve a boa sorte de contar com um grupo de intelectuais, de altíssimo apuro artístico, comprometido com a renovação estética da poesia, que pôde incrementar substancialmente o sistema literário local a partir de modelos inovadores ou conservadores trazidos através da poesia traduzida. Cabe então sublinhar que deste grupo de revolucionários da poética, cuja destacada colaboração com intraduzções trouxe a munição necessária para levar a bom termo a batalha que começara na Semana, os militantes mais aguerridos foram Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Geir Campos, Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Carlos Drummond de Andrade.

Por fim, ainda a propósito dos estudos de Even-Zohar, vale citar o poema “Tecendo a manhã”, uma espécie de teorização dos polissistemas, *avant la lettre*, publicado em *A educação pela pedra* (1952), onde João Cabral de Melo Neto metaforiza magistralmente a complexa rede das relações literárias:

⁶ Os conceitos são de Lieven d’Hulst (2007).

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

Referências

- ALMEIDA, Guilherme. *Poetas de França*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- COSTA, Walter. “Manuel Bandeira, importador de poesia”. In: *Travessia*, vol. 5, nº 13. Florianópolis: UFSC, 1986. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17526/16103>. Acesso em: 10/10/2011.
- Dicionário de Tradutores Literários no Brasil*. Disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>. Acesso em: 01/10/2011.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. “The position of translated literature within the literary polysystem”. In: *Polysystem Studies, Poetics Today*, 11(1), 1990, pp. 45–51.
- LARA, Cecília de. “A colaboração estrangeira na revista *Klaxon*”. In: *Revista do IEB*, Nº 19, São Paulo, 1977, pp. 37–46. Disponível em: <http://143.107.31.150/revista/REV019/REV19-03.pdf>. Acesso em: 14/10/2011.
- LIEVEN D'HULST. “Comparative Literature versus Translation Studies: Close Encounters of the Third Kind?”. In: *European Review*, vol. 15, Nº. 1, 2007, pp. 95-104.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MILLIET, Sérgio. *Obras-Primas da Poesia Universal*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1957.
- TELES, Gilberto Mendonça. “Os Pontos Cardeais do Modernismo”. In: *Cadernos da ABF*, vol. 3. pp. 92-98, 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/07.htm>. Acesso em: 30/10/2011.

Lavinia Teixeira Gomes
Universidade Federal da Paraíba
lavinia.teixeira.gomes@gmail.com

Avaliação da poeticidade tradutória no poema “Les Pas” de Paul Valéry

Resumo: O presente artigo tem como objetivo cotejar três traduções para o português do poema “Les Pas” de Paul Valéry (1922), feitas por Guilherme de Almeida (1965), Cláudio Veiga (1972) e Nelson Ascher (1989), a fim de evidenciar as estratégias adotadas em cada tradução para dar conta dos efeitos de sentido e da forma do poema original. Para isso, iniciei minha análise fazendo um levantamento dos aspectos mais significativos do texto original, tais como os recursos métricos e o esquema sonoro, a estrutura gramatical dos versos e a paisagem léxico-semântica. Selecionei estes aspectos com base nos critérios propostos na metodologia desenvolvida por Britto (2002), que defende a ideia de que a tradução de poesia é possível, assim como sua avaliação. Para isso, identifiquei os elementos formais e semânticos mais significativos do texto poético original e, em seguida, apliquei os conceitos de “correspondência” e “perda” às diferentes traduções do poema “Les Pas”. As referidas traduções encontram-se no final do texto.

Palavras-chave: Valéry. Poeticidade tradutória. Avaliação. Critérios.

Assessment of Translational Poeticity in the Poem “Les pas”, by Paul Valéry

Abstract : This paper aims to collate three translations into Portuguese of the poem “Les Pas” by Paul Valéry (1922), made by Guilherme de Almeida (1965), Claudio Veiga (1972) and Nelson Ascher (1989), in order to highlight the strategies adopted along each translation to account for the effects of meaning and form of the original poem. For that, I began my analysis by making a survey of the most significant aspects of the original text, such as the sound scheme, the metrical features, the grammatical structure of the verses and the lexical semantics scenery. I selected these aspects based on criteria in the methodology developed by Britto (2002), who defends the idea that the translation of poetry is possible, as well as its evaluation. Thus, I identified the most

significant formal and semantic elements of the original poetic text and then applied the concepts of “correspondence” and “loss” to the different translations of the poem “Les Pas”.

Keywords: Valéry. Translational poetics. Evaluation. Criteria.

1. Introdução

Como afirma Britto no seu artigo “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” (2002:1), avaliar traduções de poesia é uma tarefa complexa e delicada. Para ele, a complexidade para o tradutor de poesia está em recriar na língua-meta todos os efeitos de sentido e de forma do poema original. Britto faz parte dos que defendem a ideia de que a tradução de poesia é possível, assim como sua avaliação. Britto propõe uma metodologia para avaliar traduções de poesia de forma objetiva. Alguns desses critérios de avaliação foram utilizados para a realização desta análise: o esquema sonoro (rimas e aliterações), os recursos métricos (versificação, pauta acentual, estrofes), a manutenção da paisagem semântica do original e a manutenção dos recursos gramaticais mais significativos do texto original. Todos esses elementos entram em jogo no texto poético original e podem, ou não, ter seus correspondentes no texto traduzido. Isto posto, minha análise tenta, inicialmente, resgatar as características mais importantes do texto poético “Les Pas” para, em um segundo momento, fazer uma análise contrastiva de três traduções para o português feitas por Guilherme de Almeida (1965), Cláudio Veiga (1972) e Nelson Ascher (1989), com o objetivo de evidenciar as estratégias adotadas pelos tradutores para dar conta dos efeitos de sentido e de forma do poema original. Em sua metodologia para avaliações de tradução de poesia, Britto afirma que a tradução de um poema deve “tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua original” (Britto, 2002:3). Baseado nessa afirmação, minha análise focalizará os elementos que, ao meu ver, representam a essência do poema “Les Pas”.

2. Características significativas do texto poético original

Começemos com o estudo da forma no poema original:

Les Pas

- 1 Tes pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance

- 4 Procèdent muets et glacés.
- 5 Personne pure, ombre divine,
 Qu'ils sont doux, tes pas retenus!
 Dieux!... tous les dons que je devine
- 8 Viennent à moi sur ces pieds nus !
- 9 Si, de tes lèvres avancées,
 Tu prépares pour l'apaiser,
 A l'habitant de mes pensées
- 12 La nourriture d'un baiser,
- 13 Ne hâte pas cet acte tendre,
 Douceur d'être et de n'être pas,
 Car j'ai vécu de vous attendre,
- 16 Et mon coeur n'était que vos pas.

Analisemos inicialmente os elementos formais de “Les Pas”. O poema tem 4 estrofes de 4 versos octossílabos, com rimas regulares alternadas entre rimas femininas e masculinas em cada estrofe. As rimas femininas são formadas pelas palavras compostas pelo “e” mudo francês, ou seja, um “e” em sílaba átona em final de palavra que é escrito mas não pronunciado na fonética francesa. Elas estão situadas nos versos ímpares 1 e 3, 5 e 7, 9 e 11, 13 e 15 (silence/vigilance; divine/devine; avancées/pensées; tendre/attendre), enquanto que as rimas masculinas estão presentes em palavras com sílaba final tônica nos versos pares 2, 4, 6, 8, 10 e 12. Desse modo, a estrutura rímica é bem definida e regular. O poema é composto por diferentes sequências de aliterações. Na segunda estrofe percebe-se a presença de aliterações em “p” no verso 5 “Personne pure” e de aliterações em “d” no verso 7 (Dieux/dons/devine). A terceira estrofe tem aliterações em “p” no verso de número 10 “Tu prépares pour l'apaiser”. Por fim, encontramos aliterações em “t” na 4ª estrofe no verso 13 “Ne hâte pas cet acte tendre” e em “d” “douceur d'être et de n'être”.

Em relação à organização sintática do poema, selecionei os aspectos mais relevantes do poema original. Na primeira estrofe percebe-se a utilização do “enjambement” entre os versos 1, 2, 3 e 4. O verso 1, iniciado pelo sujeito “Tes pas...” é finalizado com seu predicado no verso 4 “Procèdent muets et glacés”. Entre os versos 1 e 4 nota-se a utilização do aposto “enfants de mon silence,/saintement, lentement placés,/vers le lit de ma vigilance”. O poeta qualifica “Les pas” (os passos) através dos adjetivos “muets” (mudos) e “glacés” (congelados) no último verso da 1ª estrofe.

A 2ª estrofe é estruturada por duas frases exclamativas: “Qu'ils sont doux tes pas retenus !” e “Viennent à moi sur ces pieds nus!” e uma interjeição no

verso 7 “Dieux!”. Os versos 7 e 8 são interligados por um “enjambement” : “Dieux! tous les dons que je devine viennent à moi sur ces pieds nus!”. A 3ª estrofe é iniciada por uma conjunção subordinativa condicional “se” que interliga seus versos por “enjambement” encadeado, para em seguida finalizar com um “enjambement” estrófico no verso 13 da 4ª e última estrofe do poema. Os dois últimos versos do poema (15 e 16) mostram a passagem do “tutoiement” em francês do primeiro verso “Tes pas” ao “vous attendre” e “vos pas”, isto quer dizer que há uma mudança de registro no tratamento entre o poeta e o ser dono dos “passos”. O tratamento que era informal utilizando “tu”, se torna um “vouvoiement”, tratamento formal utilizando “vos”. Esta escolha do poeta pode sugerir, contraditoriamente, uma maior proximidade entre o poeta e dono ou dona dos passos, apesar de o “vous” representar na língua francesa a formalidade e distância entre duas pessoas. Podemos pensar em um fim solene de uma declaração de amor “et mon coeur n’était que vos pas”.

Examinemos por fim a paisagem lexical e semântica do poema original através do quadro abaixo:

Quadro 1

1ª estrofe:	2ª estrofe:	3ª estrofe:	4ª estrofe:
Palavras essenciais			
“enfants de mon silence” “saintement”/“lentement” “lit”/“vigilance” “muets”/“glacés”	“pure”/ “divine” “doux”/ “retenus !” “Dieux !”/ “dons”/ “devine” “viennent à moi” “pieds nus !”	“si” “lèvres avancées” “apaiser” “habitant de mes pensées” “nourriture d’un baiser”	“Ne hâte pas” “acte tendre” “être/ nêtre pas” “j’ai vécu de vous attendre” “coeur”/“nétais que”/“vos pas”
Impressão de movimento lento dos passos do personagem que espera o poeta; movimento em direção ao poeta. Emprego de metáforas nos versos 1(silêncio) e 3 (vigilância) dando impressão de mistério.	As exclamações e referências aos Deuses mostram a intensidade das emoções do poeta ao imaginar que os passos avançam ao mesmo tempo que são retidos prolongando o prazer de imaginar a chegada do ente esperado.	Estrofe sensual evocando a possibilidade do ato do beijo introduzido pela conjunção “se”.	Pedido do “eu” poeta para retardar o ato do beijo e prolongar o desejo por esse ente através da lenta espera. Momento íntimo onde o “eu” poeta trata solenemente por “vous” o ente esperado.

As palavras acima selecionadas representam o corpo poético do poema “Les pas” trazendo com elas a essência da mensagem do poeta. São palavras-chave que guiaram posteriormente minha análise das traduções. Em relação à paisagem semântica do poema, a utilização na estrofe 1 de advérbios longos (“saintement”/“lentement”), e dos apostos que separam o sujeito de seu verbo, nos oferece a impressão de uma certa lentidão na progressão do poema. O recurso utilizado para dar essa impressão de lentidão é também visto na 3ª estrofe do poema, quando o poeta utiliza o “enjambement” e a inversão de frases dando efeito de retardamento do “beijo”: “Si, de tes lèvres avancées/Tu prépares pour l’apaiser/A l’habitant de mes pensées/La nourriture d’un baiser». Percebemos também esta lentidão desejada pelo poeta quando ele pede para o dono daqueles pés não apresurar o ato terno que é o do beijo em “Ne hâte pas cet acte tendre” (verso 13).

Dois grandes momentos são identificados no poema. O primeiro momento, localizado na primeira estrofe, quando “os passos” se aproximam do poeta, física ou mentalmente. E o segundo momento, na terceira estrofe, quando o poeta cogita a possibilidade de um beijo.

O grau de abstração do poema de Valéry contribui para dar um efeito misterioso e mágico ao poema. Graças a essa abstração, o poema “Les Pas” sugere três leituras: a espera da Musa, a espera da inspiração poética, a espera da Morte. O tema principal é, portanto, a espera. A 1ª estrofe sugere o avanço dos passos daquele que é esperado atentivamente pelo poeta. O poeta sugere a ternura da espera na segunda estrofe, para depois evocar a possibilidade de um beijo, como já mencionamos. Ao mesmo tempo, prolongar este momento antes do ato propriamente dito, é uma maneira de prolongar também o sentimento amoroso. O poema é encerrado com uma marca de respeito solene pelo elemento esperado.

3. Estratégias adotadas pelos tradutores para dar conta dos efeitos de sentido e de forma do texto original

A presente análise pretende, através da seleção dos elementos formais e semânticos mais significativos do poema original apresentados acima, estabelecer pontos de correspondência ou de não-correspondência (Britto utiliza aqui o termo de “perda”) entre as três traduções do poema “Les Pas” de Paul Valéry para o português e seu original. Britto (2002) utiliza os conceitos antitéticos de “correspondência” e “perda”. Ele afirma que se existe perda entre a tradução e seu original é porque não houve correspondência entre os elementos traduzidos, ou seja, “quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes de sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda” (2002:7). Em sua metodologia para avaliar traduções de poesia de maneira objetiva, Britto também leva em conta fatores adicionais que seriam relativos à relevância do item analisado no

original, à possibilidade de não haver correspondente direto na língua-meta e à correspondência exata entre a tradução e seu original.

Partindo dessa definição de “correspondência”, selecionei como critérios de avaliação o esquema sonoro, os recursos métricos ou formais, os recursos gramaticais mais significativos do poema, assim como a paisagem léxico-semântica do original para delimitar e guiar minha procura por elementos de correspondência entre os componentes que apresentam maior regularidade no original. A seguir, apresento quadros divididos entre os critérios selecionados, acompanhados dos itens característicos do original:

Recursos formais e esquema sonoro

Quadro 2

	Versificação	Rima
Original	Octossílabos	Alternadas ABABCDCDAEAEFGFG
Trad. 1 Guilherme de Almeida (1965)	Octossílabos	Alternadas ABABCDCDEFEFHGHH
Trad. 2 Cláudio Veiga (1972)	Octossílabos	Alternadas ABABCDCDEFEFHGHH
Trad. 3 Tradução de Nelson Ascher (1989)	Octossílabos	Alternadas ABABCDCDEFEFHGHH

Quadro 3

	Aliterações			
	Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4
Original	---	em “d” no verso 7	em “p” no verso 10	em “t” no verso 13 e em “d” no verso 14
Trad. 1	em “s” no verso 2	em “d” no verso 7	em “s” no verso 10	em “t” no verso 13
Trad. 2	em “s” no verso 1 e 2	---	em “d” no verso 11	---
Trad. 3	---	---	em “p” no verso 10	---

Como podemos observar no quadro 2, os tradutores procuraram reproduzir o mesmo esquema métrico e a mesma estrutura rímica do original. Entretanto, o jogo de aliterações das traduções, como podemos observar no quadro 3, em sua maioria não corresponde com o do original, com exceção da tradução de Guilherme de Almeida (GA) que consegue reproduzir, como no original, duas aliterações em “d” no verso 7 e em “t” no verso 13. Nelson Ascher (NA)

também consegue reproduzir uma aliteração em “p” no verso 10 “Preparas paz para o desejo” como no verso 10 do original “Tu prépares pour l’apaiser”.

Organização sintática

Quadro 4

	nº de palavras	Título	Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4
Or.	88 pal.	plural	- Enjambement versos 1, 2, 3 e 4; - Tes pas... procèdent... (verso 1/verso 4) - adjetivos para “les pas”: muets/glacés.	- 2 frases exclamativas nos versos 6 e 8; - 1 interjeição no verso 7; -Enjambement versos 7 e 8.	- conjunção subordinativa condicional “se” verso 9; Enjambement versos 9-12; Enjambement estrófico 12-13.	- última estrofe marcada pela estrutura “vous/vos pas” nos versos 15 e 16.
Tr. 1	87 pal.	plural	- Enjambement versos 2, 3 e 4 com inversão; - Teus passos... caminham... (verso 2/verso 4) - adjetivos para “os passos”: mudos/gelados	- 1 frase exclamativa no verso 6; - 1 interjeição no verso 7; -Enjambement versos 7 e 8.	- conjunção subordinativa condicional “se” verso 9; Enjambement versos 9-12; Enjambement estrófico 12-13.	- última estrofe marcada pela estrutura “tua/teu passo” nos versos 15 e 16.
Tr.2	86 pal.	plural	- Enjambement versos 1, 2, 3 e 4 com inversão; - Teus passos... vêm buscando... num frio.... (verso 2/verso 3/verso 4) - adjetivos para “os passos”: Ø	- 2 frases exclamativas nos versos 6 e 8; - 1 interjeição no verso 7; - Os versos 6 e 8 dialogam entre si, mas são separados por duas travessões.	- conjunção subordinativa condicional “se” verso 9; Enjambement versos 9-12; Enjambement estrófico 12-13.	- última estrofe marcada pela estrutura “vos/vosso andar” nos versos 15 e 16.
Tr.3	89 pal.	Sing.	- Enjambement versos 1, 2, 3, 4 - Teu passo... procède... (verso 1/ verso 4) - adjetivos para “os passos”: frio	- 1 frase exclamativa no verso 7; - 1 interjeição no verso 7; -Enjambement versos 7 e 8.	- conjunção subordinativa condicional “se” verso 9; Enjambement versos 9-12; Enjambement estrófico 12-13.	- última estrofe marcada pela estrutura “te/teu passo” nos versos 15 e 16.

Começamos pela análise do número de palavras (quadro 4) utilizado no original que são 88 palavras, contra 87 (trad.1), 86 (trad. 2) e 89 (trad.3). Essa relação quantitativa pode ser ainda mais relevante em um trabalho comparativo de tradução se os números diferem em relação ao número de palavras do original, pois ela indica a inserção de palavras que não constam no texto. Mas os números nos mostram que neste estudo não há uma diferença relevante entre o original e suas traduções.

Em relação ao título do poema no original, observa-se que a maioria dos tradutores optou pelo plural, com exceção de NA. Esta escolha vai ter uma “chuva” de consequências nas escolhas posteriores do tradutor. O poema começa com “Tes pas” e continua com o predicado verbal “procèdent” na 4ª estrofe. As traduções 1 e 2 respeitam esta estrutura, com exceção da tradução de CV. Ainda na primeira estrofe, o poeta qualifica “Tes pas” com dois adjetivos “muets et glacés”. A tradução 1 segue o modelo do original, enquanto que as traduções 2 e 3 fazem outras escolhas, de traduzir um só adjetivo e de reestruturar a frase com outra classe gramatical. Na segunda estrofe do original salientamos 2 frases exclamativas, uma interjeição e o “enjambement” do verso 7 e 8. Todas as interjeições (Deuses/Deus x 2) estão presentes nas traduções, enquanto que uma só frase exclamativa permaneceu, com exceção da tradução de CV. Os “enjambements” dos versos 7 e 8 permaneceram, com exceção da tradução de NA, que introduziu uma frase entre os versos 6 e 8, interrompendo o “enjambement” entre esses versos.

Quanto à terceira estrofe, a estrutura do original é contemplada em todas as traduções, ou seja, a estrofe é iniciada pela conjunção subordinativa condicional “se” no verso 9 em todas as traduções; enjambement dos versos 9 ao 12 e enjambement estrófico entre os versos 12 e 13. Na última estrofe do original, chamamos a atenção para a passagem do “tutoiement” no início do poema ao “vouvoiement” nos dois últimos versos do poema, que me pareceu um elemento importante no poema original, representando a evolução do sentimento do eu poeta em relação ao dono dos “passos”. A escolha de não contemplar essa progressão seria uma perda para o leitor, que estaria impossibilitado de ter esse componente suplementar no entendimento da mensagem do poema. Somente a tradução de Cláudio Veiga conservou este aspecto do original.

Recursos lexicais

Quadro 5

	Palavras na tradução que não correspondem ao original			
	Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4
Trad. 1	amante; pausados	destino	trazer; risonhos; sonhos; feliz	dom

Trad. 2	cismar; brotar; buscar	bom; dom; sem luz; graça; convidar	esboçados; desejo; cuidados; vens; ceder	lugar
Trad. 3	inato; insone; tenso	supor	paz; desejo; ocupar	enlevo; à parte; impasse; passo

As palavras acima selecionadas são aquelas que foram acrescentadas na tradução e portanto não encontram correspondência no texto original. Estas escolhas podem tanto fugir à semântica do original como não ter nenhuma consequência para o leitor. A seguir, analiso os acréscimos mais pertinentes em cada estrofe.

Na 1ª estrofe, tanto GA quanto CV optaram por modificar a estrutura inicial do 1º verso, jogando a construção “teus passos” para o segundo verso. Esta escolha está ligada à procura da rima. A palavra “amante” surge no verso 1 de GA para rimar com “vigilante”, ao passo que CV escolhe os gerúndios dos verbos “brotar” e “buscar” para integrarem a rima dos versos 1 e 4. GA também aumenta o número de adjetivos para qualificar “os passos” acrescentando “santos e pausados” no 2º verso, no lugar dos advérbios como no original. Foi uma solução encontrada para manter a versificação octossílaba, ao passo que NA e CA utilizam somente um advérbio como solução métrica. No segundo verso, a palavra “destino” em GA nos chama a atenção, pois no original não há ideia de destino, mas sim de adivinhação, de imaginação. NA optou pelo verbo “supor” no pretérito perfeito e se distancia da semântica do original, ao passo que CV detém nesta estrofe um bom número de palavras não correspondidas no texto original (“bom”; “dom sem luz”; “graça”; “convidar”), “bom” no lugar de “suave”. O termo “dom sem luz” também está longe do que o poeta quis dizer com “ombre divine”, e o verbo “convidar” não corresponde com o sentido que o poeta quis dizer com “je devine” (literalmente “eu adivinho”).

A 3ª estrofe em GA é a que mais tem acréscimos de palavras não existentes no original. O campo semântico de “lábios risonhos” é completamente diferente de “lèvres avancées” que aparece na 3ª estrofe sugerindo um momento sensual do poema original. Também a palavra “feliz”, não está presente no original. Na tradução da 3ª estrofe de CA vemos “lábios esboçados” que está mais próximo da ideia de sensualidade neste momento do poema original. Porém, NA encontra a estrutura mais aproximada em “lábios salientes”, que são termos que remetem também à sensualidade.

Ressalto nesta minha análise um exemplo de palavra não correspondendo a nenhuma palavra do original, mas que teve como objetivo guardar a aliteração do texto original. É o caso da tradução do verso 10 de NA que contempla a aliteração em “p” do original, “Tu prépares pour l’apaiser”, traduzindo por “pre-

paras paz para o desejo”. Nota-se que as palavras “paz” e “desejo” não constam no original, mas são inseridas para manter a aliteração. Este é um exemplo de acréscimo que não traz perda mas sim ganho à tradução.

A quarta estrofe da tradução de NA foi menos feliz. A solução encontrada para o verso 13 “Retém o enlevo ainda à parte”, que se refere ao verso “Ne hâte pas cet acte tendre”, está longe do ponto de vista semântico do original: aqui o poeta pede para a figura detentora daqueles passos retardar o ato do beijo. Não verificamos esta ideia na tradução de NA.

Conclusão

Ao determinarmos critérios de avaliação para analisar qualitativamente a tradução de poesia, estamos criando ferramentas para evitar a subjetividade em nossa avaliação. Os conceitos de “correspondência” e de “perda”, sugeridos por Britto, que sugere que “quanto maior a correspondência entre um elemento do original e sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda” (2002:7), me permitiu evidenciar as estratégias adotadas em cada tradução, assim como verificar se as escolhas dos tradutores deram conta dos efeitos de sentido e da forma do poema original. Contudo, para a aplicação destes conceitos em minha análise, foi preciso também levar em conta fatores adicionais como a relevância do elemento analisado no original; a possibilidade de não haver correspondência direta deste elemento do original na língua-meta; e o grau de importância de uma correspondência exata entre a tradução e seu original. A título de exemplo, ressalto a escolha de Nelson Ascher ao inserir palavras sem correspondente direto no original, mas produzindo, graças a uma dessas palavras, a aliteração existente no verso original (verso 10). Assim, o que inicialmente seria considerado uma perda, nos termos de Britto, pode-se dizer que foi um ganho no caso da permanência sonora da aliteração.

Les Pas

Tes/pas,/en/fants/de/mon/si/lence	A
Sain/te/ment/len/te/ment,/pla/cés	B
Vers/le/lit/de/ma/vi/gi/lance	A
Pro/cè/dent/ mu/ets/et/gla/cés	B
Per/son/ne/ pur(e) om/bre/di/vine,	C
Qu'ils/sont/doux/tes/pas/re/te/nus !	D
Dieux/tous/les/dons/que/je/de/vine	C
Vien/nent/à/moi/sur/ces/pieds/nus !	D

Si,/de/tes/lè/vres/a/van/cées	A
Tu/ pré/pa/res/pour/l'a/pai/ser	E
A/l'ha/bi/tant/de/mes/pen/sées	A
La/nour/ri/tu/re/d'un/bai/ser,	E
Ne/hâ/te/pas/cet/acte/ten/dre,	F
Dou/ceur/d'è/tr(e) ou/de/n'è/tre/pas	G
Car/j'ai/vé/cu/de/vous/at/tendre	F
Et/mon/coeur/n'è/taît/que/vos/pas.	G

Os passos

Fi/lhos/ do/ meu/ si/lên/cio a/man/te,
 Teus/ pa/ssos/ san/tos/ e/ pau/sa/dos,
 Pa/ra o/ meu/ lei/to/ vi/gi/lan/te
 Ca/mi/nham/ mu/dos/ e/ ge/la/dos.

Que/ bons/ que/ são/, vul/to/ di/vi/no,
 Pu/ro/ ser/, teus/ pa/ssos/ con/ti/dos!
 Deu/ses/!... os/ bens/ do/ meu/ des/ti/no
 Me/ vêm/ so/bre es/ses/ pés/ des/pidos.

Se/ tra/zes/, nos/ lá/bios/ ri/so/nhos,
 Pa/ra/ sa/ciar/ o/ seu/ de/se/jo,
 Ao/ ha/bi/tan/te/ dos/ meus/ so/nhos
 O a/li/men/to/ fe/liz/ de um/ bei/jo,

Re/tar/da e/ssa a/ti/tu/de/ te/rna,
 Ser/ e/ não/ ser/, dom/ com/ que/ fa/ço
 Da/ vi/da a/ tu/a es/pe/ra e/ter/na,
 E/ do/ co/ra/cão/ o/ teu/ pa/sso.

Tradução de Guilherme de Almeida (1965)

Os Passos

De/ meu/ cis/mar/ sem/ voz/, bro/tan/do
 Teus/ pa/ssos,/ san/ta/, len/ta/men/te,
 Meu/ lei/to in/so/ne/ vêm/ bus/can/do,
 Num/ fri/o/ ca/mi/nho/ si/len/te.

Que/ bom/ teu/ an/dar/ co/me/di/do,
Pe/sso/a/ pu/ra e/ dom/ sem/ luz!
Deus!/ To/da/ gra/ça/ que eu/ con/vi/do,
Teu/ pé/ des/cal/ço a/ mim/ con/duz!

Se/, com/ teus/ lá/bios/ es/bo/ça/dos,
Pa/ra a/mai/nar/ o/ seu/ de/se/jo
Ao/ do/no/ vens/ de/ meus/ cui/da/dos
Ce/de/r o/ pá/bu/lo/ de um/ bei/jo,

Ur/gir/ não/ quei/ras/ a/ ter/nu/ra,
Dul/çor/ de/ ter/, não/ ter/ lu/gar,
Vos/ es/pe/rar/ me/ foi/ ven/tu/ra,
Ba/te/ em/ meu/ pei/to/ vos/so an/dar.

Tradução Cláudio Veiga (1972)

O Passo

Teu/ pa/sso, i/na/to ao/ meu/ si/lên/cio,
bei/ra/ sa/gra/da/men/te, a/ fi/o,
meu/ lei/to in/so/ne e/, com/ i/men/so
va/gar/, vem/ vin/do/ mu/do e/ fri/o.

Som/bra/ di/vi/na/, for/ma/ pu/ra:
Deus!/... tu/do o/ que/ de/ bom/ su/pus
- pa/sso/ con/ti/do/, que/ do/çu/ra! -
já/ se/ a/pro/xi/ma/ com/ pés/ nus.

Se/, lá/bios/ en/trea/ber/tos/, fren/te
a/ mim/, re/ser/vas/ ao/ de/se/jo
fa/min/to/ que/ me o/cu/pa a/ men/te
es/te a/li/men/to/ que é/ teu/ bei/jo,

man/tém/ o en/le/vo a/in/da à/ par/te
(no/ do/ce im/pa/sse e/xis/to e/ pa/sso)
pois/, ao/ vi/ver/ só/ de es/pe/rar/-te,
meu/ co/ra/ção/ pôs/-se em/ teu/ pa/sso.
Nelson Ascher (1989)

Referências

- ALMEIDA, G. de. *Poetas de França*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 4ª. ed., 1965, pp. 277-279.
- ASCHER, N. *Folha de São Paulo, Folhetim*, 11/02/1989.
- BASTOS, B. C. “Hilda Hilst: Dois Poemas, Duas Versões”. Inédito.
- _____. “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. In: *Terceira Margem*, v. X, 2006, pp. 239-254.
- BRITTO, P.H. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: KRAUSE, G. B. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro : FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002, pp. 54-66.
- CAMPOS, H. de. “Da tradução como criação e como crítica.” In CAMPOS, H. de. *Metalinguagem*. Petrópolis : Vozes, 1967, pp. 21-38.
- COSTA, W. C.; GUERINI, A. “Colocação e qualidade na poesia traduzida.” In *Tradução em Revista*, v. 3, 2006, pp. 1-15.
- VALÉRY, P. *Extrait de Poésies - Charmes*. Paris: Gallimard, 1922.
- VEIGA, C. *Mimi-antologia Bilíngue de Poesia Francesa*. Salvador: Livraria Universitária, 1972, p. 103.

Rosario Lázaro Igoa
PNPD/CAPES-PGET/UFSC
rosilazaro@gmail.com

De Rio de Janeiro a New York: crónicas de José Martí y Machado de Assis

Resumen: El presente artículo tiene como punto de partida la constatación de las escasas articulaciones críticas entre el universo cronístico brasileiro y el hispanoamericano del Siglo XIX. En función de lo anterior, discute la movilidad de los cronistas y textos para los periódicos decimonónicos, las derivas geográficas y las localizaciones en determinadas ciudades, como Rio de Janeiro, New York, Caracas o Buenos Aires. A continuación, propone una lectura comparativa de diferentes crónicas del brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) y del cubano José Martí (1853-1895) con respecto a los dispositivos irónicos y la relación que instaure cada uno con el lector.

Palabras clave: Machado de Assis. José Martí. Crónica. Siglo XIX.

Do Rio de Janeiro a New York: crônicas de José Martí e Machado de Assis

Resumo: O presente artigo possui como ponto de partida a constatação das escasas articulações críticas entre o universo cronístico brasileiro e hispano-americano do século XIX. Em função disso, discute a mobilidade de cronistas e textos para os periódicos oitocentistas, as derivas geográficas e a localização em determinadas cidades, como o Rio de Janeiro, New York, Caracas ou Buenos Aires. A seguir, propõe uma leitura comparativa de diferentes crônicas do brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) e do cubano José Martí (1853-1895) com relação aos dispositivos irônicos e ao vínculo que instauram com o leitor.

Palavras-chave: Machado de Assis. José Martí. Crônica. Século XIX.

From Rio de Janeiro to New York: chronicles of José Martí and Machado de Assis

Abstract: This paper has as its starting point the observation of the scarce critical articulation between the Brazilian and the Spanish American nineteenth-century

universe of chronicle writing. Firstly, it discusses the mobility of chroniclers and texts for nineteenth-century newspapers, their geographical drifts and their localization in cities such as Rio de Janeiro, New York, Caracas and Buenos Aires. After doing so, it proposes a comparative reading of different chronicles from Brazilian Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) and Cuban José Martí (1853-1895), according to the ironical device and the relationship they get to establish with the reader.

Keywords: Machado de Assis. Jose Martí. Chronicle. Nineteenth Century.

Parcas son las articulaciones críticas tendidas entre el universo cronístico brasileiro y el hispanoamericano. Sin lugar a dudas, el Siglo XIX es un escenario que demanda esta lectura conjunta, desafiada por el contingente de cronistas y de medios de prensa, por las dificultades –atenuadas con la progresiva digitalización actual– que representa el acceso a archivos, así como por la casi nula circulación de textos cronísticos de esa época entre el dominio del portugués y del castellano¹. A pesar de tales obstáculos, el surgimiento y la consolidación de la crónica, ligada al proceso de formación de las literaturas nacionales, tiene pródigos puntos en común de un lado y otro de la frontera entre estas dos lenguas. En la proposición de un ejercicio comparativo, parece necesario realizar una lectura entre al menos dos de los cronistas decimonónicos paradigmáticos, como lo fueron Joaquim Maria Machado de Assis y José Martí². A continuación, esa búsqueda.

El recorte no es gratuito. Dentro de la tradición literaria brasileira, Manuel Bandeira supo detectar en Martí el haber elevado “el estilo periodístico a un nivel artístico jamás igualado en el idioma español, y probablemente en cualquier otro idioma”³ (BANDEIRA, 1949: 152). Inserta en una obra de cuño literario e histórico como *Literatura Hispano-americana*, la sucinta afirmación de Bandeira es probable que responda más a la vertiente lírica de la obra de Martí, a la existencia de ese tono “poético”, colocado por medio del adjetivo “artístico”; que a una valoración sistemática y comparativa con la tradición brasileira. En lo específico de la crónica, Susana Rotker indica que Martí:

recupera significativamente su origen en el conceptismo del Siglo de Oro, reviviendo arcaísmos, el hipérbaton gongorino, el barroquismo calderoniano, la agudeza concep-

¹ Iniciativas recientes de traducción al castellano, como la antología RIO, João do. *Las mariposas del lujo y otras crónicas*. Trad. Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 2013; o ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crónicas escogidas*. Trad. Alfredo Coello. Madrid: Sexto Piso, 2008, son excepciones al fenómeno. En portugués, ver ARLT, Roberto. *Águas-fortes portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas*. Trad., prólogo e notas Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013.

² Este trabajo surge de mi investigación doctoral en la PGET (UFSC), titulada: “Crónica brasileña del Siglo XIX y principios del Siglo XX en castellano: una antología en traducción comentada”, disponible en: <http://tede.ufsc.br/teses/PGET0294-T.pdf>.

³ “[...] o estilo jornalístico a um nível artístico jamais igualado no idioma espanhol, e provavelmente em qualquer outro idioma”. Las traducciones con original a pie de página son de mi autoría.

tual y léxica de Baltazar Gracián, la tendencia a las sentencias aforísticas o iniciadas con el impersonal ‘se’, el gusto por crear vocablos nuevos a partir de otros ya existentes. (ROTKER, 2003: 1864)

Por su parte, Haroldo de Campos sugiere que Machado de Assis es el primer escritor latinoamericano en trabajar directamente sobre lo que define como “dimensión metalingüística” de la literatura, eje en la superación de la noción tradicional de géneros. Campos lo observa desde *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) y *Dom Casmurro* (1899), donde advierte una “continua dialéctica irónico-crítica autor-lector”⁴ (CAMPOS, 1979: 297), que sería continuada sólo posteriormente por autores como Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Llevar esta afirmación al plano de la crónica parece razonable⁵.

Las valoraciones citadas iluminan aspectos de los procedimientos estéticos que pueden rastrearse en las crónicas de Machado de Assis (1839-1908) y de José Martí (1853-1895), cuyas obras se desarrollan en puntos geográficos distantes y ambientes intelectuales bastante diferentes. ¿Cuál es el clima de época en uno y otro? Machado está dentro de los límites del Imperio primero, y luego es crítico con la República, testeando la ironía y el hermetismo con sus lectores. Martí vive expuesto al exilio en Estados Unidos, escribiendo sobre la ciudad industrial para un público lector ávido por saber de primera mano los avances que ocurrían en el Norte. Una explicación simplista podría sugerir que el estilo en crónica de cada uno sería consecuencia directa de los momentos del proceso modernizador, con una ciudad de New York distante de Rio de Janeiro, urbe que se revela tal vez no modernizada en el sentido industrial, pero con un ambiente intelectual avanzado, en tanto que: “La fase *joanina* promovió el desarrollo de la vida intelectual, mejorando las condiciones de su difusión y haciendo de Rio de Janeiro su centro indiscutido”⁶ (CANDIDO, 1969: 343). Esta realidad de un imperio trasplantado a suelo americano, es justo mencionarlo, potenció cambios materiales y simbólicos radicales que no pueden ser disociados de la idea de un nuevo imperio, como lo plantea Maria de Lourdes Viana Lira:

el uso del término “nuevo imperio” expresó no solo el sentido del cambio ocurrido en la estructuración del imperio reformulado, sino que manifestó, fundamentalmente, la imagen de renovación de la Monarquía portuguesa, que se sentía revigorizada por las

⁴ “[...] continúa dialéctica irônico-crítica autor-leitor”.

⁵ Ver GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004, donde se sitúa la importancia clave del lector en toda la obra de Machado, ya sea como lectores figurados o como lectores empíricos.

⁶ “A fase joanina promoveu o desenvolvimento da vida intelectual, melhorando as condições da sua difusão e fazendo do Rio de Janeiro o seu centro incontestável”.

nuevas perspectivas que se abrían con el dominio absoluto de las inmensas riquezas de sus posesiones coloniales.⁷ (LYRA, 1994: 119)

Tal era el trasfondo de Rio de Janeiro en la segunda mitad del Siglo XIX. Pero la comparación no es tan obvia, pues no debemos olvidar que Martí está en New York, pero en realidad sus textos se dirigen a varias capitales del continente –además de que escribe incluso en inglés. Colabora con *La Opinión Nacional*, de Caracas, *La Opinión Pública*, de Montevideo, *El Partido Liberal*, de México, y revistas y periódicos neoyorquinos. Cuando envía sus crónicas al periódico argentino *La Nación*, por ejemplo, se transforma en una especie de “cronista importado” que el diario convoca para seguir la línea de modernización editorial que llevaba adelante en la década de 1880. Con el poeta desde New York, “*La Nación* establece en 1882 un claro precedente, convirtiendo las correspondencias en el lugar no sólo de un discurso informativo sobre el extranjero, sino también en el campo de una experimentación formal, literaria” (RAMOS, 2009: 200), donde los límites geográficos, como queda en evidencia, no son los contenedores de la crónica como producción textual.

Volviendo a la localización de Machado y Martí en el continente, Marshall Berman, en *All that is Solid Melts into Air* (2010), se detiene en varios escenarios como paradigmáticos de distintas fases de la modernidad, que en su opinión no responderían de forma simultánea a:

un paisaje altamente desarrollado, diferenciado y dinámico [...] de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías de tren, vastas nuevas zonas industriales, de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana [...] de periódicos diarios, telégrafos, teléfonos [...]⁸ (BERMAN, 2010: 18-19).

Como bien indica Eric Hobsbawm, enmarcando su análisis en la conformación de un nuevo orden mundial, tal aceleración de la velocidad en las comunicaciones no hizo más que aumentar el abismo entre los lugares que accedían a las nuevas tecnologías y los que estaban circunscriptos, por ejemplo, a la tracción a sangre en lo que respecta a transporte y comunicación (HOBSBAWN, 1977: 79).

Tal vez el paisaje altamente desarrollado retratado por Berman fuera el caso de New York, ciudad que así y todo, aún le envidiaba a Boston la escena

⁷ “[...] a utilização do termo ‘novo império’ expressou não apenas o sentido da mudança acontecida na estruturação do império reformulado mas exprimiu, principalmente, a imagem de renovação da Monarquia portuguesa, que se sentia revigorada pelas novas perspectivas que se abriam com o domínio absoluto das imensas riquezas de suas possessões coloniais”.

⁸ “[...] highly developed, differentiated, and dynamic new landscape [...] of steam engines, automatic factories, railroads, vast new industrial zones, of teeming cities that have grown overnight [...] of daily newspapers, telegraphs, telephones [...]”.

literaria, la pujanza de la vida intelectual. Al mismo tiempo, se podría agregar, el desarrollo material desigual, y sus consecuencias dispares sobre la creación de un escenario intelectual, no sería la única respuesta a las convergencias y divergencias entre un cronista y el otro. Las tradiciones en las que se insertan, tampoco. Hay que notar que las experiencias machadianas en la prensa, la innovación en sus procedimientos, se localizan en una ciudad con un círculo de lectores reducido, pero que habilita la emergencia y consolida el lugar de un autor extremadamente sofisticado. Por su parte, el escenario industrial moderno de New York, provee los temas a un Martí que escribe para medios de prensa hispanoamericanos, con los cuales dialoga para la construcción de sus crónicas, y que de alguna forma preconfiguran sus entregas. ¿Se trata de New York, o de Buenos Aires y Caracas mirando al Norte? Además, ¿no es Rio de Janeiro una ciudad con condiciones mediáticas notables? Tengamos en cuenta, inclusive, que en estos países la afirmación del periódico como una empresa es un tanto más tardía que en Europa, tomando cuerpo recién a partir de 1870 con *A Gazeta de Notícias* (1874) en Brasil, o *La Nación* (1870) en Argentina, periódicos modernos en sus sistemas de escritura, impresión y distribución. En suma, las crónicas no se explican por completo de acuerdo a una correspondencia unívoca con la época en la que surgen y crean, pero la reformulación, el deslizamiento y la ironía pueden haber sido propiciadas por las condiciones mediáticas del periódico en expansión, su circulación, sus posibilidades en términos de una poética determinada, así como por las circunstancias históricas, políticas, y culturales.

Lo cierto es que Machado y Martí poseen una producción de crónicas por demás extensa, resultado del acercamiento a ese medio de comunicación por parte de la mayoría de los intelectuales del Siglo XIX en estos países. “Que la exigencia que los llevaba al periodismo no era vocacional sino de orden económico, debido a que su sociedad no necesitaba de poetas pero sí de periodistas, lo reconocieron todos” (RAMA, 1985: 68), son palabras que sirven para enmarcar esas prácticas. A ello se suma, no obstante, la voluntad por parte de los escritores de utilizar la amplia divulgación que posibilitaban estas prácticas mediáticas.

Sin embargo, en la lectura vemos que una cuestión de economía las separa desde un primer momento. Textos en general breves, son los que entrega Machado a la prensa escrita, mientras que en Martí advertimos modelos de “Cartas”, por ejemplo, que se extienden por páginas y páginas. Ya en el texto en sí, oraciones sintéticas, subordinadas, con una precisa disposición interna de acuerdo a una anécdota y su digresión irónica, en Machado; extensos párrafos de oraciones coordinadas en las que no parece existir un fin, salen de la pluma de Martí. Propongo constatar lo anterior en dos pequeños pasajes de casi la misma época, décadas de 1880 y 1890.

Machado escribe el 22 de julio de 1894 en *A Semana*:

Telegrama de Bahia refiere que el Consejero está en Canudos con 2000 hombres (dos mil hombres) perfectamente armados. ¿Qué Consejero? El Consejero. No le pongas nombre alguno, que es salir de la poesía y del misterio. Es el Consejero, un hombre, dicen que fanático, llevando consigo a toda parte aquellos dos mil legionarios. Por las últimas noticias había ya enviado un contingente a Alagoinhas. Se temen en Pombal y en otros lugares sus asaltos⁹. (ASSIS, 1899: 253)

Frente al episodio histórico de la Guerra de Canudos, implosiona aquí la ironía de un Machado consciente de la importancia de los hechos: “¿Qué Consejero? El Consejero. No le pongas nombre alguno, que es salir de la poesía y del misterio”, escribe. La decisión de continuar sin nombrar por extenso al protagonista como requeriría la noticia –y como Machado justamente reprocha, al justificar la estrategia– sitúa al texto del lado de la producción cronística. Nótese la licencia de la indeterminación que el género habilita, donde no hay una obligación de dar cuenta de forma exhaustiva de la realidad observada, y existe la posibilidad de colocarla en tela de juicio, o al menos ironizar su alcance, explorar sus consecuencias en el plano no inmediato. La pregunta retórica instaura así la crítica a esa realidad más lejana, y al procedimiento periodístico parcial que critica. Funcionan aquí los recursos irónicos como “procedimientos de doble enunciación, de escrituras oblicuas y de *mises en abyme* que manifiestan un intento de distanciamiento en relación al discurso serio e informativo del periódico”¹⁰ (THÉRENTY, 2007: 123).

En el fragmento recién citado de Machado, la brevedad de las oraciones parecería poner de manifiesto también la urgencia de los hechos expuestos. Es como si el propio telegrama tiñera la forma en que la crónica se irá desarrollando, con oraciones que dan cuenta de hechos sucesivos, alarmantes según la opinión del cronista. La introducción del telégrafo no hace más que reforzar esa idea de una actualidad compartida, desarrollada a partir de 1850 –y que el 28 de julio de 1866 presencia el cableado transatlántico. Al mismo tiempo, está allí el recurso de apelar al lector, preguntarse y preguntarle de qué consejero habla la noticia, y cerrar el asunto con la nota que promueve de nuevo el distanciamiento del hecho.

⁹ “Telegrama da Bahia refere que o Conselheiro está em Canudos com 2,000 homens-(dous mil homens) perfeitamente armados. Que Conselheiro? O Conselheiro. Não lhe ponhas nome algum, que é sair da poesia e do mysterio. É o Conselheiro, um homem, dizem que fanático, levando consigo a toda a parte aquelles dous millegionarios. Pelas últimas noticias tinha já mandado um contingente a Alagoinhas. Temem-se no Pombal e outros lugares os seus assaltos”.

¹⁰ “[...] les procédés de double énonciation, d’écritures obliques et de mises en abyme que manifestent des tentatives de prise de distance par rapport au discours sérieux et informatif du journal”.

El alejamiento deliberado de lo referencial, y del lector, puede leerse en contrapunto a la siguiente crónica de Martí desde New York en ocasión de la muerte del Presidente Garfield en 1881:

Cuando se es testigo de las grandes explosiones de amor de la humanidad, se siente orgullo de ser hombre: así como, cuando se es testigo de sus postraciones o su furia, da vergüenza serlo. La muerte es útil: la virtud es útil: la desgracia es necesaria y reparadora, por cuanto despierta en los corazones que la presencian nobles impulsos de aliviarla. Y la tierra va camino de ventura, porque ya las coronas de los reyes descansan sobre el féretro de los trabajadores. El último siglo fue el del derrumbe del mundo antiguo: este es el de la elaboración del mundo nuevo. He ahí si no, trémulos y conmovidos a todos los humanos, y enlutados los tronos, y entornados los palacios de los monarcas, y arrodillada la nación más numerosa de la tierra, —ante un ataúd humilde, en que descansan las palmas del martirio, sobre un hombre que se compró sus libros de griego con el producto de las maderas que cepillaba, y ha muerto dueño de una de las famas más límpidas del Orbe, bajo la rotonda del Capitolio de Washington: porque ¿cómo no ha de saberlo U, si las nuevas amargas vuelan como si cabalgaran en la luz? (MARTÍ, 2003: 25)

El contrapunto es considerable. Está aquí el Martí grandilocuente, heroico, conmovido dentro del acontecimiento histórico, la altura política y los detalles nimios de la multitud. El lector se introduce por la pregunta final del fragmento, pero la intención es de identificarse con él, ser parte de la misma “humanidad”. La técnica, esas “nuevas amargas” volando “como si cabalgaran en la luz”, se inmiscuye en la entrega periodística. Oraciones extensas que se van encadenando hasta lejanos puntos finales, en las que encontramos, entre otros recursos, la sucesión de varios dos puntos: “La muerte es útil: la virtud es útil: la desgracia es necesaria y reparadora, por cuanto despierta en los corazones que la presencian nobles impulsos de aliviarla”. Las conjunciones copulativas por medio de la “y” agregan en este cuadro de situación el sentimiento inflamado del poeta —y digo poeta y no cronista, siguiendo la observación de Bandeira— frente a la muerte del presidente norteamericano: “He ahí si no, trémulos y conmovidos a todos los humanos, y enlutados los tronos, y entornados los palacios de los monarcas, y arrodillada la nación más numerosa de la tierra”. No hay ironía ni oblicuidad en la realidad que reporta para *La Opinión Nacional* de Caracas.

Lo inusual en Martí pasa así por lo temático y la pretensión estetizante, por la capacidad de dar cuenta de un mundo en transformación del cual denuncia sus injusticias, pero que no puede dejar de admirar en su velocidad y fuerza, como un Walt Whitman fascinado por el ritmo de la misma ciudad a la que le canta el poeta norteamericano. Por cierto, recordemos que sobre Whitman Martí escribía con entusiasmo y admiración para *La Nación* en 1887:

Así, celebrando el músculo y el arrojo, invitando a los transeúntes a que pongan en él sin miedo la mano al pasar; oyendo, con las palmas abiertas al aire, el canto de las cosas; sorprendiendo y proclamando con deleite fecundidades gigantescas; recogiendo en versículos édicos las semillas, las batallas y los orbes; señalando a los tiempos pasmados las colmenas radiantes de hombres que por los valles y cumbres americanos se extienden, y rozan con sus alas de abeja la fimbria de la vigilante libertad; pastoreando los siglos amigos hacia el remanso de la calma eterna –aguarda Walt Whitman, mientras sus amigos le sirven en manteles campestres la primera pesca de la primavera rociada con champaña, la hora feliz en que lo material se aparte de él, después de haber revelado al mundo un hombre veraz, sonoro y amoroso, y abandonado a los aires purificadores, germine y arome ‘;desembarazado, triunfante, muerto!’. (MARTÍ, 2003: 863)

Por otra parte, Ivan Schulman propone que para Martí “narrar y nación son fenómenos que se funden y se fertilizan mutuamente” (SCHULMAN, 2003: 1882), colocándolo como el mejor conocedor de la realidad norteamericana, a diferencia del conocimiento libresco de Rodó o del acercamiento parcial de Sarmiento. O como indica David Lagmanovich: “La observación de lo distinto, la formulación de la diferencia, dan paso al establecimiento de contrastes; simultáneamente, la consideración de lo vario lleva [...] a las tentativas de síntesis” (LAGMANOVICH, 2003: 1858).

Valga una digresión metafórico-metonímica. Si es posible imaginar, de nuevo en el plano comparativo, a las crónicas de Martí como un paisaje de concatenaciones, aquellas de Machado parecerían más un acertijo a ser resuelto. Es que en Martí los textos están menos estructurados en torno a una única anécdota puntual¹¹, y sí a varias muchas continuas. Sus recorridos son totales, abarcan numerosos temas en una misma crónica, y es el tránsito de uno a otro como parte de un mismo panorama el lugar en el que recorta las instantáneas que despliega frente al lector. Aunque se trata de un movimiento compartido, en Machado esto opera de una forma diferente, es decir, el tránsito entre la anécdota y la generalización abstracta se da por el salto que proporciona la ironía, la suspensión de la credibilidad como desafío al lector.

Ejemplo de lo anterior en Martí, de su retórica del paseo, es la crónica “Coney Island”, en la que inyecta una dosis de elevación al viaje por el lugar homónimo, y no olvida la mediatización de esa experiencia:

¹¹ Pedro Araya divide temáticamente las crónicas de Martí por áreas: actualidad, vida política, cuestiones sociales, política exterior y arte y literatura, siendo las primeras las más numerosas dentro del corpus de su producción, es decir: “crónicas vinculadas a eventos de la sociedad estadounidense y a la vida en la metrópoli: inauguraciones, exposiciones, bailes, en las que Martí da cuenta de la modernidad y de la vida moderna” (ARAYA, 2003: 1786).

Los periódicos norteamericanos vienen llenos de descripciones hiperbólicas de las bellezas originales y singulares atractivos de uno de esos lugares de verano, rebosante de gente, sembrado de suntuosos hoteles, cruzado de un ferrocarril aéreo, matizado de jardines, de kioscos, de pequeños teatros, de cervecerías, de circos, de tiendas de campaña, de masas de carruajes, de asambleas pintorescas, de casillas ambulantes, de vendutas, de fuentes. (MARTÍ, 1999: s/n)

Martí no ahorra en detalles del lugar de ocio, adjetiva las maravillas de los EEUU, se enciende en descripciones eternas de detalles convocados por su escritura: “sus museos de a 50 céntimos, en que se exhiben monstruos humanos, peces extravagantes, mujeres barbudas, enanos melancólicos, y elefantes raquíuticos, de los que dice pomposamente el anuncio que son los elefantes más grandes de la tierra” (MARTÍ, 1999: s/n). Recurre sí a la dimensión metatextual del soporte, en tanto comenta lo que los mismos periódicos norteamericanos divulgan, pero en ese guiño no se observa una voluntad de colocarlo en entredicho y se evidencia la distancia pequeña entre lo que lee y lo que escribe, pues el movimiento hiperbólico es también el suyo: aumenta y disminuye excesivamente su propia crónica.

Es necesario hacer un contrapunto machadiano a la estrategia de Martí en su búsqueda de lo bello, lo elevado. En el ejemplo que sigue, la ficción de la crónica corre paralela a la ficcionalización del cronista, apoyada en el anonimato de la serie “Bons dias!”, que comienza con el planteamiento de un “desafío”:

Han de reconhecer que soy bien criado. Podía entrar aquí, inclinando el sombrero, y enseguida decir lo que me pareciera; después me iría, para volver la otra semana. Pero, no señor; llego a la puerta, y mi primer cuidado es darles los buenos días. Ahora, si el lector no me dice lo mismo, en respuesta, es porque es un gran malcriado, un groserote de borla y capa; entendiéndose, incluso, que hay lectores y lectores, y que yo, al explicarme con tan noble franqueza, no me refiero al lector, que está ahora con este papel en la mano, sino a su vecino. ¡Ora pues!¹² (ASSIS, 1994: 485)

Machado más que proponer compartir una serie, ofrece un desafío desde un lugar más elevado que el del lector¹³. La dimensión constructiva y dialógica que apuntaba Bosi (2009: 18-19), funciona como un nodo indivisible, pues

¹² “Hão de reconhecer que sou bem criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas, não senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhe os bons dias. Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho. Ora bem!”

¹³ Para una lectura de la serie, ver: GLEDSON, John. “Bons dias!”. In: _____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Pp. 134-187.

el periódico habilita la reflexión sobre el soporte, y esa reflexión es llevada a cabo desde la desestabilización del estatuto del lector. Si la crónica martiniana es proficua, abundante, excesiva, el texto machadiano es medido, enjuto, e introduce lo que, a propósito de la crisis de 1880, Hélio Guimarães describe en *Memórias póstumas de Brás Cubas* como el momento en que el lector: “pasa a ser abiertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humillado, transformado en objeto de chacota y forzado al embate constante con un narrador principalmente agresivo”¹⁴ (GUIMARÃES, 2004: 175). Mientras tanto, en Martí hay un: “‘voluntarismo’ de estirpe romántica, acoplado a un agudo sentido del deber, que lo lleva a ensayar el proyecto de imponerle orden y sentido al mundo por la fuerza de su personalidad” (GONZÁLEZ, 1983: 96), que oficiaría de razón para dedicarse al periodismo, lo cual se distancia del móvil cada vez más desencantado de Machado y de la relación que establece con sus lectores.

Estos contrapuntos sirven para observar la sofisticación del lenguaje en ambos y la experimentación sobre la página del periódico. No obstante, en Machado interviene la dimensión irónica, el desplazamiento de la noción de realidad, que se sirve del soporte mediático en que se construye la crónica y desde allí la pulveriza. Es un desencanto de una modernidad en la que su contexto histórico inmediato ni siquiera había entrado por completo, pero que ciertamente se expresaba en los avances tecnológicos con los que estaba lidiando y en las mudanzas políticas que le tocaba vivir. Esta marca de sus crónicas es bastante única en el contexto brasilero e hispanoamericano, en tanto introduce la duda, la suspensión de la realidad, dentro del espacio de la legitimidad, que es el de la noticia. Colocadas lado a lado, las obras cronísticas de Machado y Martí demuestran asimismo lo fértil que resulta leerlas en clave mediática y literaria, y no sólo en los confines de un determinado espacio geográfico.

Referencias bibliográficas

ARAYA, Pedro. “Itinerario de un pensamiento”. In: MARTÍ, José. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003, pp. 1783-1801.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Vol. III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Páginas recobidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

BANDEIRA, Manuel. *Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1949.

¹⁴ “[...] passa a ser abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humilhado, transformado em objeto de chacota e forçado ao embate constante com um narrador principalmente agressivo”.

- BOSI, Alfredo. "Machado de Assis na encruzilhada dos caminos da crítica". In: *Machado de Assis em linha*. Ano 2, número 4, dezembro 2009, pp. 17-32.
- BERMAN, Marshall. *All that is Solid Melts into Air*. London/New York: Verso, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. "Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana". In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.) *América Latina em sua literatura*. Trad. João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CANDIDO, Antonio. "A literatura durante o Império". In: HOLANDA, Sergio Buarque de; CAMPOS, Pedro Moacyr. *História geral da civilização brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969, pp. 343-355.
- HOBSBAWM, Eric. *A era do capital: 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GONZÁLEZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa, 1983.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004.
- LAGMANOVICH, David. "Los Estados Unidos vistos con ojos de nuestra América". In: MARTÍ, José. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003, pp. 1848-1861.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A utopia do poderoso império: Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- MARTÍ, José. "Coney Island". In: *En los Estados Unidos. Escenas norteamericanas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-los-estados-unidos-escenas-norteamericanas--0/> [19/05/2016].
- _____. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003.
- RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil, 1985.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana, 2009.
- ROTKER, Susana. "Intérprete de dos mundos. Las crónicas de José Martí y la prensa norteamericana". In: *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003, pp. 1862-1880.
- SCHULMAN, Iván. "Textualizaciones sociales y culturales del proyecto moderno Martiniano: las crónicas norteamericanas". In: *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003, pp. 1884-1885.
- THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2007.

Carlos Castilho Pais
Universidade Aberta – Lisboa
Carlos.Pais@uab.pt

As viagens por terra ao/do Oriente e a tradução oral (Séc. XV e Séc. XVI)

Resumo: Situando-se na época dos descobrimentos portugueses, este estudo trata das viagens por terra nos séculos XV e XVI. Em primeiro lugar, parte-se de uma curta comparação entre as viagens por terra e as viagens por mar desta mesma época, estabelecendo para cada grupo uma definição identificadora. De seguida, se, num primeiro tempo, nos interessou sobretudo identificar os viajantes, as rotas, as datas de partida e de chegada e os motivos da viagem, no segundo, importou-nos reflectir sobre as implicações das viagens para o estudo da tradução oral, considerando os relatos que delas nos ficaram enquanto *fontes* imprescindíveis para a identificação de intérpretes e de línguas em contacto no que diz respeito aos séculos considerados. A partir da análise efectuada, o estudo apresenta um conjunto de intérpretes, implicados nas viagens, sobretudo naquelas de que se possuem relatos publicados. Este artigo pretende, à sua maneira, comemorar os 400 anos da publicação da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1614-2014).

Palavras-chave: Literatura portuguesa de expansão. Viagens por terra. Intérpretes/*línguas*. História da tradução.

The travels by land to/from East and the oral translation (centuries XV-XVI)

Abstract: Locating itself at the time of the Portuguese discoveries, this study deals with travel by land in the fifteenth and sixteenth centuries. Firstly, it offers a short comparison between travels by land and by sea from the same age, establishing an identifying definition for each group. Then, if in the first stage it aimed at identifying travelers, routes, departure and arrival dates, and reasons for travelling, in a second stage it reflects on the implications of travel for the study of oral translation. For doing so, it considers the reports from travels as *sources* which are essential for the identification of interpreters and languages in contact regarding the considered centuries. From the

analysis, the study presents a group of interpreters involved in the travels, especially in those that offer published reports. This article aims, in its way, to celebrate the 400th anniversary of the publication of *Peregrinação*, of Ferdinand Mendes Pinto Pilgrimage (1614-2014).

Keywords: Portuguese Literature of Expansion. Land travel. Interpreters/*línguas*. History of Translation.

As viagens por terra

De âmbito multidisciplinar alargado, as viagens, sobretudo as de épocas anteriores à nossa, não devem deixar de interessar também aos Estudos de Tradução. Na preparação da viagem, no trajecto e na chegada encontramos não só a identificação dos protagonistas da tradução (intérpretes/tradutores) e do acto tradutório, mas também outros dados de interesse que trazem luz ao conhecimento que queremos construir e que não é indiferente ao olhar do Homem para com o outro Homem e seus modos de encarar o mundo e a vida.

Situa-se a minha reflexão num período que é visto por muitos como período ‘glorioso’ da História de Portugal, como facilmente se deduz pela indicação cronológica que acompanha o seu título. Os historiadores costumam arrumar as obras de que darei conta daqui a pouco na ‘Literatura Portuguesa da Expansão’. Composta por vários núcleos temáticos, a ‘Literatura Portuguesa da Expansão’ inclui aquele núcleo que nos interessa aqui – o dos relatos de viagens escritos por autores que narraram ou descreveram as viagens em que participaram, no qual constam nomes mais ou menos conhecidos do grande público como, para além daqueles de que falaremos, Álvaro Velho, Tomé Pires, Francisco Álvares, Frei Gaspar da Cruz, Fernão Mendes Pinto, etc. Esse núcleo, como se compreende, não poderia ser tratado num simples artigo.

A viagem mais célebre da época dos descobrimentos portugueses é, sem dúvida, a de Vasco da Gama à Índia em 1497 (partida de Lisboa). O Gama chegou à Índia em 1498 e 1499 foi o ano da sua chegada a Lisboa, no seu regresso. Mas a viagem do Gama é uma *viagem marítima* e, seguindo a metodologia histórica, que tem diferenciado em *viagens marítimas* e *viagens por terra ao Oriente* todas as viagens do período em análise, ocupar-me-ei apenas das viagens por terra, limitando, assim, o núcleo temático de que temos vindo a falar, no que diz respeito quer ao tempo histórico, quer ao tipo de viagens.

Importa registar desde já aquilo que se entende por *viagem por terra*, guiando-nos pela reflexão com que o Conde de Ficalho introduzia, em finais do século XIX (1898), a sua obra *Viagens de Pero da Covilhã* (cif. Bibliografia), obra à qual voltaremos a outros propósitos.

Descoberto o novo caminho para a Índia pelo Cabo, encarreirou-se naturalmente por ali todo o movimento militar e comercial; mas sucedeu que alguns viajantes portugueses isolados, levados pela simples fantasia ou pelas necessidades do momento, seguiram ainda várias vezes a antiga via do Mediterrâneo e do Egipto ou da Síria. E a estas viagens, embora feitas quase todas por mar, se deu o nome de viagens por terra, em oposição às que tomavam o novo caminho em volta de África, feitas *todas* por mar. (FICALHO, 1898: V)

Determinante no ensinamento do Conde de Ficalho, a descoberta do ‘novo caminho para a Índia pelo Cabo’, graças à viagem de Vasco da Gama, constitui um marco a partir do qual se pode estabelecer um *antes* e um *depois* daquela viagem. É, a partir dela, que podemos falar de *viagens exclusivamente marítimas*.

Viagens por terra de Lisboa ao Oriente



Viagem de Vasco da Gama à Índia – 1487



Viagens por terra do Oriente a Lisboa

Evidentemente, tal como refere o Conde de Ficalho, não está excluída das viagens por terra uma *componente marítima*, quer nas viagens realizadas antes, quer depois da viagem do Gama.

No período histórico em análise, excluindo as viagens cujo destino era a Terra Santa, recenseámos quatro viagens - há muito conhecidas dos historiadores, que as estudaram com objectivos diferentes dos meus, claro está - que irão ser tratadas em núcleos separados, não só em função do antes e do depois da viagem de Vasco da Gama, mas também em função dos lugares de partida.

As viagens por terra de Lisboa ao Oriente	
1ª viagem	
Ano	1485
Viajantes	Frei António de Lisboa e Pedro de Montarroio

Destino	Terras do Preste João
Relato	Não
2ª viagem	
Ano	1487
Viajantes	Pêro da Covilhã e Afonso de Paiva
Destino	Terras do Preste João
Relato	Não

Tabela 1: De Lisboa ao Oriente

Antes da viagem do Gama, reinando ainda o rei D. João II (1455-1495), as *viagens por terra de Lisboa ao Oriente* têm por objectivos (explícitos) procurar e entrar em contacto com o Preste João das Índias.

Realizada já no reinado seguinte (D. Manuel), mas preparada ainda durante o reinado de D. João II, a própria viagem do Gama, a acreditar no *Relato Directo da Viagem* (cif. Bibliografia: MACHADO; CAMPOS, 1969: 113 e sgs.) ainda prosseguia alcançar estes objectivos; nessa altura, não sabiam os navegantes que um português – um viajante das nossas *viagens por terra* (Pêro da Covilhã) – tinha conseguido já chegar à corte do Negus – do Preste João:

E isso tudo entendia um *marinheiro* [Fernão Martins] que o Capitão-mor levava, o qual fora já cativo dos mouros e, portanto, entendia estes que aqui achámos. (...)

Mais nos disseram que Preste João estava dali perto e que tinha muitas cidades ao longo do mar e que os moradores delas eram grandes mercadores e tinham grandes naus, mas que o Preste João estava muito dentro pelo sertão e que não podiam lá ir senão em camelos, os quais mouros traziam aqui uns dois cristãos índios cativos. E estas coisas e outras muitas diziam estes mouros, do que éramos tão ledos que com prazer chorámos e rogámos a Deus que lhe aprouvesse de nos dar saúde para que víssemos o que todos desejávamos. (MACHADO; CAMPOS, 1969: 139)

Com estes objectivos, conhecem-se duas viagens, sendo a primeira realizada em 1485, protagonizada por frei António de Lisboa e Pedro de Montarroi. Os viajantes chegaram até Jerusalém, mas daí não passaram por razões que indicaremos a seguir.

Na viagem seguinte, também realizada a mando do Rei e com os mesmos objectivos confessados, em 1487 – ou 1486, segundo Garcia de Resende –, partem por terra em direcção à Abissínia (terra do Preste João das Índias) os mensageiros Pêro da Covilhã e Afonso de Paiva. Destes mensageiros nos ocuparemos com mais pormenor mais adiante.

O itinerário que estes viajantes seguiram, acima mencionado em traços largos na citação extraída da obra do Conde de Ficalho, foi estudado desenvolvidamente por José Nunes Carreira (1980), limitando-me aqui a seguir esse estudo muito rapidamente: de Lisboa os viajantes dirigiam-se à Catalunha e daí a Veneza para chegar ao Cairo e a Jerusalém. Apenas os protagonistas da segunda viagem conseguiram ir mais adiante, embora por caminhos diversos. Afonso de Paiva dirige-se para Ormuz, em demanda da Abissínia, mas finda-se sem chegar à corte do Preste João. Pêro da Covilhã, já sem a companhia do amigo, demanda a costa do Malabar e volta ao Cairo, encetando daí o caminho de regresso a Lisboa. E é no Cairo que recebe a notícia do desaparecimento de Afonso de Paiva e outras notícias vindas do Rei português. Os planos alteram-se aí para Pêro da Covilhã. Em vez de regressar a Lisboa, Pêro da Covilhã, toma o caminho de Ormuz e chega à Abissínia, numa aventura sem volta à sua terra, como bem observou o Conde de Ficalho (1988, 132): “ Em Zeila terminaram o que propriamente se podem chamar *as viagens* de Pêro da Covilhã. Dali penetrou na Abissínia donde nunca mais saiu”.

Nas viagens de regresso a casa, também duas, realizadas muitos depois da viagem de Vasco da Gama à Índia, os relatos que delas possuímos são da autoria dos próprios viajantes (cf. Tabela 2), o que diferencia estas viagens das anteriores, das quais nem relatos existem, como se assinala no quadro respectivo, tornando impossível a identificação dos tradutores/intérpretes de que provavelmente os viajantes se socorreram.

As viagens por terra do Oriente para Lisboa	
1ª viagem	
Ano	1523
Viajantes	António Tenreiro
Destino	Lisboa
Relato	<i>Itinerário em que se contém como da Índia veio por terra a estes reinos de Portugal</i> , (TENREIRO, 1980)
2ª viagem	
Ano	1565
Viajantes	Mestre Afonso
Destino	Lisboa
Relato	<i>Itinerário de Mestre Afonso</i> , (cf. BAIÃO, na Bibliografia)

Tabela 2: Do Oriente a Lisboa

Ocupamo-nos apenas das viagens de que possuímos relatos, deixando de fora do nosso estudo muitos outros viajantes do século XVI; “*Viatores minores*” lhes chamou Sousa Viterbo já em finais do Século XIX (VITERBO, 1898: 15).

António Tenreiro é o autor do *Itinerário em que se Contém como da Índia Veio por Terra a estes Reinos de Portugal*, obra publicada em 1560. Natural de Coimbra, desconhecem-se as datas de seus nascimento e morte. António Tenreiro, ‘Cavaleiro da Ordem de Cristão’, ‘oferece’ o seu ‘pequeno tratado’ ao rei D. Sebastião (1554-1578), no *Prólogo* da obra, onde encontramos a razão de ser da sua estadia na Índia e os motivos que o levam a empreender a viagem.

(...) esta minha peregrinação que neste pequeno tratado ofereço a V. A., no qual brevemente compilei as coisas que passei desde o tempo que, estando na Índia servindo na milícia a el Rei de mui gloriosa memória vosso avô [D. João III (1502-1557)], fui na companhia da embaixada de D. Duarte de Meneses, governador que então era da Índia, mandou ao Sufi e passando eu mais adiante com o desejo que tinha de ir a Jerusalém correndo a Turquia e grande parte da Ásia, me foi necessário tornar à Índia por não achar embarcação para a Europa, e pela experiência que tinha deste caminho não acostumado de homens cristãos, me mandou Cristóvão de Mendonça, capitão e governador do reino de Ormuz, que viesse da Índia por terra a Portugal com cartas de muita importância, a el Rei vosso avô; o que eu aceitei e foi coisa nova e estranha neste reino verem homem que da Índia viesse por terra a Portugal. (TENREIRO, 1980: 13-14)

Após ter abandonado a Embaixada, que chegara ao seu destino, António Tenreiro dirige-se para Jerusalém, como era seu propósito, mas em “Caraemite” (DyarbaKir), cidade situada “junto do rio Tigre”, é preso e conduzido ao Cairo. E é no Cairo que contacta com alguns judeus conhecedores de paisagens que António Tenreiro também conhecia. Francisco de Albuquerque é um deles, de quem nos ocuparemos a seguir.

Do Cairo, António Tenreiro parte para Ormuz e aí reintegra talvez a milícia, a sua anterior ocupação. Em finais de Setembro de 1528, António Tenreiro inicia a viagem de volta a Portugal. Com efeito, o governador da Índia de então, Lopo Vaz de Sampaio (1526-1529), solicitara ao capitão de Ormuz, Cristóvão de Mendonça, “que buscasse um homem para que fosse por terra a Portugal, para que visse em o caminho em as terras do Grão-Turco se havia novas de passarem os Rumes à Índia” (TENREIRO, 1980:121-122). Esse homem seria António Tenreiro, que, para além de ‘espiar’ eventuais indícios de movimentos das tropas do Grão-Turco, trazia cartas para D. João III, como era hábito na época.

Já Mestre Afonso, o autor do *Itinerário de Mestre Afonso* (BAIÃO: 1923), saiu de Cochim a 6 de Fevereiro de 1565 rumo a Portugal, na viagem que trazia de volta também João de Mendonça – o governador que tinha assegurado o in-

terregno após o desaparecimento do governador D. Francisco Coutinho (1561-1564) e a chegada do novo governador, D. Antão de Noronha (1564-1568). A tempestade, perto de Moçambique, fez com que a nau (Santo António) em que viajava rumasse em direcção de Ormuz, decidindo-se então este cirurgião de origem judia pela viagem por terra, iniciada em Ormuz, que o vai conduzir a Lisboa, atravessando Aleppo, Trípoli, Chipre, Veneza, Lyon e La Rochelle.

Quanto à rota seguida por estes viajantes, há que referir que eles seguem itinerários semelhantes, de Ormuz a Aleppo e Trípoli e daí a Veneza, divergindo, no entanto, a partir daí, seguindo em direcção a Valença e Toledo António Tenreiro, enquanto Mestre Afonso ruma em direcção a La Rochelle (França) para daí chegar a Lisboa.

As viagens por terra e a tradução

Teço agora algumas considerações sobre a tradução, de características 'orais', como já salientei há pouco. Nos quadros seguintes, obedecendo metodologicamente ao esquema divisório que temos vindo a adoptar (viagens por terra de Lisboa ao Oriente e viagens do Oriente a Lisboa) apresenta-se para cada viagem os seus intérpretes/tradutores. Eles situam-se na coluna da direita em qualquer dos casos.

Porém, antes de continuar, importa referir que estas viagens, como não poderia deixar de ser, devem incluir-se no conjunto das *fontes* do estudo da história da tradução oral.

PERSPECTIVA	
LITERATURA	<i>ESTUDOS DE TRADUÇÃO</i>
PORTUGUESA DE VIAGENS	<i>História da Tradução</i>
▶ Viagens por terra	▶ Identificação - Intérpretes/tradutores - Contextos comunicativos
	▶ Revelação - Acto tradutório (aspecto antropológico) (formas de encarar o outro)

Quadro 1: Literatura Portuguesa de Viagens e Estudos de Tradução

Estas *fontes* permitem a identificação dos intérpretes/tradutores e dos actos comunicativos interlinguísticos que aconteceram em determinado tempo

histórico e também revelam as formas de encarar o acto de traduzir, de encarar o outro, e, ainda, outros aspectos de índole mais antropológico, de interesse também para o nosso estudo da tradução oral.

Com mais segurança do que há dez anos atrás, pode dizer-se que a disciplina científica, que se quer autónoma, nomeada de ESTUDOS DE TRADUÇÃO, alargou os seus horizontes de estudo, passando a interessar-se menos pela tradução enquanto ‘coisa prática’, embora continue a ensinar-se mil vezes mais a traduzir do que a investigar a tradução. A inscrição da tradução no campo da investigação é, na actualidade, já uma realidade que faz com que a tradução seja encarada também enquanto património, histórico, a preservar e a interpretar.

No que respeita às viagens por terra de Lisboa ao Oriente (cf. Tabela 3), torna-se problemática a identificação de qualquer intérprete, uma vez que não chegou até nós qualquer relato escrito pelos viajantes. Mesmo assim, e baseando-nos apenas no critério do conhecimento de línguas atribuído aos viajantes, devem incluir-se na categoria dos intérpretes¹ da época dos descobrimentos portugueses os nomes de Pêro da Covilhã e Afonso de Paiva.

Os intérpretes/ <i>línguas</i> das viagens por terra de Lisboa ao Oriente	
Ano – Viajantes	Intérpretes/ <i>línguas</i>
1485 - Frei António de Lisboa e Pedro de Montarroio	
1487 - Pêro da Covilhã e Afonso de Paiva	. Pêro da Covilhã . Afonso de Paiva

Tabela 3: Os *línguas* das viagens por terra de Lisboa ao oriente

O mesmo não pode dizer-se dos protagonistas da primeira viagem, pois “... desculpando-se com não conhecerem a língua arábica, não passaram de Jerusalém; mas puderam colher ali numerosas e valiosas notícias” (FICALHO, 1988: 61). Sem outras informações para além das que são fornecidas pelo Conde de Ficalho, a investigação sobre esta viagem e seus protagonistas terá que ficar por aqui.

Já no que diz respeito à segunda viagem, Afonso de Paiva e Pêro da Covilhã devem figurar na galeria de um *futuro dicionário dos intérpretes da época dos descobrimentos portugueses*. A língua franca do Oriente daquela época – o árabe

¹ Nos documentos do género dos que estamos a tratar utiliza-se o termo *língua* em vez do de intérprete (Pais, 2005).

- era-lhes familiar, e disso nos dá conta a obra do Conde de Ficalho de forma magistral. Sobre Pêro da Covilhã, as fontes que possuímos são diversas e delas se alimentou a obra do Conde de Ficalho (Damião de Góis, João de Barros, Castanheda, Gaspar Correia, etc.); Francisco Álvares, que conviveu de perto com Pêro da Covilhã na Abissínia durante mais de cinco anos (1520-1526), deixou-nos um testemunho impressionante na sua obra *Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias* (ÁLVARES, 1989) sobre o escudeiro do rei D. João II, então ao serviço da corte na Abissínia, enquanto novo homem e enquanto intermediário na comunicação entre o Negus (David) e os portugueses da Embaixada de D. Rodrigo de Lima (na qual Francisco Álvares está integrado na qualidade de capelão), auxiliando na tradução de cartas e de outros documentos.

Já dentro do século XVI, as viagens por terra do Oriente, pelos relatos que delas nos deixaram os seus protagonistas, constituem-se em *fontes directas* do conhecimento sobre a tradução. Para além de António Tenreiro e de Mestre Afonso, estes relatos permitem-nos conhecer melhor mais três intérpretes deste século (cf. Tabela 4), cuja actividade é também atestada por outras *fontes*.

Os intérpretes/línguas das viagens por terra do Oriente para Lisboa	
Ano – Viajantes	Intérpretes/línguas
1523 – António Tenreiro	<ul style="list-style-type: none"> • António Tenreiro • Francisco de Albuquerque • António de Noronha
1565 – Mestre Afonso	<ul style="list-style-type: none"> • Mestre Afonso • David Judeu

Tabela 4: Os *línguas* das viagens por terra do Oriente a Lisboa

O autor do *Itinerário* mostra-se modesto quando refere as línguas que conhece, afirmando ora saber falar “a língua persiana”, ora não a saber falar “muito bem”; e até a “língua turquesa” “já começava de entender”, referindo todavia a necessidade de intermediários da comunicação com vários dos seus interlocutores – tudo isto durante a primeira parte do seu relato, do início da viagem até ao ano de 1528. A partir desta data, António Tenreiro fez-se acompanhar apenas de “um mouro” por guia. Mas o autor do relato não dá informação sobre qual era a língua da comunicação entre Tenreiro e o seu guia.

Dos nomes que figuram na tabela cinco, o de Francisco de Albuquerque é, sem dúvida, aquele que possui maior visibilidade nas *fontes* dos descobrimentos portugueses. É no Cairo que António Tenreiro, ainda durante a primeira parte da sua viagem, vai encontrar Francisco de Albuquerque:

E entre outras coisas que me disse, foi rogar-me que se me perguntassem os outros judeus se sabia eu de uns dois judeus que foram cativos na Índia os tempos passados e se fizeram lá cristãos, que dissesse que não sabia disso nada; e porque na verdade este mesmo na Índia se fizera cristão em tempo de Afonso de Albuquerque, que o cativou em uma nau que vinha de Meca e o casou em Goa, onde esteve alguns anos casado e se chamava Francisco de Albuquerque. Eu o tinha muitas vezes visto na Índia e ouvira nomear. Depois pelo dito Afonso de Albuquerque foi enviado a Portugal a el-Rei D. Manuel, e em Lisboa se embarcou nas galeças de Veneza, escondido se tornou para o Cairo para sua mulher e filhos, que já dantes tinha. E por eu disto não dar conta nenhuma aos outros judeus folgou de me favorecer algum tempo que em esta cidade estive, até me dela partir; e do que em ela vi contarei algumas coisas mais notáveis. (TENREIRO, 1980: 94)

Francisco de Albuquerque era um judeu castelhano, aprisionado pelos portugueses juntamente com Alexandre de Ataíde, ambos expulsos de Castela após o decreto de expulsão dos judeus pelos Reis Católicos, segundo o seu próprio testemunho (Carta do próprio endereçada ao rei D. Manuel, com data de 12 de Dezembro de 1512, cf. PATO, R. A. de Bulhão; MENDONÇA: 1884-1935; vol. III, 357).

Em 1510, por ordem de Afonso de Albuquerque (1453-1515), governador da Índia (1509-1515), Simão Martins apreende uma nau que vinha de Adem com destino a Calecute. A acreditar nas palavras do autor (Brás de Albuquerque, filho de Afonso de Albuquerque) dos *Comentários do Grande Afonso de Albuquerque*, nela viajavam cativos “dois Judeus Castelhanos”:

E estes dois Judeus se tornaram cristãos: um deles se chamou Francisco de Albuquerque, e o outro Alexandre de Ataíde. E Afonso de Albuquerque, enquanto viveu, se serviu deles de línguas, principalmente de Alexandre de Ataíde, que sabia muitas, e era grande homem de negócio. E morto Afonso de Albuquerque, vieram-se para Portugal, em tempo del-Rei D. Manuel, e daqui tornaram à Índia, e da Índia se foram ao Cairo, e lá se tornaram Judeus.

(*Comentários do Grande Afonso de Albuquerque*, 1973: tomo I, 270)

Apesar do teor menos lisonjeiro de Brás de Albuquerque para com o nosso intérprete, o autor dos *Comentários* não deixa de referir algumas ocasiões em que Francisco de Albuquerque é chamado a desenvolver o seu trabalho de intérprete. Seguindo a narrativa dos *Comentários do Grande Afonso de Albuquerque*, voltamos a encontrar Francisco de Albuquerque numa expedição ao estreito de Ormuz, ordenada por Afonso de Albuquerque em 1514 e comandada pelo sobrinho Pero de Albuquerque: “(...) e ao outro dia de manhã mandou (Pero de Albuquerque) a Tristão Déga a terra, e Francisco de Albuquerque, que

fora Judeu, por língua, com as cartas que trazia de Afonso de Albuquerque para o Rei (de Ormuz) (...)” (*Comentários do Grande Afonso de Albuquerque*, 1973: tomo II, 125).

Contrariamente a Francisco de Albuquerque, de António de Noronha possuímos escassa informação. Da obra de António Tenreiro extraímos que António de Noronha era um judeu de Ormuz, convertido ao cristianismo após a chegada dos portugueses. Não se sabe em que ano ele terá chegado ao golfo Pérsico, donde terá vindo, nem sequer se já lá se encontrava quando os portugueses aí chegaram.

António Tenreiro menciona este intérprete, logo no início do seu relato, dizendo que António de Noronha fez parte da embaixada que o governador da Índia, D. Duarte de Meneses (1522-1524), enviou ao xá Ismail ou sufi da Pérsia no ano de 1523:

Desta cidade (Ormuz) partiu o Embaixador Baltasar Pessoa, e com ele ia também um mouro criado do Sufi chamado Abidalcalifa; ia por escrivão da embaixada Vicente Correia, e por língua um António de Noronha que, sendo judeu, por sua vontade se fez cristão em a dita cidade. (TENREIRO, 1980: 19)

De Mestre Afonso, cirurgião de origem judia, se ocuparam já vários críticos e bibliófilos em resenhas sobre as viagens da Índia por terra a Portugal ou sobre médicos portugueses do passado. Para o nosso propósito, o facto de Mestre Afonso ser médico é de realçar.

Que Mestre Afonso exercia a medicina não restam dúvidas. Para exercer o cargo de cirurgião-mor ao serviço do governador da Índia viajara para o Oriente na armada de D. Francisco Coutinho (Vice-rei da Índia de 1561-1564). Vários apontamentos do *Itinerário* mostram-no a curar viajantes e gentes das terras por onde passou.

Os quatro anos de permanência na Índia não terão sido certamente suficientes para que Mestre Afonso desenvolvesse competências comunicativas em árabe, alargando assim algum conhecimento do árabe (e talvez do persa), porventura adquirido durante a sua formação judeu-arábica. Essa é a opinião de José Nunes Carreira, que justifica o facto de Mestre Afonso não perceber “as línguas do Próximo Oriente do seu tempo, nomeadamente o árabe” (CARREIRA, 1980:78), pela ‘dádiva’ que o governador de Ormuz (D. João de Mendonça) lhe faz, enviando-lhe para Alepo David Judeu, que devia acompanhar mestre Afonso até Veneza.

Do David Judeu pouco sabemos; as informações que dele nos dá Mestre Afonso não são abonatórias, no que diz respeito ao seu carácter e à sua honestidade.

Resta, para terminar, referir que, para além da identificação dos intérpretes e das línguas em contacto, as viagens por terra deste período continuam a ser

um manancial de informações sobre o *outro* e sobre o papel da tradução nesta época, que, mesmo existindo, não impediu que a *chegada* fosse considerada ‘um milagre’ pelo viajante, pois, foi “sendo tantas vezes posto em risco de morte, preso, roubado, e passando por tão diversas nações bárbaras e estranhas e pelo deserto (...)” (TENREIRO, 1980: 14). Atingir-se-á, dessa forma, uma compreensão mais cabal do que foram e do que deveriam representar para nós, hoje, estes homens/viajantes/intérpretes. Situamo-nos em campo fulcral para a compreensão do que foi o mundo e daquilo que ele é na actualidade.

Bibliografia

- ÁLVARES, Francisco. *Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias*. Europa-América, Lisboa, 1989.
- BAIÃO, António. *Itinerários da Índia a Portugal por Terra*. Imprensa da Universidade, Coimbra, 1923.
- CARREIRA, José Nunes. *Do preste João às Ruínas da Babilónia, Viajantes Portugueses na Rota das Civilizações Orientais*. Editorial Comunicação, Lisboa, 1980.
- _____. *Comentários do Grande Afonso de Albuquerque*. I. N. C. M, Lisboa, 1973.
- FICALHO, Conde de. *Viagens de Pero da Covilhã*. I. N. C. M, Lisboa, 1988.
- MACHADO, José Pedro; CAMPOS, Viriato. *Vasco da Gama e a Sua Viagem do Descobrimento*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1969.
- PAIS, Carlos Castilho. *Apuntes de Historia de la Traducción Portuguesa*. Vertere, colección ‘monográficos de la Revista Hermeneus’, Diputación Provincial de Soria, Soria, 2005.
- PATO, R. A. de Bulhão; MENDONÇA, H. Lopes de. *Cartas de Afonso de Albuquerque*. Academia das Ciências, Lisboa, 1884-1935.
- RESENDE, Garcia de. *Crónica de D. João II e Miscelânea*. I. N. C. M, Lisboa, 1991.
- TENREIRO, António. *Itinerário em que se Contém como da Índia Veio por Terra a estes Reinos de Portugal*. Estampa, Lisboa, 1980.
- VITERBO, Sousa. *Viagens da Índia a Portugal por Terra*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1898.

Berthold Zilly*

Freie Universität Berlin/ Professor visitante PGET/UFSC

zilly@zedat.fu-berlin.de

Tradução de Leticia M. V. S. Goellner

UFSC

lele.goellner@gmail.com

**“Não sou o hóspede, nem o estrangeiro,
mas o membro da família”.
Sarmiento e suas ambivalências diante da
realidade francesa.¹**

Gelöbnis. – Ich will keinen Autor mehr lesen, dem man anmerkt, er wollte ein Buch machen: sondern nur jene, deren Gedanken unversehens ein Buch wurden.

Nietzsche, “Der Wanderer und sein Schatten”²

* Agradeço à Claudia Silveyra D’Avila por suas críticas e sugestões.

¹ Este artigo é uma versão revisada e abreviada de: Berthold Zilly- B. Z. “No soy el huésped, ni el extranjero, sino el miembro de la familia.’ Ambivalencias en *Viajes por Europa, África i América 1845-47* de Domingo Faustino Sarmiento” In: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 27 (2009), 129-183, artigo em que também são examinadas a viagem de Sarmiento à Argélia e sua atitude ambígua frente ao colonialismo; ver também: Zilly 2016.

² Nietzsche, “Der Wanderer und sein Schatten”, aforismo, n° 121, in: Nietzsche 1997, vol. 1, 925. [O viajante e sua sombra]. Tradução da citação do alemão para o português: “Voto. – Já não quero ler nenhum autor, no qual se note que quis fazer um livro: mas só aqueles cujas ideias inadvertidamente se transformaram em um livro”. Esta citação também se encontra como epígrafe do livro *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana* [Sete ensaios de interpretação da realidade peruana], de Mariatégui, 1979, 4.

Uma viagem no sentido contrário: da periferia à metrópole³

Domingo Faustino Sarmiento (1811-88) não foi somente um dos primeiros viajantes sul-americanos⁴ a escrever relatos sobre a Europa para um amplo público, mas também, o que era mais raro ainda, visitou-a como pesquisador. Diferentemente dos viajantes europeus fora da Europa, ele não se dedicou às ciências naturais ou à antropologia, mas aos estudos pedagógicos. Enviado pelo governo chileno com o propósito de reunir materiais e conhecimentos sobre sistemas e métodos de instrução em diversos países, especialmente sobre a educação básica e a formação de professores do ensino primário, devia elaborar, em seu regresso, propostas para reformar o ensino público no Chile.⁵

Missão esta que correspondia aos profundos anseios de Sarmiento. O grande projeto que o animava, como a todos os republicanos e progressistas na América Hispânica, sobretudo aqueles que lutavam contra o caudilhismo, era a construção de um moderno Estado nacional civilizado, conforme o ideário das revoluções norte-americana e francesa. Para isto, haveria que “educar o soberano”, segundo o famoso lema sarmientino, ou seja, instruir o povo formalmente emancipado para que este pudesse emancipar-se de verdade, passando a constituir uma sociedade de cidadãos informados e formados, maduros, críticos, capazes de participar ativamente na *res publica*, nos assuntos de todos, na opinião pública, no mercado nacional e internacional, na gestão do município e do Estado, concebidos conforme modelos esclarecidos e burgueses. Portanto, haveria que criar e desenvolver especialmente duas instituições fundamentais para a democracia almejada: o ensino, para os jovens, e a imprensa para os adultos – justamente os campos de maior interesse, talento e paixão do fervoroso liberal e republicano que era Sarmiento.

Foi sua fidelidade ao projeto liberal-republicano o que fez de Sarmiento um refugiado. No contexto argentino, era unitário e, portanto, inimigo dos federalistas e de seu chefe supremo, Juan Manuel de Rosas, que sob seu governo de métodos ditatoriais e de retórica nacionalista (1835-52)⁶, havia unificado a

³ Sarmiento chegou a Le Havre, proveniente do Rio de Janeiro, em 6 de maio de 1846, e permaneceu em Paris e redondezas de 10 de maio a 12 de setembro do mesmo ano, seguindo para a Espanha. Passou uma segunda temporada em Paris, de 13 de junho a 31 de julho de 1847, a qual não menciona em *Viajes*. Fala, sim, de sua segunda estadia em seu *Diário de Gastos*. Durante a mesma, fez um discurso no *Institut Historique de France*, sobre Bolívar e San Martín, publicado mais tarde em espanhol. Esteve também na Argélia, colônia francesa naquela época, de 20 de dezembro de 1846 até o início de janeiro de 1847.

⁴ Conforme costume da época, Sarmiento usa pouco o termo “sul-americano”, e nunca os termos ‘ibero-americano’ e ‘latino-americano’, preferindo ‘americano’ para os habitantes da América Latina, e ‘América’ para o subcontinente. O que hoje em dia se entende geralmente por ‘americano’, em Sarmiento aparece como ‘norte-americano’.

⁵ Sobre viajantes ibero-americanos na Europa naquela época, ver Sanhuesa 2007; Lubrich 2011, e todo o número 27 da *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*.

⁶ Rosas já havia sido governador da Província de Buenos Aires 1829-32, mas o período de seu poder

Argentina, contrariamente ao programa federalista, de uma maneira muito mais radical que a planejada pelos unitários, em grande parte letrados e cosmopolitas.

Sarmiento viajou à Europa no final de 1845, embarcando no Chile – onde havia vivido como exilado de 1831 a 1836, perseguido pelo caudilho riojano Juan Facundo Quiroga, e desde 1840, perseguido por Rosas, o caudilho dos caudilhos – voltando ao Chile em 1848. Foi refugiado ou perseguido durante mais de duas décadas, até o fim da ditadura dos federalistas em 1852, e de certo modo mesmo depois, visto que só a partir de 1855 passou a viver definitivamente na Argentina. Como o Ulisses de Homero, errando por mares e continentes, sua vida teve um caráter nômade, durante mais de duas décadas. E, como Ulisses, quis sempre voltar a sua terra para ocupar o lugar que, em sua opinião, lhe correspondia, junto a sua bem-amada nação.

Pouco antes de partir para a Europa, em julho de 1845, Sarmiento havia publicado, em um jornal chileno, uma série de artigos, logo reunidos em um livro: *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, um ensaio histórico, biográfico, antropológico, político sobre as convulsões e perspectivas da nascente nação argentina, as guerras civis e os planos de reconstrução democrática depois da almejada caída do ditador. Este livro, circunstancial como *Viajes*, também concebido como libelo contra o atraso e o autoritarismo nas zonas pecuárias, contra o poder arbitrário dos caudilhos, tinha, além disso, qualidades de um romance, com matizes ora épicos, ora líricos ou dramáticos. *Facundo*, livro aparentemente disforme, híbrido, impregnado pelas ideias do Iluminismo e pela estética do Romantismo, versátil, incoerente, proteiforme – como seu autor – se converteu em um clássico da literatura e do pensamento social da América Latina, um manifesto reformista, quase messiânico, do liberalismo argentino, mas também do orgulho patriótico do autor, além de ser um monumento ambivalente ao gaúcho como emblema da argentinidade.⁷

O eterno conflito entre os letrados unitários e os caudilhos federalistas ia assumindo, na visão de Sarmiento, o caráter de uma guerra por fundamentais princípios políticos e filosóficos – progresso, liberdade, justiça – uma cruzada secular, quase maniqueísta contra a “barbárie”, que também caracteriza seus

quase absoluto começou em 1835, e durou até 1852, quando perdeu a batalha de Caseros e se exilou na Inglaterra. Além de governador da Província de Buenos Aires foi o Encarregado das Relações Exteriores da Confederação Argentina. Formalmente nunca foi, nem quis ser, presidente, pois este cargo fazia parte do projeto unitário da República Argentina.

⁷ Sobre a importância de *Facundo* e de seu modelo dicotômico de interpretação da história e da realidade política na Argentina, até hoje em dia, ver Svampa 2006; Shumway 1991. Sobre sua importância geral para a história das ideias na América Latina, ver González Echevarría 2003, 1, que o chama “the first Latin American classic and the most important book written by a Latin American in any discipline or genre” (“o primeiro clássico latino-americano e o livro mais importante escrito por um latino-americano em qualquer disciplina ou gênero”). Ver também a coletânea de ensaios *Sarmiento*, de mais de 800 páginas, 4º volume da *Historia crítica de la literatura argentina* (Amante, 2012).

outros escritos, nomeadamente *Viajes*.⁸ Este livro faz diversas alusões ao *Facundo*, onde o autor já havia deixado entrever, antecipadamente, seu desejo de viajar à França, ao passo que mais tarde o próprio *Facundo*, em sua segunda edição, de 1851, retoma algumas ideias de *Viajes*, de modo que os livros dialogam entre si.⁹

O jornalismo polêmico de Sarmiento começava a ser um incômodo para o governo chileno, criando atritos diplomáticos com o país vizinho. A viagem à Europa foi uma elegante solução para o problema, pois assim o prestigioso hóspede iria prestar um grande serviço, tanto a seus anfitriões, como a si mesmo. Seria a realização de um desejo de muitos anos, útil também para sua carreira como líder da oposição argentina na diáspora. A viagem foi, portanto, um exílio semivoluntário dentro de um exílio forçado, uma fuga, mas ao mesmo tempo uma viagem de pesquisa, de autoeducação e de prazer. Depois, o viajante teria maturidade suficiente para assumir seu papel predestinado de esposo da nação republicana.

Esse autodidata de curiosidade desmesurada não se contentou com o cumprimento de sua missão oficial de pesquisa pedagógica e também aproveitou a viagem para complementar sua formação humana, cultural e cívica, inclusive a diversão e o ócio. Convidou seus amigos e leitores a participar desse processo através de diversas cartas, logo transformadas em artigos para a imprensa, sobre suas andanças por três continentes, reunidos mais tarde no livro *Viajes*. Foram viagens, portanto, triplamente metamorfoseadas: como epistolário, periodismo, literatura. A postura do autor nesses textos oscila entre curiosidade descobridora, autorrepresentação, didatismo, entretenimento e desejo de criação literária¹⁰. Como ocorre muitas vezes em literatura autobiográfica, não há um limite claro

⁸ Rojas 1951, 219.

⁹ Ver em Sarmiento, *Facundo*, a nota de rodapé das páginas 48 e 49, inserida pelo autor na segunda edição do livro, de 1851, ou seja, depois da publicação de *Viajes*. Ali se refere às semelhanças entre os argentinos e os árabes.

¹⁰ Sarmiento escreveu vários tipos de textos durante e sobre sua viagem de pesquisa, de formação pessoal, de “turismo cultural”, de prazer e diversão: 1. Os relatos propriamente ditos, que são objeto deste artigo; 2. “Informe al Ministro de Instrucción Pública”, 1848, e outros escritos sobre sistemas escolares na Europa e na América do Norte, dos quais resultou o livro *De la educación popular* (1849), e mais tarde também *Memoria sobre educación común* (1856); 3. Um “Diário de gastos”, escrito em francês durante sua estadia na França, e em espanhol nos outros países, ou seja, um registro bastante meticuloso, semelhante às anotações de um contador, permitindo seguir cada passo do autor; ele anota até as esmolas, cigarros, “quête des musiciens”, “des fraises”, “gants blancs pour aller dîner chez Mr. Lelong”, “parfumerie”, “coiffure et barbe”, etc., e também diversas vezes “une orgie” e “une bêtise”, ou seja gastos para sua aparência, autoencenação, prazeres, inclusive aventuras eróticas; 4. O discurso de recepção como membro no *Institut Historique de France*, sobre o famoso encontro, em 1822, entre San Martín e Bolívar em Guayaquil, traduzido para o espanhol e publicado, em 1848, no Chile; 5. Cartas escritas durante a viagem, mas não incluídas em *Viajes* e não publicadas naquela época. Manter no livro a forma de correspondência é um procedimento narrativo que intensifica o caráter apelativo dos textos, sugerindo a inclusão do leitor no círculo de amigos de Sarmiento.

entre o eu narrado e encenado como personagem, talvez até ficcionalizado, e o eu como pessoa factual, real, histórica; mas parece que a estilização literária em geral não entra em choque com os fatos; mesmo porque grande parte dos relatos é constituída por ideias ou impressões subjetivas não verificáveis mediante parâmetros objetivos. O mundo é uma exposição e um teatro, todo dia oferece novas imagens e cenas, como escreve no prólogo do primeiro volume de *Viajes*, em 1849:

El fruto de mis investigaciones verá bien pronto la luz; pero dejaba esta tarea, árida por demas, vacios en mi existencia ambulante, que llenaban el espectáculo de las naciones, usos, monumentos e instituciones, que ante mis miradas caían sucesivamente, i de que quise hacer en la época, abreviada reseña a mis amigos, o de que guardé anotaciones i recuerdos, a que ahora doi el posible orden, en la coleccion de cartas que a continuacion publico (3).¹¹

A França dos sonhos – e dos desenganos

Avise V. a los mios, mi buen amigo, que he tocado tierra en Europa, que he abrazado, mas bien dijera, esta Francia de nuestros sueños. Puedo permitirme tal hipérbole con V. que apenas conoce el español como se escribe en España (que es du reste, como debe escribirse) a fuerza de no pensar, ni sentir, sino como nos ha enseñado a pensar i sentir la literatura francesa, única que V. i yo llamamos literatura aplicable a los pueblos sudamericanos (75).

Assim, com o elogio às letras francesas que se estende por muitas páginas, inicia Sarmiento o relato sobre sua chegada à França, em uma carta a Carlos Tejedor, escrita em Rouen, em um espanhol ostensivamente salpicado de galicismos.¹² Todas as eventuais críticas com respeito à França, já existentes em

¹¹ Sarmiento tentou, para facilitar e democratizar a alfabetização, introduzir uma ortografia mais racional e, portanto, mais próxima à realidade fonética do castelhano na América Hispânica, publicando suas primeiras obras de acordo com sua reforma. Esta, contudo, não se impôs e foi abandonada mais tarde pelo próprio autor. A edição de *Viajes* citada neste artigo pretende respeitar a ortografia sarmientina. Todos os textos citados reproduzem a ortografia como foram publicados nas edições indicadas na bibliografia de modo que algumas palavras citadas podem aparecer com diversas grafias.

¹² Sarmiento enviou duas cartas da França, a primeira escrita em Rouen, em 09 de maio de 1846, dirigida a Don Carlos Tejedor, sobre sua chegada a Le Havre e sua viagem a Rouen; e a segunda, escrita em Paris em 04 de setembro de 1846, dirigida a Don Antonio Aberastain, falando de sua estadia nessa cidade. Carlos Tejedor era jurista e político unitário de Buenos Aires, correligionário de Sarmiento. Antonino Aberastain, também jurista e político unitário, era de San Juan e amigo de juventude de Sarmiento. É natural, portanto, que a segunda carta vinda da França seja mais espontânea, pessoal e

Facundo, à sua política exterior e à sabedoria de alguns de seus historiadores e jornalistas, são passageiramente esquecidas: a França é a terra prometida que o inunda de ternura e emoção, como se chegara a sua família, aos braços de sua amada ou a um santuário de peregrinação. Comparações e metáforas familiares, eróticas e religiosas, caracterizando seus laços com a França, abundam em todo o relato. O viajante se sente maravilhado, no sétimo céu, pois conhecia a França dos livros e agora vai conhecendo a França real, real de realidade e de realeza, pois ainda é, apesar de sua tradição republicana, um país monárquico, uma monarquia constitucional.

O uso frequente do pronome em primeira pessoa do plural realça a consciência grupal de Sarmiento, que, em sua opinião, não viaja somente como indivíduo, mas como representante dos republicanos liberais da América do Sul, discípulos das letras francesas, das Luzes, do Romantismo e dos pensadores contemporâneos. O que une esse grupo é justamente a formação através da literatura francesa: Victor Hugo, por exemplo, lido “en un rincón de las faldas orientales de los Andes”, e a filosofia de Pierre Leroux, socialista utópico e codiretor da *Revue Encyclopédique* – citada no *Facundo* –, assim como da *Revue des Deux Mondes* (*Viajes* 75 y *Facundo* 227). “*Los jóvenes de buena voluntad en América somos el modelo de aquel Jerónimo Paturot, el Quijote de las ideas francesas [...]*” (75).¹³

O quixotismo que Sarmiento observa em si mesmo e em seus amigos o enche de orgulho e ao mesmo tempo de ironia, pois eles propagam ideais civilizatórios adquiridos não através da experiência, mas através dos livros.¹⁴ Seus ideais se chocam contra uma realidade menos bela, menos generosa e civilizada do que imaginaram. Existe aqui uma dupla crítica, ainda que semi-humorística, pois o autor alerta, indiretamente, contra um excesso de leituras idealistas e contra o perigo de confundir o lido com o real. Por outro lado, visto que as leituras francesas brindaram os jovens latino-americanos com ideais e princípios valiosos, a liberdade, a república, o bem comum, as artes, eles veem nesse quixotismo, tendencialmente, uma atitude louvável, valente e crítica, que, ademais, os ajuda a ver mais claramente defeitos e máculas da realidade francesa. Ambas as posturas são fios condutores de toda a viagem narrada: a ironização de um idealismo exagerado, livresco, ilusionista dos sul-americanos, que

confessional que a primeira. Os destinatários não foram escolhidos acidentalmente, visto que Sarmiento sempre buscou uma afinidade entre a personalidade do destinatário, os temas e o estilo da carta.

¹³ Jérôme Paturot é um protagonista ingênuo de um romance de Louis Reybaud, de 1842. É notável que, segundo Sarmiento, este Quixote francês não seria o modelo dos letrados ibero-americanos, mas sim, ao contrário, eles se sentem modelos daquele. Ou seja, os Quixotes sul-americanos, reais, seriam anteriores ao Quixote francês ficcional, uma originalidade *sui generis*.

¹⁴ Antes mesmo de chegar à França, Sarmiento já gostava de cultivar sua imagem como lutador solitário quixotesco pelo progresso e pelas luzes; ver Nelle 1996, 141-142

em contato com a realidade europeia produz a desilusão e o desengano; e por outro lado, como consequência disso, a ironização dessa realidade, que entra em oposição com sua própria imagem oficial. Assim, indiretamente, o viajante se identifica com o Quixote, e com a zombaria que lhe faz seu criador.

Apesar de seu entusiasmo por chegar a sua pátria intelectual, Sarmiento cita, já na segunda página de sua primeira carta da França, dezoito versos escolhidos de um longo poema, *La Cuve* (A Cuba) do poeta satírico popular Henri Auguste Barbier, conhecido por suas denúncias jocosas de escândalos de todo tipo. A transcrição de versos em francês, sem tradução, assim como outras numerosas citações ou palavras nessa língua, incluindo galicismos e pseudotraduções para o espanhol, somente inteligíveis para quem sabe francês, mostram não somente a suposta competência linguística do autor, mas também aquela que pressupõe em seus leitores, membros da república das letras ocidentais, que tinham o francês como língua franca. Eis aqui a última estrofe:

¡Raza única en el mundo, espantoso conjunto
de impulsos juveniles y crímenes de viejos;
raza que está jugando con el mal y la muerte
todo el mundo te admira pero nadie te entiende!¹⁵

Parece que Sarmiento aceita o desafio da última linha do poema como lema de sua estadia na França: já admira há tempos a “raça de Paris”, e agora quer entendê-la. Mas por que cita um longo poema satírico, cheio de autocrítica francesa? Assim, por um lado, coloca em evidência a relativa liberdade de expressão e a cultura do riso que reinam na França monárquica, em contrapartida à intolerância e ao terror na Argentina de Rosas. Por outro lado, essa citação tem o efeito de atenuar e relativizar um pouco a imagem idealizada do país visitado, tanto no autor como em seus leitores, aliviando a enorme pressão que deve significar o prestígio da França e da Europa para o forasteiro proveniente de um país distante, demograficamente pequeno e periférico. Também justifica e estimula, implicitamente, para si e para seus leitores, sua crítica posterior, pois se os próprios franceses zombam dos franceses, um argentino também pode fazê-lo. Sem comentar diretamente este poema, segue seu relato:

I en efecto, ahora que me aproximo a aquel foco desde donde parten para nosotros los movimientos del espíritu, uno en pos de otro como los círculos concéntricos que describen las aguas agitadas en algun punto de su superficie, siento no sé que timidez, mezclada de curiosidad, admiracion i respeto, como aquel sentimiento religioso e indefinido del niño que va a hacer su comunion primera. Siéntome, sin embargo, que no soi

¹⁵ Na tradução de Verdevoye 1993 (430). Os sublinhados são de B. Z.

el huésped, ni el extranjero, sino el miembro de la familia, que nacido en otros climas se acerca al hogar de sus antepasados, palpitándole el corazón, con la anticipación de las sensaciones que le aguardan, dando una fisonomía a los que solo de nombre conoce, i tomando prestados a la imaginación, objetos, formas i conjunto que la realidad destruirá bien pronto, pero que son indispensables al alma, que como la naturaleza, tiene horror al vacío (76-77).

O primeiro contato com a França deveria ter algo de um *déjà-vu*. Ao final da citação, nota-se que o autor tem plena consciência de que algumas de suas expectativas sobre uma França ideal são quiméricas e serão retificadas pela observação direta, ainda que alguns preconceitos sejam indispensáveis, pelo menos até que sejam corrigidos pela experiência e a “fisionomia” das coisas e das pessoas. Mas o importante é a sensação de chegar em casa. A “família” é a comunidade de homens civilizados, dispersos pelo mundo, filhos espirituais da França. O estrangeiro civilizado é, na verdade, um cidadão francês, sobretudo parisiense. O alheio é, ideológica, e, talvez, até emocionalmente, o próprio, e a viagem ao exterior é um retorno à casa paterna e materna. Ou seja, a oposição do próprio e do alheio assume aqui uma dinâmica especial, sendo modificada, neutralizada, invertida parcialmente, pois aos letrados argentinos lhes é mais familiar Paris do que o pampa, ou seja, que regiões e culturas de sua pátria lhes são mais estranhas que as grandes cidades de um país estrangeiro, mas aproximado e valorizado desde a juventude, através de sua cultura prestigiosa e hegemônica.

Não importava que a Inglaterra fosse econômica e tecnologicamente mais avançada; que os Estados Unidos, como ex-colônia e república, fosse um país politicamente exemplar; e que a Prússia tivesse as melhores escolas: a glória da cultura francesa brilhava mais clara e mais radiante, e seus escritores eram os guias principais dos letrados sul-americanos. Nem sequer o regime monárquico pôde diminuir substancialmente a admiração do convicto republicano pela França. Sarmiento já havia lido em San Juan e em Santiago do Chile – às vezes em tertúlias com amigos, dentro do espírito da Geração de 37, dos unitários, liberais – textos de Dumas, Lamartine, Thiers, Guizot, Tocqueville, Cousin, Lerminier, Michelet, e também dos enciclopedistas e pensadores do Século das Luzes. Curioso, no entanto, é que nunca mencione Auguste Comte, que acabava de publicar, de 1831 a 1842, seu *Cours de philosophie positive*; talvez uma obra excessivamente científica, sóbria, seca, autoritária, para a alma apaixonada de Sarmiento, ainda que próxima a muitos de seus posicionamentos.

A maior parte de seu relato sobre sua iniciação nas letras francesas, Sarmiento a dedica à filosofia social de Charles Fourier, na qual aprecia a ideia de organização comunitária da indústria, agricultura, moradia, diversão, e da política em geral. Encontra nela uma espécie de socialismo reformista, com traços

pequeno-burgueses, capitalistas-cooperativistas. Simpatiza especialmente com suas ideias pedagógicas, com a reivindicação não somente da escola primária para todos, mas também da educação pré-escolar, “las cunas públicas” e “las salas de asilo” [creches públicas e escolas maternais/jardins de infância] (*Viajes* 84, 209; *De la Educación popular* 7-10, 92). Apoia sua recusa à ociosidade de aristocratas e escravistas e seu culto ao trabalho não-alienado (81). Nunca abandona a preocupação central de toda a sua vida: como é possível construir uma sociedade civilizada, justa, republicana, moderna e seu respectivo Estado?

Entónces la política, la constitucion, la forma de gobierno, quedarán reducidas a esta simple cuestion, ¿Cómo han de entenderse los hombres iguales entre sí, para proveer a su subsistencia presente i futura, dando su parte al capital puesto en actividad, a la intelijencia que lo dirige i hace producir, i al trabajo manual de los millares de hombres que hoi emplea, dándoles apénas con que no morirse, i a veces matándolos en ellos mismos, en sus familias i en su projenie? (85).

Finalmente, depois de uma dezena de páginas sobre a importância das letras francesas e suas leituras, sobre sua viagem mental antes da viagem real, aborda o tema central da carta, sua chegada à França:

Baste ya de ideas abstractas, i para despejar su espíritu de estas serias preocupaciones, póngase V. con migo a bordo de la *Rose*, que ya vamos llegando a Francia (85).

Depois de recair em outra digressão, reminiscências sobre a vida a bordo e reflexões sobre a relatividade do termo *estrangeiro*, continua:

Las costas de Francia se diseñaron al fin en el lejano horizonte. Saludábanlas todos con alborozo, las saludaba tambien yo, sintiéndome apocado i medroso con la idea de presentarme luego en el seno de la sociedad europea, falto de trato i de maneras, cuidadoso de no dejar traslucir la *gaucherie* del provinciano, que tantas bromas alimenta en Paris (86).

Outra vez tem medo de sua timidez, de cair em certa torpeza, ou seja, *gaucherie*, como ele diz em francês, talvez uma alusão a gaúcho, um jogo de palavras que também aparece em *Facundo*.¹⁶ Contudo, o filho do país dos gaúchos, finalmente, não se comportaria como um *gauche* em Paris; vai praticando uma disciplina das emoções e movimentos corporais, de cuidado com o semblante, com a gesticulação, fala, indumentária e uma determinada autoencenação que relembra o que disse Norbert Elias sobre o lado psíquico do processo civiliza-

¹⁶ *Facundo*, cap. XIV, 206. Etimologicamente, “gaucho” não tem nada a ver com “gauche” ou “gaucherie”, mas aqui o autor, através de seu jogo de palavras, insinua uma relação pelo menos geográfica e metonímica e, portanto, semântica.

tório, autocontrole esse que não deve ter sido fácil para Sarmiento, pois tinha um temperamento forte e impulsivo. Chega o grande momento do desembarque, contado não sem ironia e autoironia:

Saltábame el corazon, al acercarnos a tierra, i mis manos recorrian sin meditacion los botones del vestido, estirando el fraque, palpando el nudo de la corbata, enderezando los cuellos de la camisa, como cuando el enamorado novel va a presentarse ante las damas. *La Rose* entra en los *docks*, o *bassins* (no conozco la palabra castellana que supla estos nombres), atraca al borde de madera de los canales, i una innoble turba de criados elegantemente vestidos nos asalta, nos grita, escala el buque por las maromas, nos rodea como moscas, nos apesta con su aliento, se insinúa en nuestras manos i en nuestros bolsillos para depositar una tarjeta con el nombre del hotel que los envia. [...] Eh! la Europa! triste mezcla de grandeza i de abyeccion, de saber i de embrutecimiento a la vez, sublime i sucio receptáculo de todo lo que al hombre eleva o le tiene degradado, reyes i lacayos, monumentos i lazaretos, opulencia i vida salvaje! (86).

Parece um pouco barroca a frequente predileção de Sarmiento pelos contrastes e paradoxos, também pelo jogo de ilusão-desilusão, engano-desengano, misturado muitas vezes com humor e sátira. Esta, na passagem citada, se refere ao espírito comercial dos primeiros franceses que se apresentam diante de seus olhos e ouvidos depois de sua chegada a Le Havre. Por outro lado, a decepção tem algo de consolador: se a França não se comporta tão educada e civilizadamente como pretende, tampouco pode ser tão exigente com respeito aos estrangeiros. E se um estrangeiro é, como homem civilizado, também um cidadão francês, mais direito tem de criticar os franceses.

A capital dos *flâneurs* e da civilidade

O que Sarmiento vê, descreve e narra na França? Quase não fala de temas românticos, da natureza, do campo, dos bosques, conventos, castelos ou povoados, históricos ou atuais. E pouco se deixa empolgar emocional ou intelectualmente pela engenharia moderna, por máquinas e fábricas, ainda que aprecie sua importância prática e econômica. O trem de Rouen a Paris, o primeiro que vê e utiliza em toda sua vida, o fascina durante três linhas escritas, nada mais.

O que realmente o fascina na França, além da literatura e do pensamento social tratados no começo e da política tratada no final de seu relato, é a cidade, a grande cidade, a metrópole, não tanto seus detalhes técnicos e arquitetônicos, mas o conjunto da vida urbana: os espaços públicos, os bulevares, as luzes, as modas, os cafés, os jornais, as mercadorias, as obras de arte, a modernidade, o progresso, as posturas, as mentalidades e os modos dos cidadãos e cidadãos.

Não é por coincidência que civilização, cidadão e cidade sejam etimologicamente vinculadas com *civitas*, conjunto organizado dos *cives* de uma cidade, cujo modelo é a antiga Roma republicana. Para Sarmiento, a cidade é berço e foco da civilização, tanto no sentido de progresso instrumental, como no ético-político, da *res publica*. E a cidade das cidades em tempos modernos é Paris, a cidade mais encantadora do Ocidente, a Meca da Civilização europeia e, portanto, para ele, universal. A Inglaterra podia ter o capital, mas a França tinha a capital, a capital do mundo civilizado, a capital do século XIX, segundo Walter Benjamin. Sarmiento não se interessa tanto pela Paris medieval, apesar de sua simpatia por Victor Hugo, mas sim pela Paris contemporânea, moderna, luminosa, científica, elegante, contraditória, versátil, multifacetada, cosmopolita, voltada para o futuro. Embora as grandes reformas urbanísticas de Haussmann ainda não tivessem começado.¹⁷

Sua predileção pela cidade não se deve somente às suas ideias sobre civilização, mas também a uma questão de gosto, sensibilidade e idiosincrasia. Apesar de proceder de uma cidade muito pequena, San Juan, uma vila perdida nos *llanos*, planícies semidesérticas aos pés dos Andes, Sarmiento era um homem eminentemente urbano, como se houvesse uma harmonia pré-estabelecida entre ele e a grande cidade, de modo que, chegando a Paris se sentiu imediatamente como um peixe n'água, em seu ambiente apropriado, em casa.

Diferentemente do que se poderia esperar de um admirador de Fourier, com seu pragmatismo social, sua ética de trabalho comunitário, seu entusiasmo pelas tecnologias modernas, o que interessa a Sarmiento preferencialmente na capital da França não são as esferas da indústria¹⁸, do comércio e das obras sociais, nem os detalhes da arquitetura, mas sim outras três: o ócio, a estética, a política. E a figura que lhe parece mais representativa da grande cidade não é nem o proletário, nem o burguês, nem o professor, nem o jornalista, mas o *flâneur*, a chave, por assim dizer, para entender Paris.¹⁹

¹⁷ Sobre a importância de Paris como mito e miragem para os intelectuais latino-americanos, de Bolívar a Cortázar, ver o valioso estudo de Nelle, 1996. Este pesquisador, entretanto, exagera parcialmente o aspecto, em princípio inegável, do desencantamento que os viajantes viveram ao conhecer a capital francesa. Pois todas as decepções não destruíram, em essência, a enorme admiração que conservaram por ela os latino-americanos, incluindo Sarmiento.

¹⁸ Ainda que “indústria” seja uma palavra-chave em *Viajes* e em todo pensamento político e pedagógico do autor, ele não gostava de visitar fábricas. Ver *Viajes*, 4, onde tenta justificar este desinteresse com sua incapacidade de entender o funcionamento das maquinarias. Uma explicação apenas parcialmente convincente para um homem enciclopédico e mentalmente entusiasmado pelo processo da industrialização. A outra verdade é que as áreas do ócio, da cultura, das diversões, lhe interessam muito mais, no plano emocional e artístico, pois é um homem que quer gozar a vida e realizar suas veleidades estéticas. Outra vez, uma oposição entre o ideólogo e o artista na personalidade de Sarmiento.

¹⁹ A carta para Aberastain, ou seja, o relato sobre Paris, começa, depois de tratar brevemente de conhecidos em comum da América do Sul, e personagens ficcionais de Eugène Sue, com reflexões sobre a palavra e a figura do *flâneur*.

Flanear es un arte que solo los parisienses poseen en todos sus detalles; i sin embargo el extranjero principia el rudo aprendizaje de la encantada vida de Paris por ensayar sus dedos torpes en este instrumento de que solo aquellos insignes artistas arrancan inagotables armonías (99).

Para entrar realmente na capital francesa, o viajante tem que se tornar um *flâneur*, ou seja, aprender a ser parisiense, porque o *flâneur* é um parisiense *par excellence*, e, por outro lado, para ser *flâneur* há que se tornar parisiense, o que dificulta a aprendizagem para um estrangeiro, sobretudo quando vem de um país marginal. Contudo, Sarmiento parece ser um bom aluno:

Je flâne, yo ando como un espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esta soledad de Paris; ando lelo; parece me que no camino, que no voi sino que me dejo ir, que floto sobre el asfalto de las aceras de los bulevares²⁰ [...] Solo aquí puedo a mis anchas estasiarme ante las litografías, grabados, libros i monadas espuestas a la calle en un almacén; recorrerlas una a una, conocerlas desde lejos, irme, volver al otro dia para saludar la otra estampita que acaba de aparecer. [...] Por otra parte, es cosa tan santa i respetable en Paris el *flâner*; es esta una funcion privilegiada, en que nadie osa interrumpir a otro. El *flâneur* tiene derecho de meter sus narices por todas partes (100).

Tornar-se flador é um método de integrar-se à cidade dos sonhos, deixar de ser o outro, o turista, o estrangeiro de um país periférico e com pouco prestígio, sem que isso signifique uma real e rotineira integração. De certa forma, até o *flâneur* autóctone, como indivíduo e elemento da multidão, vive no limite entre integração e alheamento, de modo que este papel se presta mais que outros a ser assumido por um estrangeiro que deseja se esquecer, por momentos, desta sua condição. Sarmiento parece ser não somente um bom ator, mas também passa realmente por uma metamorfose aprendendo a ser parisiense. Como *flâneur*, é caminhante urbano entre outros, um observador participante, já não identificável como forasteiro, pelo menos quando não fala, pois seu sotaque o denunciaria como estrangeiro.²¹ Por isso, prefere ser um mudo participante-espectador do mundo urbano e de outros fladores, também espectadores-participantes. Pois

²⁰ Na primeira edição do 1º volume de *Viajes*, de 1849, no lugar de “bulevar” aparece “baluarte”, (Sarmiento 2007, 106), um francesismo somente inteligível para quem sabe francês e castelhano e um pouco de etimologia, pois tanto ‘boulevard’ como ‘baluarte’ provêm do neerlandês ‘bolwerk’ ou do alemão ‘Bollwerk’, que significa justamente ‘baluarte’, visto que os primeiros bulevares foram construídos no lugar de antigas fortificações. Outro caso de um galicismo semi-hermético é “baño”, do francês “baigne”, no sentido de “cárcere” (103).

²¹ Outra condição de o viajante não ser identificável como estrangeiro é sua aparência europeia, que o ajuda a evitar problemas de discriminação, dos quais sofreriam certamente um africano ou um índio na Paris do século XIX. O seu fenótipo europeu, sobre o qual Sarmiento não reflete, deve haver facilitado seu elogio à civilização europeia e seu sentimento de pertencer a ela.

o *flâneur* se comporta como turista-dândi em sua própria cidade: um homem com bastante tempo disponível, livre da necessidade de trabalhar todos os dias, com gosto estético e discreta elegância. Alguém que, pelo menos no momento de flunar, se distingue da maioria do povo, das classes trabalhadoras, sem chamar a atenção por alguma extravagância, combinando alteridade e propriedade, estranheza e autoctoneidade, marginalidade e pertencimento. Um nômade sedentário em que a oposição entre o alheio e o próprio parece neutralizada.

Difícilmente Sarmiento poderia ter lido Baudelaire, que ainda era um desconhecido em 1846, mas há afinidades entre as concepções que ambos têm do sujeito ocioso e sensível que perambula pelo espaço urbano: enquanto Sarmiento “flutua” pela cidade, o poeta francês, ou seu eu lírico, toma um “bain de multitude”²²; e ambos falam do prazer da solidão dentro da multidão, graças ao anonimato na grande aglomeração. Ambos gostam de indagar, de observar as ruas, as lojas, as mercadorias, as mulheres, as obras de arte, os livros. Além de se entregarem ao acaso, à corrente coletiva, à curiosidade, sentindo-se distraídos pelos numerosos movimentos e ruídos na rua, passeando sem esforço, sem pressa, sem objetivo concreto, em busca de algo que não sabem o que é. Sentem uma afinidade entre a arte e o flunar, entre o artista e o flanador, com uma diferença: para Baudelaire, o verdadeiro *flâneur* é artista ou poeta, enquanto que para Sarmiento a própria ‘atividade’ de *flâner* é uma arte, ou seja, através do flunar qualquer um se converte em artista, ou se revela como tal, sem sê-lo necessariamente no sentido literal. Como de modo tendencial quase todos os parisienses podem ser, até certo ponto e de vez em quando, flanadores, todos são artistas potenciais, assim como todos os argentinos seriam, segundo a generalização hiperbólica do autor, gaúchos e poetas²³. Flunar, para ele, portanto, é uma arte menos seleta que para Baudelaire, mais democrática, ainda que não necessariamente popular, porque pressupõe um certo nível de vestuário, modos e conhecimentos estéticos, já que o *flâneur* não quer somente ver mas ser visto, oferecendo uma aparência agradável, e olhando o mundo circundante com olhar de *connaissanceur*, condição de difícil acesso para um proletário. *Flâner* é uma expressão do *savoir-vivre*, de uma cultura cotidiana elevada, de gosto estético que se transformou em atitude, em postura, em *habitus*.²⁴

²² Baudelaire 1956, 295 (“Le Spleen de Paris”, XII). A figura do *flâneur* pertencia ao imaginário dos literatos e leitores de Paris, já bem antes de Baudelaire, estando presente, por exemplo, em Heinrich Heine e em Victor Hugo, e sendo tema de folhetim dos jornais; ver Keidel 2006, especialmente 12-21; y também Schlör 1998. O exemplo de Baudelaire mostra que o flanador, embora não pertencesse ao proletariado, podia ser pobre, e com uma atitude anti-burguesa, mas no fundo apolítica, vinculada à boemia.

²³ “¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan desierto. De aquí resulta que el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza” (*Facundo* 40-41).

²⁴ Um dos programas de governo de Sarmiento, como de outros governos liberais, era urbanizar as cidades argentinas segundo o modelo de Paris, com grandes bulevares, largas calçadas, elegantes tea-

Flâner transcende o ser parisiense. ‘Flano, logo sou’ poderia ser o lema de Sarmiento em Paris. As particularidades se perdem até certo ponto, a nacionalidade, a crença religiosa, a classe social, quase todas as diferenças se dissolvem na multidão e na existência estética do *flâneur*. Sua curiosidade o aproxima de outros *flâneurs*, de tal modo que formam uma espécie de sociedade de individualistas típica da grande cidade anônima. Ele olha tudo com atenção, mas ludicamente, sem intenção nem utilidade concreta. O narrador-flanador sarmientino, no entanto, não compartilha o *spleen*, o fastio e tédio de seu ‘colega’ baudelaíriano, não tem o mesmo matiz melancólico, resignado e amargurado, sendo mais ingênuo, juvenil, alegre, voltado para o futuro.²⁵ A cidade como um todo lhe parece uma obra de arte de que desfruta esteticamente, levando-nos a pensar na famosa definição de beleza, em Kant, como fonte de “um deleite desinteressado”, ou seja, um prazer destituído de fins práticos. Por outro lado, esta atitude estética prevalece passageiramente, sobretudo durante sua estadia em Paris, pois, em geral, Sarmiento mantém uma atitude um tanto pragmática, de colecionador de informações, de mensageiro cultural e de professor.²⁶

Não diz claramente, mas insinua que as virtudes de civilidade e urbanidade, que facilitam a convivência das pessoas, se manifestam de modo especial na arte do *flâneur*, cujos modos educados parecem estender-se a toda a população.

El pueblo de Paris tiene la relijion de la *adresse*.²⁷ [...] i es fama i opinion comun que solo en Francia i sobre todo en Paris se encuentra esta benevolencia pública, esta bondad fraternal (101).

A civilização se manifesta em pequenos detalhes cotidianos, nos modos pacíficos, estética e eticamente agradáveis de administrar e praticar as relações sociais, na cortesia, amabilidade, graça – o oposto da rudeza, da violência, da brutalidade, da opressão. Para Sarmiento, a cortesia dos parisienses é exemplar, digna de ser imitada pelos moradores das cidades americanas. Na expressão “bondade fraternal” parece ressoar o famoso lema revolucionário: *liberté, égalité, fraternité*, ideais que Sarmiento sempre apreciou, pelo menos teoricamente.

tros, amplos parques, áreas de diversão e recreação, espaços públicos para os cidadãos, as multidões, os *flâneurs*, obras que são, também, consequências diretas e indiretas das viagens e dos relatos de viagens.

²⁵ O espírito otimista diante do progresso civilizatório, que já havia sido questionado por escritores e filósofos desde o Romantismo, talvez fosse característico de um olhar periférico, proveniente de países jovens, aparentemente sem passado, e com grandes vocações para o futuro.

²⁶ Pagni 2000, 38-39, vê aqui uma sátira do furor colecionador dos viajantes cientistas, o que é plausível; mas algo desse furor Sarmiento tinha também, uma insaciável curiosidade por quase todas as coisas, exceto pelas ciências naturais. David Viñas caracteriza esse afã de conhecer e conquistar Paris como “balzaquiano”, e realça a duplicidade de seus interesses: “En Sarmiento el programa utilitario y las tentaciones estéticas coexisten”, Viñas 1974, 154.

²⁷ “Adresse”, neste contexto, significava ‘tato’, ‘delicadeza’, ‘cortesia’.

A festa como utopia de integração social

Sarmiento fala pouco do pauperismo, enorme problema social da época, consequência de uma industrialização precipitada e selvagem, importante assunto na opinião pública e nas incipientes ciências sociais. Alexis de Tocqueville, que Sarmiento tanto apreciava pelo seu famoso estudo *De la démocratie en Amérique*, de 1835, publicou no mesmo ano seu *Mémoire sur le paupérisme*, que o autor argentino parece ignorar, como também outro livro que teve grande repercussão em toda a Europa, inspirando Proudhon, Marx, Engels e outros pensadores sociais: Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France* (1840). A questão social aparece também em um romance muito popular, citado tanto em *Facundo* como em *Viajes: Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue.²⁸

Sarmiento menciona sim, brevemente, os pobres, quando evoca os prazeres públicos, as festas, os bailes, os espetáculos, as corridas de cavalos, todos os tipos de festejos populares. Parece apreciar sobremaneira essas diversões de massas, pois lhes dedica muitas páginas, talvez as mais bonitas e entusiásticas de suas cartas-relatos, joias de prosa poética, como a narração do carnaval de Roma, as touradas na Espanha ou os bailes e espetáculos em Paris.

Uma área na qual Sarmiento vê a democracia já realizada ou mais fácil de ser realizada é, como se sabe, a educação primária para todos. Assim, tem sua lógica a passagem abrupta deste tema ao dos prazeres públicos, pois nos dois se manifesta a índole da nação e um ideal da humanidade:

Mis estudios sobre la educacion primaria me ponen en contacto con *savants*, empleados i hombres profesionales; pero hai aun otro costado de Paris que me ha llamado profundamente la atencion, i son sus placeres públicos, i la influencia que ejercen sobre las costumbres de la nacion (122).

As festas públicas têm, por assim dizer, um caráter educativo e civilizador para todas as classes, também para as marginalizadas. O leitor poderia ser levado a pensar em Schiller e sua concepção da educação do povo através da arte e do jogo. Pelo menos implicitamente, Sarmiento equipara duas instituições de educação do povo: a escola pública e a festa pública, a primeira para os jovens, a segunda para os adultos.

[...] la [parte] positiva de los bailes públicos [...] es que la sociedad se *igualiza*, las clases se pierden, la mujer de clase ínfima se pone en contacto con los jóvenes de alta alcurnia, los modales se afinan, i la unidad i homojeneidad del pueblo queda establecida;

²⁸ Sarmiento sabe, naturalmente, do problema do pauperismo; menciona-o ao final de sua carta escrita em Orã (Argélia), em janeiro de 1847, mas somente para sugerir que os pobres da Europa sejam convidados a emigrar para a Argentina (202).

el público se constituye, i una miaja de gloria cae tambien a los piés de la mujer del bajo pueblo, entre los placeres con que aturde su miseria, o su vileza. La luz suministrada a torrentes, la música de los maestros, [...] aquel lujo i aquel gusto en fin prodigado en el lugar que el roto o la hija del artesano de Paris llama suyo por un momento, concluyen por ennoblecer su espíritu, iniciarlo en la civilizacion, i hacerle aspirar a una condicion mejor (125).

A democracia, o diálogo pacífico entre as classes, uma relativa igualdade – que ainda não são possíveis no nível político, e muito menos no nível sócio-econômico – são, por instantes, possíveis no nível sociocultural, em espaços públicos, através de diversões coletivas, onde a cultura popular e a cultura das elites se roçam ou até se mesclam. Grande parte do prazer que sente o leitor, junto com o narrador-viajante, deve-se à alegria generalizada do povo em festa, onde se misturam não somente atores, figurantes e espectadores, mas também as classes sociais, nas quais a hierarquia social se neutraliza efemeramente, o que confere a essas cenas um caráter quase utópico, reflexo antecipado de uma futura felicidade geral. Também se confundem os limites entre o belo e o politicamente útil, pois as festas agradam esteticamente e promovem a convivência pacífica. Sabe o autor, no entanto, que a pobreza dificulta um modo de vida e uma mentalidade civilizada, pois se a festa pode incluir os pobres, por momentos, na civilização, é porque normalmente estão excluídos dela por falta de recursos, ideia que ele não aprofunda.

Transferência ou diálogo cultural?

Há quem considere Sarmiento um cego admirador, imitador e importador de culturas estrangeiras, europeias, hegemônicas, um pensador e político neocolonialista ou pró-imperialista – julgamento compreensível, pois parcialmente procedente, mas simplificado e em parcialmente injusto.²⁹ É verdade que as frequentes generalizações do polemista Sarmiento podem ofuscar as atitudes e reflexões matizadas do observador sensível e empático, que muitas vezes também é. *Viajes*, como outras obras do autor, exige uma leitura diferenciada e multidimensional, atenta à alusões, insinuações, ambivalências, incoerências e contradições nas atitudes, opiniões e juízos do autor.

Poucas são suas afirmações totalmente inequívocas e coerentes diante da realidade francesa e das relações entre a Europa e a América Latina. Alternam-se ou misturam-se, por exemplo: sentimento de inferioridade e orgulho patriótico diante de uma civilização considerada superior, entusiasmo pelos valores

²⁹ Sobre este chamado revisionismo da imagem de Sarmiento, ver Halperin Donghi 2005.

civilizatórios e sátira do mesmo, sentimento de familiaridade e de estranheza, olhar periférico e olhar metropolitano, fascinação pela política francesa e sua condenação, valorização burguesa do trabalho e elogio às diversões, ideologia utilitarista e apoteose do *flâneur* com seu *far niente*, cosmopolitismo e patriotismo, autoencenação com auto-elogio e admissão de fraquezas próprias, individualismo autocentrado e vontade de dissolver-se na multidão, otimismo e pessimismo diante do progresso civilizatório. Estas ambivalências psicológicas e estilísticas, que provocam certa distância com respeito a uma linguagem consequentemente lógica-discursiva, distinguem suas cartas-artigos de textos meramente informativos e lhes conferem um caráter claramente literário, ainda que só pontualmente ficcional.

Uma leitura diferenciada permite perceber, como fio condutor, uma oposição entre suas convicções de ideólogo liberal, fixas, rígidas, obsessivas, burguesas, eurocêntricas, colonialistas, vinculadas à famosa dicotomia Civilização e Barbárie, por um lado, e por outro a radical subjetividade do escritor patriótico, sua profunda impressionabilidade e enorme curiosidade de artista, indo até a empatia com o ocioso, o lúdico, o inútil, elementos que deveria rejeitar conforme sua própria ideologia pragmática e utilitarista. Esta sinceridade, abertura para o real e aceitação de certas incoerências, é o que gera a riqueza e a atualidade das observações, imagens e reflexões que o Ulisses argentino envia do mundo civilizado em direção ao seu país, para que este possa educar-se e tornar-se independente, integrando-se à comunidade das nações civilizadas.

A transnacionalidade da civilização, a presença de traços civilizados na periferia, assim como alguns traços incivilizados da própria metrópole ajudam ao viajante sul-americano a relativizar seu inicial sentimento de inferioridade, típico do olhar periférico. Este, progressivamente é diferenciado e complementado por um olhar soberano que supera a oposição metrópole-periferia. Se a civilização é essencialmente universal, a condição periférica de um sul-americano se dissolve, pelo menos parcialmente, assim como a metropolidade dos europeus. Isso se manifesta mais claramente quando o viajante da periferia tem uma alta competência civilizatória, e quando seus interlocutores metropolitanos violam princípios civilizados.

A própria dicotomia – civilização e barbárie – que atravessa toda a obra e vida desse viajante quase vitalício, revela-se cada vez mais polivalente e duvidosa, pois como ideólogo marcado pelo Iluminismo, Sarmiento valoriza a civilização, buscando-a na Europa e transferindo-a para a América Latina, em uma espécie de catequese modernizadora, em que combate e denigre as formas de vida e de cultura pré-modernas e não europeias. Porém, como escritor romântico, como leitor de Herder, Rousseau e Victor Hugo, como patriota e homem – às vezes – sensível e entusiasmado com o povo humilde em toda parte e com o interior do continente americano, Sarmiento se afasta desse racionalismo

utilitarista para valorizar o Outro, o Alheio, o Selvagem e seu espaço. Simpatiza com aspectos daquilo que chama de barbárie, levando-a simbolicamente da Argentina à Europa, através de seus escritos e conversas e discursos. Pois o elemento genuinamente nacional pode ser atrasado, inculto, bárbaro, mas é aquele que pertence à pátria, constituindo sua identidade. Ou seja, o outro bárbaro é também o próprio da Nação, talvez até seu núcleo, indispensável para a afirmação da diferença e identidade da Argentina e da América do Sul frente ao resto do mundo. A civilização, europeia e transnacional, presente também nas cidades argentinas, e a barbárie, nacional e ibero-americana, presente também na Europa, não somente se combatem, mas também se complementam e se condicionam. Não se deve esquecer que a dicotomia no título de *Facundo* reza “civilização e barbárie” com a conjunção “e”. Em muitos comentários, não sem culpa do próprio Sarmiento, ela foi trocada erroneamente por “ou”, como se fossem alternativas excludentes. Porém, no fundo, não se tratava de substituir uma das tendências históricas pela outra, mas sim de conjugá-las, por mais difícil que fosse.³⁰

Na França, o autor observa que nem todos os males sociais, morais e políticos do mundo vêm da periferia; elementos bárbaros existem também na metrópole, no centro da civilização, onde há sinais modernos de “abjeção”, “embrutecimento” e “vida selvagem”, como o cinismo, o oportunismo, e, inclusive, entre a elite social, sob formas mais sofisticadas, a fraude eleitoral, a corrupção, a burla à Constituição e às leis, o saque aos cofres públicos, que são crimes das elites políticas da França, berço, foco e quase santuário da civilização. Sarmiento caracteriza o governo francês, o parlamento e todo o sistema político, julgando-os conforme os valores civilizados da legalidade e da honestidade, como “jarron dorado que contiene agua sucia” (108) [um vaso dourado que contém água suja]. O governo compra o deputado, e este compra os eleitores, direta ou indiretamente. O rei, os ministros, o parlamento, a justiça, a imprensa: todos corruptos (114-118): os debates no parlamento: espetáculos comparáveis com uma rinha de galos (110). Guizot, o grande historiador e agora primeiro ministro, admirado há anos por Sarmiento, ainda que criticamente, revela-se, visto de perto, um cínico, um oportunista e um traidor dos valores centrais da civilização (116-117).

Em outros países civilizados, há outros fenômenos incivilizados: nos Estados Unidos, por exemplo, a escravidão. A mentira, irresponsabilidade, violência, miséria em escala institucional e sistemática – tudo isso não pode vir de fora, nem do Pampa, nem da Argélia, nem de outros espaços ou populações “selvagens”, mas de dentro. A barbárie não é própria dos países arcaicos, extraeuropeus, não é mácula limitada a certas regiões, culturas ou raças, sul-americanas

³⁰ Sobre a conjunção “e” ver Svampa 2006.

ou africanas, fora ou à margem do mundo civilizado. Ao contrário, a civilização está ameaçada por sua tendência autodestrutiva, pois é em seu seio onde se produz sua própria contradição. O sangrento Rosas e os caudilhos do Pampa têm seus aliados no centro do poder da metrópole, os quais, com toda sua corrupção, sua ignorância, seu apoio à barbárie argentina, nasceram e se formaram na França, em Paris, nos centros do saber e do poder. Há em *Viajes*, implicitamente, um certo pressentimento de uma ‘dialética da civilização’, que prenuncia, de longe, o pessimismo da *Dialética do Esclarecimento*, de Horkheimer y Adorno.

No hai verdad ninguna reconocida. Los pueblos no marchan a un fin, la historia no tiene hilacion; hai hechos, *voilà tout*, i el hecho consumado es la lei del jénero humano (117-118).

Contudo, esses estados de desânimo e relativismo pessimista não duram. E com o passar dos dias, lugares, temas, pessoas, mudam até certo ponto, também as impressões, os estados de ânimo e as ideias. Viajar para Sarmiento significa, também, o que na história da cultura alemã seria uma *Bildungsreise* [viagem de formação], cujo grande modelo é a viagem de Goethe à Itália, empreendida para o desenvolvimento e a formação da personalidade do viajante, um processo de aprendizagem através da observação de outras vidas, outras políticas e outras culturas.³¹ No essencial, apesar de muitos defeitos, a Europa continua sendo positiva e exemplar, uma mestra. No entanto, a aprendizagem deve ser recíproca, pois o ‘aluno’ dos europeus também pode ser ‘professor’ de seus ‘professores’. O viajante, ainda que seja de um país culturalmente ‘inferior’ e periférico, pode dar várias ‘lições’ aos seus interlocutores metropolitanos.

Uma das mensagens é a valorização, por mais ambivalente que seja, do não-europeu, do mestiço e do selvagem, não somente através do folclore, mas através de bens de pensamento e da cultura erudita. Se, em nível de bens materiais, a América do Sul não dispunha ainda de produtos sofisticados

³¹ A comparação da viagem de Sarmiento com o tradicional *grand tour* como acabamento e aperfeiçoamento da educação de um jovem da aristocracia ou alta burguesia (cf. Torre, 2012, 464) pode ser elucidativa, porém mais pelas diferenças do que pelas afinidades. Pois, Sarmiento que não era nem da nobreza, nem da alta burguesia, nem da classe latifundiária, tinha o *habitus* de um pequeno burguês e de um *self-made man*, ascendendo socialmente por seus próprios esforços e méritos. Diferentemente dos membros da *jeunesse dorée*, não tinha quase nenhuma educação formal, nem mentor ou preceptor para preparar e para realizar a viagem. Se era, de certa forma, discípulo, o era de si mesmo, ou seja, seu próprio mentor, professor, preceptor. Sua viagem tem mais afinidades com aquilo que em alemão se chamava *Bildungsreise*, viagem de formação e aperfeiçoamento da personalidade, que era a contrapartida burguesa do aristocrático *grand tour*. Sarmiento procura conscientemente o desenvolvimento de sua personalidade, de forma muito mais racional que os viajantes do *grand tour*, que não necessitavam realmente trabalhar na vida antes, durante e depois da viagem. Sarmiento, ao contrário, trabalhou sempre, inclusive durante a viagem, fazendo pesquisas pedagógicas, o que destoa completamente do *grand tour*. O que também não pertence ao *grand tour*, centrada nas grandes atrações e instituições artísticas e culturais da Europa, é sua breve excursão à Argélia, que tem elementos de uma viagem etnográfica e de aventura.

para exportar, no nível das ideias e das artes, sim, tinha algo a oferecer aos europeus, e, eventualmente, aos norte-americanos. Um exemplo foi Esteban Echeverría, com sua epopeia lírica *La Cautiva*, e o próprio Sarmiento com *Facundo*, obras de literatura erudita, eurocêntricas, mas que devem sua originalidade em grande parte a elementos da cultura popular e à temática da ‘barbárie’ (*Facundo* 39-41).

Sarmiento também quer informar os europeus sobre sua terra de origem, sobre a questão do Rio da Prata, por exemplo, não aceitando nem a ignorância nem o monopólio interpretativo das elites europeias. Essa lição não é puramente acadêmica, e poderia, eventualmente, ter consequências práticas, econômicas, políticas e culturais.

Finalmente, o viajante pode, como ‘aluno’ fervoroso e ao mesmo tempo visionário, como profeta da civilização universal, chamar a atenção dos metropolitanos sobre o contraste entre seus princípios civilizadores e a realidade parcialmente incivilizada ou bárbara em seus próprios países, um déficit que um observador externo, benevolente, mas escandalizado e desenganado, talvez discirna mais claramente do que alguém de dentro. Submetendo personalidades e instituições europeias à sua ironia humorística ou sarcástica, relativiza a hierarquia entre as culturas da metrópole e da periferia.

Sarmiento foi um agente fundamental para o intercâmbio cultural entre a Argentina e o resto do mundo, um importador autoritário de cultura europeia, mas também um incansável transculturador. Foi mais dialogal e mais complexo como literato do que como pensador, e mais dialogal e complexo como pensador do que como político. O pensador tem mais limitações e preconceitos do que o literato, e o político mais do que o pensador, pois a imaginação literária é mais livre do que o pensamento social sujeito a regras de lógica e coerência, e o pensamento é mais livre do que a atuação política dependente de instituições, alianças, oposições, estruturas econômicas e sociais.

A transferência de conhecimentos, habilidades, instituições e sensibilidades que Sarmiento propaga não é simplesmente unidirecional; ele também preconiza um processo de duas mãos, uma transculturação recíproca. Seu olhar a partir da periferia procura tendencialmente um intercâmbio de olhares, um diálogo em pé de igualdade. A Europa também pode aprender algo com a América do Sul; ambos têm uma espécie de mais-valias culturais e ambos têm déficits. Pois o afã sarmientino de aprender com a Europa não significa mera subordinação ou imitação, mas sim intenção de construir uma Argentina e uma América Latina mais democrática, material e culturalmente mais rica, mais independente através de uma transferência seletiva, transformadora e incorporadora de conhecimentos, aptidões e atitudes, de acordo com as necessidades da população e do Estado nacional, que também é, como conceito, civilizado e, portanto de certa forma cosmopolita. É o que deve ter inspirado o liberal-

-democrata e marxista que foi Mariátegui a encontrar afinidades com o liberal-democrata, e às vezes elitista, que foi Sarmiento:

Não falta quem me suponha um europeizante, alheio aos fatos e às questões de meu país. Que minha obra se encarregue de justificar-me, contra esta barata e interessada conjectura. Fiz na Europa minha melhor aprendizagem. E creio que não há salvação para a Indo-América sem a ciência e o pensamento europeus ou ocidentais. Sarmiento, que é ainda um dos criadores da argentinidade, foi em sua época um europeizante. Não encontrou melhor maneira de ser argentino.³²

Referências

Textos de Sarmiento

- Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Edición crítica, Javier Fernández, coordinador. Madrid: CSIC, 1993 (Colección Archivos, n° 27) [1849-1851].
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes en Europa, África i América* (1849). 1ra Edición del Primer Tomo. Colab. Andres Tronquoy. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina; Proyecto Sarmiento para la Biblioteca del Bicentenario, 2007. Disponível em: <http://www.proyectosarmiento.com.ar/trabajos.pdf/viajes1.pdf> ou: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/viajes-en-europa-africa-i-america-1849--0/> (acesso junho 2016)
- Sarmiento, Domingo Faustino. “Diario de Gastos. Durante El viaje por Europa i America emprendido Desde Valparaíso el 29 de Oct° de 1845. Por Domingo F. Sarmiento.” Presentación y transcripción de Paul Verdeoye. In: Domingo Faustino Sarmiento. *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Edición crítica, Javier Fernández, coordinador. Madrid: CSIC, 1993, 467-568.
- Sarmiento, Domingo Faustino. “Informe presentado al Ministro de Instrucción Pública” [1848], In: Sarmiento, Domingo Faustino. *Educación popular*. Con presentación de Juan Carlos Tedesco e Ivana Zacarías. La Plata: UNIPE, Editorial Universitaria, 2011, 37-43. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-educacion-popular--0/> (acesso junho 2016).
- Sarmiento, Domingo Faustino. *De la educación popular*. Santiago: Julio Belin, 1849. También in: Sarmiento, Domingo Faustino. *Educación popular*, con presentación de Juan Carlos Tedesco e Ivana Zacarías. La Plata: UNIPE Editorial Universitaria, 2011, 47-313. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-educacion-popular--0/> (acesso junho 2016).
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Memoria sobre educación común.*, presentada al Consejo Universitario de Chile. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1856. Disponível em: http://openlibrary.org/works/OL1161896W/Memoria_sobre_educacion_comun (acesso junho 2016)

³² Mariátegui 1979, 4. O julgamento deste famoso pensador da esquerda latino-americana, escrito nos anos vinte, é particularmente notável porque quase na mesma época começou na Argentina o chamado revisionismo entre alguns historiadores de direita e também de esquerda peronista, reabilitando Rosas como guardião dos valores nacionais e latino-americanos e denunciando Sarmiento, justamente como europeizante, anti-nacional e servidor do imperialismo, ideias que influenciaram os discursos de políticos como Perón e mais recentemente Menem, que se colocaram retoricamente na tradição do caudilhismo, de Facundo e de Rosas, paradoxalmente indício do poder do discurso sarmientino, sem o qual pelo menos Facundo já estaria quase esquecido. Ver Halperin Donghi 2005 y Svampa 2006, especialmente o capítulo III, 219-265.

- Sarmiento, Domingo Faustino. *Discurso presentado para su recepción en el Instituto Histórico de Francia*. Valparaíso: Imprenta Europea, 1848. Disponível em: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/786603?n=3&imagesize=1200&jp2Res=.5&printThumbnails=no> (acesso junho 2016).
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*. Prólogo Noé Jitrik. Notas y Cronología Nora Dottori, Silvia Zanetti. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985 [1845].
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991 [1850].

Literatura de consulta

- Amante, Adriana (org.), *Sarmiento. Historia crítica de la literatura argentina*. Dirigida por Noé Jitrik. Volumen IV. Buenos Aires: Emecé, 2012.
- Baudelaire, Charles. “Le Spleen de Paris”. In: Charles Baudelaire. *Œuvres*. Organizado por Y.-G. Le Dantec. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1956 [1864, 1869], 279-362.
- González Echevarría, Roberto. “Facundo: An Introduction”. In: Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo. Civilization and Barbarism*. Traducción de Kathleen Ross. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2003, 1-15.
- Halperin Donghi, Tulio. *El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia nacional*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Ingenschay, Dieter. „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“. In: Dieter Ingenschay, Albrecht Buschmann (orgs.). *Die andere Stadt: Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, 7-19.
- Keidel, Matthias. *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.
- Lubrich, Oliver. “Viajeros latinoamericanos en Europa”. In: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*. 27 (Invierno 2009), Monterrey 2011, 17-18. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/numero-27-28-invierno-2009-primavera-2010/> (acesso junho 2016).
- Mariátegui, José Carlos. *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Prólogo Aníbal Quijano. Notas y cronología Elizabeth Garrels. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Mazade, Charles de. “De l’américanisme et des républiques du sud”. In: *Revue des Deux Mondes*. T. 16 (1846). Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/De_l%2E2%80%99am%3%A9ricanisme_et_des_r%3%A9publiques_du_sud (acesso junho 2016).
- Nelle, Florian. *Sarmientos „Reisen“: Vision eines neuen Amerika*. Saarbrücken & Fort Lauderdale: Breitenbach, 1992.
- Nelle, Florian. *Atlantische Passagen. Paris am Schnittpunkt südamerikanischer Lebensläufe zwischen Unabhängigkeit und kubanischer Revolution*. Berlin: Tranvia, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. „Der Wanderer und sein Schatten“ („Menschliches, Allzumenschliches“, 2. Band, 2. Abteilung). In: Friedrich Nietzsche. *Werke in drei Bänden*. Organizado por Karl Schlechta. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, 1^o vol., 871-1008.
- Pagni, Andrea. “Südamerikanische Blicke auf Paris und Rom: Beiträge zu einer Poetik des postkolonialen Standortes in Sarmientos Viajes.” In: Dieter Ingenschay, Albrecht Buschmann (orgs.). *Die andere Stadt: Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, 35-43.
- Rojas, Fernando. *El Profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*. Buenos Aires: Losada, 1951.
- Saer, Juan José. “Liminar sobre los Viajes”. In: Domingo Faustino Sarmiento. *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Edición crítica Javier Fernández, coordinador. Madrid: CSIC, 1993, XIII-XVI.

- Sanhuesa, Carlos. "En busca de un lugar en el mundo: viajeros latinoamericanos en la Europa del siglo XIX." In: *Estudios Ibero-Americanos* (XXXIII: 2) 51-75. Porto Alegre: PUCRS, 2007.
- Schlör, Joachim. *Nights in the Big City: Paris, Berlin, London, 1840-1930*. London: Reaktion Books, 1998.
- Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*. Berkely: University of California Press, 1991.
- Svampa, Maristella. *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Torre, Claudia. "Sarmiento en viaje". In: Adriana Amante (org.), *Sarmiento. Historia crítica de la Literatura Argentina*. Dirigida Noé Jitrik. Volumen IV. Buenos Aires: Emecé, 2012, 451-473.
- Verdeoye, Paul. "Viajes por Francia y Argelia". In: Domingo Faustino Sarmiento. *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Edición crítica Javier Fernández, coordinador. Madrid: CSIC, 1993 (Colección Archivos, n° 27), 639-715.
- Verdeoye, Paul. "Notas aclaratorias". In: Domingo Faustino Sarmiento. *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Edición crítica Javier Fernández, coordinador. Madrid: CSIC, 1993 (Colección Archivos, n° 27), 429-466.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.
- Zilly, Berthold. "No soy el huésped, ni el extranjero, sino el miembro de la familia." Ambivalencias en *Viajes por Europa, África i América 1845-47* de Domingo Faustino Sarmiento," In: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 27 (2009), Monterrey 2011, 129-183.
- Zilly, Berthold. "Cartas da capital: Sarmiento e suas ambivalências ante a realidade francesa". Traduzido do espanhol por Ronald Polito. In: Bernardo Buarque Hollanda, João Marcelo Ehlert Maia, Cláudio Costa Pinheiro (orgs.): *Ateliê do pensamento social: métodos e modos de leituras com textos literários*. Rio de Janeiro: FGV, 2016, 35-108.

Gabriella Menczel

Universidad Eötvös Loránd

menczel.gabriella@btk.elte.hu

La creación artística en *La invención de Morel*

Resumen: El trabajo es un estudio de la novela *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, en la que la creación artística – en su acepción más amplia – aparece no sólo como motivo temático sino también como símbolo del discurso. En el artículo se intenta demostrar cómo los mecanismos narrativos deconstructivos, los espejismos y reduplicaciones, conducen al cuestionamiento del estatus ontológico del narrador, del receptor y del propio texto.

Palabras clave: Creación. Fantástico. Diario. Montaje. Espejismo. (Auto)sacrificio.

Artistic Creation in Adolfo Bioy Casares's *La invención de Morel*

Abstract: The aim of this paper is to study Adolfo Bioy Casares' novel "La invención de Morel", where artistic creation - in its widest connotations - appears to be not only a thematic motif, but also a symbol of discourse. It is supposed to demonstrate how deconstructive narrative mechanisms, mirages and reduplications lead to questioning the ontological status of the narrator, the receptor and the text itself.

Keywords: Creation. Fantastic. Diary. Montage. Mirage. (Self)sacrifice

La invención de Morel (1940), narración paradigmática de Adolfo Bioy Casares, se inscribe con su invento cinematográfico en el género de ciencia ficción hispanoamericana, en tanto que pone en juego, tal como Adolfo Vázquez Rocca lo anota, la coincidencia sugerente de un objeto y su imagen en el mismo espacio. Fue la primera obra del autor argentino que contó con una acogida favorable entre los lectores y los críticos. Es indudablemente una novela emblemática, y por varias razones. Primero, antes de su publicación había una relativa escasez de "obras de imaginación razonada", tal como Borges califica la narración de Bioy en el "Prólogo" a *La invención de Morel*. Esta situación cambiaría radicalmente con la apertura de un aumento notable de relatos que

se incorporan al género fantástico (aparte de los relatos de Borges y Cortázar, sin ofrecer una lista exhaustiva, basta pensar en Carlos Fuentes, Marco Denevi, Elena Garro, Enrique Anderson Imbert, José Emilio Pacheco, Abelardo Castillo, etc.). En este sentido, se observa un cambio radical del canon, que según Sardiñas, se produce a partir de esta primera novela de Bioy: “Fue una de las primeras obras en demostrar que en español podían escribirse narraciones fantásticas que no fueran prolongaciones del romanticismo, el decadentismo o el naturalismo y que, desde luego, se desentendieran sin culpa del color local en toda su amplia (y no siempre fascinante) gama de manifestaciones. Una de las primeras, también, en otorgar a la técnica un lugar eminente.” (Sardiñas, 14)

La invención de Morel narra la historia de un fugitivo político que se esconde de las autoridades en una isla alejada del mundo civilizado, donde relata en su diario la extraña experiencia amorosa que tuvo con Faustine, muchacha con la que nunca llega a tener una conversación verdadera. La chica resulta ser una imagen virtual proyectada por un aparato técnico, cuyo inventor – llamado Morel – lo había elaborado para lograr la inmortalidad, aunque paradójicamente la grabación supone la muerte de las personas, que quedan eternizadas en las proyecciones que se repiten hasta lo infinito. No en vano destaca Trinidad Barrera que toda aventura, sea fantástica o amorosa, – o bien las dos a la vez en esta historia en particular –, se produce durante el transcurso de un viaje, y por lo tanto “el viajero será el héroe predilecto de los relatos de Bioy.” (Barrera, 275)

El desafío de la eternidad, la pretensión de permanecer conservado para un futuro ilimitado se manifiesta no sólo debido a las cámaras cinematográficas – de las cuales el protagonista encuentra al menos nueve en los sótanos del edificio donde se aloja (Bioy, 25) –, sino que desde el inicio de la narración se mencionan objetos que implican la importancia del registro, de la memoria perdurable (como por ejemplo, el fonógrafo, el museo, las “bibliotecas inagotables”, y por supuesto su propia escritura, el diario que escribe “para dejar testimonio”). El primer párrafo, junto a la apertura sumamente irónica de la frase inicial, ya contiene los elementos principales que van a constituir la narración entera:

Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó. Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome, hasta muy tarde. Era imposible dormir. Dos o tres minutos afuera bastaban para convertir en sudor el agua que debía protegerme de la espantosa calma. A la madrugada me despertó el fonógrafo. No pude volver al museo, a buscar las cosas. Huí por las barrancas. Estoy en los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura, viendo que anticipé absurdamente mi huida. Creo que esa gente no vino a buscarme; tal vez no me hayan visto. Pero sigo mi destino; estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla; a pantanos que el mar suprime una vez por semana. (Bioy, 13)

En este *incipit* dinámico se encuentran entremezclados las dos subcategorías establecidas por Bonheim. Por un lado, se nos ofrece una serie de acontecimientos y actos (*Dynamic with Report*), y por otro, se trata del discurso del narrador-protagonista en primera persona (*Dynamic with Speech*), que escribe su diario “para dejar testimonio del adverso milagro.” (Bioy, 14) Las instancias claves de la narración que aparecen en este principio anticipan muchos de los ingredientes fundamentales de la historia. Antes que nada, la isla como espacio de todo lo ocurrido, el verano caluroso que provoca sudor, la gente de la que está huyendo constantemente, la importancia de la mirada, la suciedad, el mar que suprime los pantanos cada semana. En medio de esta naturaleza destructora llama la atención la presencia de artificios que apenas encajan en el ambiente: el fonógrafo, el museo, y también la pileta de natación. En una isla donde cada día uno se ve obligado a luchar por la supervivencia, muy a la manera de un Robinson Crusoe, estas construcciones parecen tener poca utilidad y evocan un estilo de vida si no lujoso, pero de todas formas bien distinto de lo que se prefigura tras la descripción de las circunstancias. El fonógrafo y el museo, además, son aparatos destinados a conservar voces y objetos tangibles de personas y culturas a lo mejor distantes en el tiempo y/o en el espacio. Aparece incluso la palabra “destino” que acecha al narrador en estas condiciones desesperantes, como si fuera una señal del porvenir trágico. Aunque la explicación del enigma no aparece hasta la mitad del texto, cuando el narrador se da cuenta de que los “intrusos” deben ser de otros planos de la realidad (Bioy, 66), el relato desde el inicio está encubierto por una atmósfera de incertidumbre y misterio (Suárez Coalla, 154, 162). Se nos presenta un espacio a través de la descripción del fugitivo asombrado, que hace un esfuerzo por entender e interpretar las anomalías percibidas.

El tono, sin embargo, de este fragmento – y por cierto, de todo el relato – no es trágico en absoluto. Las frases relativamente cortas pretenden simular cierta objetividad, el narrador en varias ocasiones declara que tiene la intención de dar testimonio imparcial de los hechos (Bioy, 14; 26; 62; 71, etc.). La crítica tiende a leer el relato descriptivo dando crédito al narrador anónimo, y a admitir la exclusión casi total de cualquier psicologismo, subjetividad y de emociones, aunque el lector atento notará sin duda las reacciones anímicas del protagonista, sus temores frente a los acontecimientos absurdos, a la aparición de fantasmas (Sardiñas, 5). Es allí donde desde el primer momento de la narración se instaura la ambigüedad inherente de lo fantástico, y genera confusión y desconcierto. De esta manera Bioy va mucho más allá de la simple novela de aventuras y pone énfasis en la desesperación amorosa que termina en suicidio. La narración está permeada de motivos (fonógrafo, museo, biblioteca, libros, diario y escritura, cámaras, ecos, espejos, duplicaciones, simulacros, etc.) que gracias a su carácter iterativo confirman el papel alegórico del símbolo

central, es decir la serie de imágenes filmadas y proyectadas por encima de la realidad diegética del protagonista.

Este símbolo alegórico, tal como lo entiende Paul de Man, es uno de los elementos constitutivos que precisamente no aparecen en el *incipit* compacto y genérico de la novela. La otra ausencia sería el hilo amoroso, el promotor básico de los actos del personaje central. La disposición a ser grabado por la cámara y por lo tanto fallecer para estar con la chica en una visión, de la que resulta sumamente dudoso que se recoja por alguien. En el cierre textual del último párrafo el narrador-protagonista se dirige al lector implícito, del que hasta supone que la lectura de su informe lo incitará a inventar “una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas” (Bioy, 126), y le suplica que le haga posible “entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.” (Bioy, 126) En este sentido *incipit* y *explicit* se distancian no sólo en el nivel temático, sino también en el nivel diegético. Los puntos de enlace entre inicio y final son la primera persona del narrador y la ironía sutil y sagaz de la que está impregnado todo el texto. La primera frase ya nos advierte la ocurrencia del milagro, que resulta ser simplemente el verano adelantado, fenómeno de ninguna manera insólito, más bien “miserable”.¹ El milagro verdadero ocurre gracias al invento técnico capaz de inmortalizar a personas por lo menos para el sentido visual, aunque paradójicamente el precio de la inmortalidad, es decir, de la imagen, es la muerte de la existencia real. El penúltimo párrafo añade una condición más para lograr la máxima eternidad: el hecho de ser recogido(s) por alguien en una visión. Para que el milagro se complete hace falta la mirada del espectador que recrea la utopía construida por Morel (en este caso la del narrador, testigo de la proyección), y por supuesto, la mirada del lector del manuscrito que confirma la existencia de tal utopía (ver Vásquez Rocca). Al reflexionar acerca de las características ontológicas del juego, Hans-Georg Gadamer destaca la implicación del público en el juego, como una condición imprescindible de constitución del juego, y por analogía también de la obra de arte. El juego y la imagen pueden ser representados únicamente a través del descubrimiento, o bien de la revelación de lo escondido. En este sentido, el acto del narrador se convierte en el modelo de interpretación gadameriana del arte como juego, la importancia de la recepción y del receptor en el círculo hermenéutico (Gadamer, 91-95). En la isla donde los “veraneantes” resultan ser proyecciones de una cámara, y la única persona realmente viva “se suicida” para poder aparecer en la imagen, se hace muy improbable que alguien los pueda captar en una única visión. Por lo tanto, al narrador-protagonista no le queda más remedio que esperar otro milagro, o sea que en el futuro algún

¹ El propio Bioy Casares llama la atención a su técnica en la entrevista que tuvo con Juan Manuel Villalobos (47).

lector posible de su relato “invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas” (Bioy, 126), y que él pueda unirse con Faustine al menos en su conciencia.

Sin lugar a dudas, Esperanza López Parada observa con toda razón que debido a la sincronía de historia y narración y a la coincidencia de personaje y autor del diario, el relato da cabida a un juego más, esta vez temporal, y por tanto de perspectivas. La misma escritura está definida de dos maneras antitéticas por el narrador: primero, testimonio (“una modalidad que se pronuncia en la vida y a partir del pasado”) y más tarde, testamento, que “se proyecta, puesto que ordena y reglamenta el futuro, distribuye lo que ha de seguir” (López Parada, 125-126).

A partir de las décadas de las vanguardias históricas nacen géneros cinematográficos que se van alejando de la película tradicional y realista, con el objetivo abierto de crear combinaciones visuales dinámicas que son desconocidas en la vida real, para influir así en los campos inexplorados y hasta entonces intactos para la vista y la conciencia humanas. Las distintas variantes del cine experimental o alternativo pretenden establecer un diálogo entre el proceso creativo y la materia de la creación (entre espectador y objeto), es decir su objetivo principal es expresar significados que resisten a la verbalidad, inefables para el discurso lingüístico, y así crear un lenguaje metaartístico, una obra autónoma en sí (Beke, 188-198). Curiosamente, la película grabada por Morel en el relato de Bioy cumple una función absolutamente diferente. Se nos describe una secuencia de imágenes que de ninguna manera pretende independizarse de la realidad considerada como objetiva, sino todo lo contrario, quiere ser la realidad misma, tiene la intención de conservar un segmento de la realidad tal como es, sin ningún cambio, sin que el espectador se entere de que sus ojos se han engañado, de que se trata de un simulacro especular, de imágenes proyectadas. La carencia del *incipit*, los motivos que faltan en el arranque textual (la grabación de la película, y el amor) se sobreponen así para completar la existencia en la isla inhabitable, para vencer la soledad del sujeto narrador. El invento técnico poco a poco adquiere el estatus del símbolo central, símbolo de lo esencial, de lo absoluto. Es una ironía muy profunda en la que está impregnado el discurso, cuya maquinaria narrativa va desde la falta originaria del comienzo hacia la búsqueda de un sentido digno del (auto)sacrificio.

El narrador se sacrifica por su propia voluntad, pero los demás “veraneantes” fueron sacrificados por Morel sin haberlo consentido, ni siquiera estaban enterados del proyecto de Morel (Bioy, 80). El narrador se va grabando gradualmente y, por consiguiente, presencia y mentaliza que es actor y creador de su película y de su agonía al mismo tiempo. El proceso creativo que transcurre bajo el control absoluto de su autor y en el que él es participante al máximo, conduce inevitablemente a la muerte. En una interpretación mitopoética

podríamos afirmar que evoca el descenso a los abismos de los transgresores de los límites, de un Orfeo o un Ulises. La penetración al reino prohibido, la persecución de lo desconocido, la búsqueda de experiencias nuevas se castiga con el infierno. No en vano afirma el propio narrador de Bioy en su relato: “Esto es un infierno.” (Bioy, 67). A partir de la concepción dantesca, la creación no puede ser sino fruto de una experiencia infernal, un descendimiento a los reinos de las tinieblas para después regresar y ascender a las alturas del cielo, como metáfora del renacimiento y de la poesía más pura y artística. El sujeto narrador, autor de su diario, llega a esta isla perseguido por la justicia del mundo civilizado terrenal, en un bote y casi muerto, como si fuera el barco de Caronte. En varias culturas se vincula con los campos eliseos, el reino de la muerte. La muerte es uno de los motivos recurrentes de la novela, varias veces menciona que estaba a punto de morir (Bioy, 66), o la muerte se le va acercando incluso en los sueños (Bioy, 44). La isla – de todas maneras – se concibe como el espacio transitorio hacia la muerte. El mismo narrador percibe sus alrededores como un medio irreal, onírico, muchas veces enigmático (Bioy, 22; 34), todo le parece cada vez más alejado de la realidad objetiva que él recuerda, hasta que se produce todo un “espejismo”:

Tengo un dato, que puede servir a los lectores de este informe para conocer la fecha de la segunda aparición de los intrusos: las dos lunas y los dos soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición local; sin embargo me parece más probable que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna o sol, mar y aire, visible, seguramente, desde Rabaul y desde toda la zona. He notado que este segundo sol – quizá imagen del otro – es mucho más violento. Me parece que entre ayer y anteayer ha habido un ascenso infernal de temperatura. Es como si el nuevo sol hubiera traído un extremado verano a la primavera. Las noches son muy blancas: hay como un reflejo polar vagando por el aire. Pero imagino que las dos lunas y los dos soles no tienen mucho interés; han de haber llegado a todas partes, o por el cielo o en informaciones más doctas y completas. No los registro por atribuirles valor de poesía o de curiosidad, sino para que mis lectores, que reciben diarios y tienen cumpleaños, daten estas páginas. (Bioy, 62-63)

Este fragmento figura justo en la mitad del texto, como si fuera una nueva introducción a la segunda parte del relato. La “aparición de los intrusos” se ve acompañada por la imagen surrealista de los dos astros duplicados con unas condiciones de luz celestial. Se sugiere, además, que el segundo sol sería el reflejo del otro, y por analogía la segunda luna también es reflejo del primero. Evidentemente se explota el doble significado de la palabra “aparición” que connota aparición y fantasma a la vez (Vásquez Rocca). A fin de cuentas, estas duplicaciones redobladas emergen – ya se ha dicho numerosas veces (Da Silva Alves) – como símbolo estructural de la narración misma. Reflejos, duplicados,

recorren todo el texto, desde los elementos temáticos (por ejemplo, los ecos que atemorizan al protagonista en los sótanos del museo (Bioy, 25), la regularidad de las mareas, o la repetición constante de las *dos* piezas musicales que escuchan los intrusos, que siempre son las mismas, y curiosamente una de ellas se titula *Té para dos*), hasta el nivel metafórico representado por la película grabada.

La imagen de las personas registradas por las cámaras es el duplicado de su existencia, proyectado infinitas veces. Unos momentos numerables de su vida, los siete días fotografiados, condenados o liberados al eterno retorno, donde, sin embargo, a falta de una memoria no se castigan con la monotonía aplastante:

La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores. Además, con las interrupciones impuestas por el régimen de las mareas, la repetición no es implacable.... cada momento es único, distinto. (Bioy, 103)

En resumidas cuentas, no se trata tanto de reiteraciones de hechos ya ocurridos, sino más bien son unos recomienzos que conducen siempre (y esto sí que es implacable) a un desenlace igual e inevitable. El eterno retorno, equivale entonces a la anulación del tiempo finito y lineal, “pues siempre hay una próxima vez, aunque ésta sea la misma” (Suárez Coalla, 162). En esta serie de fotografías, simulacros de inmortalidad “se representa” – expresión que utiliza el mismo Morel (Bioy, 80) – su vida en los días de la grabación. Por supuesto, el estatus ontológico de esta representación se vuelve muy ambiguo. Por una parte, consigue eternizar los actos grabados, pero por otra, el recomienzo, la revitalización depende únicamente de la proyección. Si no se proyectan las cintas, si no hay quien las mire, toda la grabación, toda la obra queda muerta. Y para darle una vuelta más a la tuerca, la proyección asimismo está expuesta a la arbitrariedad de la naturaleza, en tanto que el motor del aparato se pone en marcha sólo en caso de que suban las mareas. Precisamente esto le causa la claustrofobia al protagonista en los sótanos, cuando se da cuenta de que mientras los motores funcionan, no hay manera de alterar las imágenes proyectadas, que se sobreponen violentamente en la realidad (Bioy, 109). Son duplicados o multiplicados de la realidad pero pretenden no diferenciarse de ninguna manera de la misma: “Ningún testigo admitirá que son imágenes.” (Bioy, 85) El invento de Morel consiste en “la retención de imágenes que se forman en los espejos” (Bioy, 85), y para este proyecto suyo compró la isla, construyó el museo, la capilla y la pileta, es decir, todos forman parte de su invención.

La historia de estos seres ficticios, multiplicados en los espejos, vuelve a ser repetida por la escritura, cuyas “líneas permanecerán invariables” (Bioy, 26),

según el narrador, pero cuya vigencia también dependerá extremadamente de la lectura, de que si hay algún lector que la lea. El diario del protagonista será retomado por un tal editor, que encima, añade notas a pie de página. Estas notas consisten en sus comentarios acerca de la validez de las interpretaciones hechas por el narrador frente a sus experiencias. El texto del prófugo, transmite desconcierto, y su temor a seguir siendo perseguido genera informaciones equivocadas, corregidas por el Editor. Si añadimos el texto de Bioy Casares, autor biográfico, podemos distinguir hasta cinco niveles ficcionales (la vida de los personajes, la grabación filmica, el diario, la obra del editor, el texto de Bioy), sin tener en cuenta las multiplicaciones infinitas llevadas a cabo por los espejos y por las proyecciones. Al fin y al cabo, la historia narrada en el libro de Bioy se vuelve completamente virtual a causa de la mediación múltiple de los niveles ficcionales, su estatus ontológico se pone en tela de juicio. Las condiciones de su existencia “real” llegan a ser tan inciertas, que el último guiño irónico de involucrar al lector implícito del diario, extiende el sarcasmo mordaz al universo lector, con lo cual nos plantea la misma cuestión metafísica que al protagonista anónimo acerca de la ambivalencia de la percepción del mundo. Si las imágenes proyectadas crean la sensación segura de ver efectivamente la realidad, ya no podemos confiar en nuestros sentidos, y es posible que concibamos el mundo ficticio como real y viceversa (Da Silva Alves). En los juegos metalépticos multiplicados María Rodríguez Pérez nota una analogía atemorizante con el mecanismo del poder, donde “con la reproducción de las imágenes, está todo anticipado, todo recogido, no hay imprevistos, ni improvisaciones”, y el mundo está regido por el control y la vigilancia. Debido a la construcción especular de la narración, el propio Morel desempeña el rol de una autoridad suprema, un dios, cuya “creación” es el invento del tiempo detenido, y todos los personajes son sus criaturas especulares (Suárez Coalla, 177). La isla alejada del resto del mundo, difícil de ubicar en los mapas, es el escenario perfecto donde “todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar” (Bioy, 87). O bien, es un espacio sagrado donde se construye una utopía, “la utopía de la eternidad” (Vásquez Rocca).

Mientras al principio el narrador se refiere a los demás personajes como “intrusos”, al final él mismo será el que cometa una intrusión en la película para formar parte de su “realidad”. La proyección – según la concepción de Morel – debe dar una impresión absolutamente real, con lo cual la obra se inscribirá en la serie de creaciones hiperrealistas. Con el fin de lograr tal objetivo, el narrador-personaje de la novela elabora su plan, y descubre que la única solución es aplicar la técnica del montaje. El término del montaje, o del *collage* en su sentido original, no se pronuncia en el relato, pero el mecanismo se describe con minuciosidad. El protagonista debe grabarse a sí mismo y posteriormente combinar su imagen – mediante la técnica del montaje – con

la de Faustine. Así quizá consiga el encuentro con la muchacha, por lo menos en la realidad virtual, grabada en la cinta. Como consecuencia de la grabación, su cuerpo muere. Al procedimiento lo lleva a cabo de forma gradual, lo que implica que conscientemente experimenta su propia agonía:

Casi no he sentido el proceso de mi muerte; empezó en los tejidos de la mano izquierda; sin embargo, ha prosperado mucho; el aumento del ardor es tan paulatino, tan continuo, que no lo noto.

Pierdo la vista. El tacto se ha vuelto impracticable; se me cae la piel; las sensaciones son ambiguas, dolorosas; procuro evitarlas.

Frente al biombo de espejos, supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado. Las fuerzas disminuyen. En cuanto al dolor, tengo una impresión absurda: me parece que aumenta, pero que lo siento menos. (Bioy, 124) ...

Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá. (Bioy, 126)

El precio que tiene que pagar por la unión visual con la chica es su propia aniquilación, pasar la frontera entre vida y muerte, existencia real y virtual. Y el toque irónico consiste en la última condición incierta de la presencia de un receptor – espectador de la imagen o lector del diario –, sin cuyo cumplimiento el proyecto no se realiza, y su ser desaparece del todo. “Sin la narración, la isla sería una utopía sin memoria, un espacio mutilado, un espacio sin ritual, un espacio invisible.” (Vásquez Rocca)

La soledad del protagonista en la isla le orienta hacia la búsqueda de una compañía, que resulta ser el producto de un invento técnico, creación mental de Morel. Con el fin de conseguir el encuentro verdadero con la muchacha, el narrador intenta acercarse a ella de distintas maneras. Trata de hablarle, pero no hay ninguna reacción de parte de la chica. Después, por si le hubiera insultado, quiere desagrararla, y piensa cultivar un pequeño jardín con flores – tópico del lenguaje amoroso – para regalárselas: “Tal vez me sirva para acabar con el silencio y la cautela. Será éste mi último recurso poético. Yo no he combinado colores; de pintura no entiendo casi nada... Confío, sin embargo, en poder hacer un trabajo modesto, que denote afición a la jardinería.” (Bioy, 38) Se traza una analogía entre jardinería y pintura que se conciben en este fragmento citado como creaciones artísticas (“recurso poético”). El narrador-protagonista se sirve del arte como medio para llenar el vacío más doloroso de su vida (“acabar con el silencio”). La creación – en su acepción más amplia – se convertirá en el único recurso capaz de repletar quizás la(s) ausencia(s), que el personaje va notando desde el inicio. La música, la fotografía, la grabación fílmica, la escritura de la narración, el cuadro creado de flores con inscripción, y al fin y al cabo, la jardinería, facilitan el escape de la realidad mísera y vacía, otorgando

algún sentido a la monotonía de la vida. La Creación – con mayúscula – parece sustituir y eternizar los momentos efímeros de la existencia, y forjar un futuro: “la redacción y la lectura de estas memorias pueden ayudarme a esa previsión tan útil; quizá también me permitan cooperar en la producción del futuro conveniente”. (Bioy, 40) La palabra “obra” obviamente se utiliza en varios sentidos:

He trabajado como un *ejecutante* prodigioso; la obra sale de toda *relación* con los *movimientos* que la hicieron. Tal vez la *magia* dependa de esto: había que aplicarse a las partes, a la dificultad de plantar cada flor y alinearla con la precedente. Desde el trabajo no podía preverse la obra concluida; sería un desordenado conjunto de *flores* o una *mujer*, indistintamente.

Sin embargo, la obra no parece improvisada; es de una satisfactoria *pulcritud*. (Bioy, 40) (subrayados míos)

Los vocablos subrayados pertenecen al campo semántico de la obra artística, cuyo proceso creativo se describe a continuación al detalle. El narrador da cuenta de sus dilemas sobre cómo formar la imagen de la mujer, hecha de flores, a la que incluso añade una inscripción, que modifica cinco veces. Al principio acentúa el silencio y la muerte, pero al final termina con un título en el que domina el amor: “El tímido homenaje de un amor.” (Bioy, 41) La alteración de las inscripciones simboliza el proceso al que se somete el sujeto-narrador en esta isla. En la primera, el silencio se asocia desde el inicio con la muerte, como si la llegada a la isla equivaliera a su fallecimiento simbólico, que concuerda perfectamente con las posibles interpretaciones míticas de los abismos que hemos sugerido: “Sublime, no lejana y misteriosa, / Con el silencio vivo de la rosa.” (Bioy, 39) La segunda implica la posible salvación gracias a un ser misterioso: “Mi muerte en esta isla has desvelado.” (Bioy, 41) Tras la observación sarcástica del narrador (“el descubrimiento literario o cursi de que la muerte era imposible al lado de esa mujer”), el título cambiaría según sigue: “Ya no estoy muerto: estoy enamorado.” (Bioy, 41) Como si siguiéramos el proceso de resurrección, la salvación de la muerte gracias al amor. Tal como ocurre con el protagonista que muere para lograr la eternidad en la unión amorosa. Su objetivo final deja de ser la supervivencia y la producción para autoabastecerse, más bien se sacrifica, y “sus actos no obtienen otro resultado que ellos mismos” (López Parada, 124). Las palabras claves que definen el juego para Huizinga (libertad, ficción, condición desprovista de toda materialidad, misterio) resuenan en esta alteración del orden, en esta inversión de las normas de la novela de aventuras, o de la utopía tradicional. Teniendo en cuenta que las expectativas del prófugo terminan frustradas, lo que al principio se veía como refugio pues, gradualmente se va transformando en una prisión, desde la cual

la salida se ve imposible, parece más acertado hablar de una antiutopía. Las connotaciones de esta isla misteriosa, como con gran acierto apunta Suárez Coalla, son más bien literarias: además de Defoe y las resonancias de los diarios de naufragos, nos remiten a la isla del Dr. Moreau (Suárez Coalla, 155), o bien a los mitos antiguos de las diosas encantadoras que atraen y atrapan a Ulises embriagado por los brillantes ojos de Calipso o Circe. Connota el refugio paradisiaco anhelado y la expulsión de la comunidad humana al mismo tiempo. Las referencias del autor del manuscrito remiten a la realidad representada en los libros antes que en su propia vida vida “real” (Suárez Coalla, 158), con lo cual ya en el inicio de la historia narrada se subraya su perfil ficticio. La literatura y los libros son una presencia constante de la rutina contemporánea del protagonista. En la biblioteca del museo no se encuentran más que obras de pura subjetividad (ficción, poesía o teatro), con la excepción del libro que el narrador encuentra apartado sobre una repisa de mármol verde y que se guardará en el bolsillo porque espera que contenga alguna explicación acerca del molino de la isla (Bioy, 20). La primera persona de los diarios de naufragos convencionalmente contribuye al tono confesional y verídico, pero debido a la desestabilización tanto del realismo como del género mismo, el discurso rompe con la escritura tradicional, y cobra un tono agudamente dislocado, invertido, irónico.

La isla, en sus acepciones mitopoéticas, evoca además de la muerte y el abrigo solitario, la felicidad inalcanzable que en esta novela se explicita mediante el tema del amor, el móvil principal de los acontecimientos. Francisca Suárez Coalla vincula la recurrencia del tema amoroso en las narraciones de Bioy con el funcionamiento de lo fantástico. La autora de la monografía lúcida e inspiradora sobre la obra del autor argentino define el amor como una forma extraordinaria, anormal de percibir la realidad, una experiencia insólita que mantiene en marcha la acción y reorganiza la vida. El amor es el impulso que condiciona la vivencia del tiempo subjetivo, es el que incita al protagonista a buscar las vías para penetrar en el espacio del “otro”, el deseo que lo orienta hacia su decisión final del suicidio romántico (Suárez Coalla, 171-174).

Para dar una vuelta a la tuerca, el sacrificio mágico que comete el narrador con el fin de obtener la experiencia más anhelada de su vida concluye con un resultado grotesco. Debido a la operación de una máquina (objeto artificialmente fabricado), las imágenes se graban en una cinta (otro objeto artificial), y no se pueden disfrutar a menos que alguien las recoja en una visión. Por lo tanto, en vez de elevarse a la eternidad de la unión amorosa y “entrar en el cielo de la conciencia de Faustine” (Bioy, 126), al fin y al cabo, lo que ocurre es precisamente lo contrario, todo se degrada al nivel del objeto artificial, invariable, muerto. Este proceso de “objetivación” se pone en marcha cuando el protagonista comienza a familiarizarse con el aparato inventado por Morel, y va observando su funcionamiento: “Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como

a un simple objeto.” (Bioy, 97) Y simultáneamente se le ocurre que convendría inventar otro aparato semejante, “que permita averiguar si las imágenes sienten o piensan.” (Bioy, 99) Por supuesto, este nuevo aparato seguiría imperfecto, con la falta de capacidad para averiguar la relación de las conciencias de las personas grabadas. La posible solución ya queda fuera del alcance del narrador, y por eso en el último párrafo la delega al lector implícito de su diario: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica: Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.” (Bioy, 126) El salto metaléptico del cierre llama la atención, por una parte, sobre la inutilidad de todo el esfuerzo del protagonista, y por otra, sobre la función del invento técnico. La película, el espejismo duplicado, en vez de sustituir la falta de compañía, sirve más bien para crear un vacío existencial irremediable, no contrarrestar, sino más bien retener las ausencias (Vásquez Rocca).

Las imágenes retenidas y perpetuadas van cobrando el estatus de símbolo central del texto, mediante el procedimiento de la reiteración multiplicada, que Paul de Man denominará como “alegoría irónica”. Siendo la repetición *ad infinitum*, según Paul de Man, un proceso temporal, se verbaliza sucesivamente, pero lo que se cuenta, el objeto de la narración no es más que una figura retórica (De Man, 1994, 45). Paul de Man, al igual que Jacques Derrida, parten del carácter retórico del lenguaje, y ambos elaboran un sistema teórico enfáticamente no semántico. De Man afirma que el lenguaje, por su calidad de tropo, siempre despoja (De Man, 1997, 105). De tal forma, lo que se lleva a cabo en la novela de Bioy es la autodestrucción, o la deconstrucción del propio texto, que en este caso se pone de manifiesto explícito en el acto mismo del suicidio, y en el cuestionamiento de la validez de la “productividad” de la(s) obra(s) de arte (imagen de flores, la cinta grabada, la escritura del diario, etc.). El resultado de los espejismos, reproducciones, y variantes terminan siendo nada más que una figura retórica de estatus inestable.

A lo largo del discurso, la posición del narrador se va modificando gradualmente. El primer instinto de la supervivencia termina aplastado por el amor, promotor de las acciones del protagonista. La referencias literarias se tornan inversas, el espacio que debería aparecer como hostil va cobrando atributos positivos (Suárez Coalla, 159). El enigma de los veraneantes en la isla concluye en el reconocimiento justificado de su comportamiento misterioso por parte del yo, y suscita en él el afán de traspasar el límite y formar parte de su realidad. De esta forma, el texto se va desestabilizando no sólo mediante los juegos intertextuales, según lo observa María Isabel Tamargo, sino también mediante la superposición de los dos universos. El espectador de la cinta proyectada llegará a ser actor en la película, o en otras palabras, el receptor de la realidad percibida se convierte en parte de este universo montado artificialmente.

La analogía, por supuesto nos conduce a conclusiones bien desconcertantes: el receptor convertido en actor de pura ficción, imaginada por su visión subjetiva, remite a la concepción teórica de Berkeley acerca del conocimiento humano y sus limitaciones, asimismo tan compartida por Borges.

Si admitimos la tesis de Benveniste según la cual el sujeto de la narración está determinado antes que nada y principalmente por su constitución lingüística, a lo largo del texto de Bioy podemos observar una dinámica de doble orientación. Por un lado, el narrador desde el primer momento se esfuerza por posicionar su entidad en relación con los “veraneantes” de la isla. Primero intenta escapar de su vista, para después tratar de ser visto por Faustine. Pero por otro lado, gracias a los medios secundarios (ficticios y/o artificiales), el yo también lleva a cabo su propia autoaniquilación.

La abnegación cumplida es el único recurso del narrador-protagonista para traspasar la frontera, vencer el aislamiento mutuo, y entrar en la otredad, en la realidad ajena de la cinta proyectada. El resultado de su decisión es la composición de distintos planos de la realidad. El ajuste dos órdenes – a primera vista – conflictivos nos evoca la técnica del montaje en las artes plásticas. Lo esencial del montaje es el encuentro chocante y llamativo de instancias no pertenecientes una a la otra, de dos órdenes (Beke, 37-44). Por lo tanto, el último acto del narrador de *La invención de Morel* pone de relieve las características fundamentales del montaje, en el que la oposición y la sorpresa constituyen el principio de la yuxtaposición (Beke, 38-40). Incluso el autor del diario se reflexiona sobre esta propiedad de choque y/o enlace extraño de entidades: “Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres de distintos planos.” (Bioy, 66). Sin embargo, debido a la maquinaria narrativa del texto, el sujeto de Bioy entra en el universo ficticio de la grabación y llega a formar parte – aparentemente – orgánica de las imágenes registradas por Morel. La paradoja consiste en esta apariencia visual, en el hecho de que no se pueda captar la diferencia de la imagen original y de la montada posteriormente. Tal como el mismo Morel había observado acerca de su invento: “Ningún testigo admitirá que son imágenes.” (Bioy, 85). Si no nos enteramos de que se trata de la conexión de dos instancias contrastivas, no podemos hablar de montaje, se desvanece la condición principal del fenómeno, y percibimos el montaje como la realidad misma. En la elaboración del montaje se incorporan materiales y objetos verdaderos a la creación artística, precisamente con el claro objetivo de alejarse de la impresión visual. La función primordial del montaje, al igual que la del *collage*, por lo tanto, será la negación de la ilusión. De esta manera, el montaje llega a ser el recurso por excelencia de crear una nueva realidad, y reincorporar esta nueva realidad a la realidad original (Beke, 43-44).

A modo de conclusión, en la novela de Bioy Casares, el truco del montaje fílmico emerge como metáfora de la instalación de lo fantástico en lo normal.

La conexión de dos órdenes conflictivos, que a fin de cuentas, se establecen como dos planos cuyas connotaciones tradicionales se han invertido, se traduce en la manifestación de la imposibilidad de la unión verdadera de los mismos (Suárez Coalla, 151). Francisca Suárez Coalla también – siguiendo las pautas de Ana María Barrenechea – elucida el rol principal del receptor en el proceso interpretativo: “por más que uno se introduzca en el otro nunca acabarán asimilándose; una especie de capa impermeable los rodea evitando su comunión. El papel del lector, que necesariamente lee desde los cánones de su ‘normalidad’ cultural, es el que impone este orden y el que problematiza la relación cuando el texto, al final, no nos ofrece más que uno” (Suárez Coalla, 151). El lector se ve obligado a responder necesariamente al desafío de lo fantástico y salir de su comodidad de lectura tradicional para convertirse en una especie de lector-jugador (o de lector-cómplice, con la expresión cortazariana). Las claves del enigma, retardadas hasta el final, o sea, la técnica del suspense, asemejan el texto al paradigma de las novelas policíacas. Únicamente la lectura retrospectiva de semántica regresiva hace posible el desciframiento del misterio establecido desde el primer momento. Esta estrategia narrativa, a la que se añade la multiplicación especular de los focalizadores (el prófugo, el editor, Morel), termina proporcionándonos un texto lúdico, un mosaico, – o bien, para volver a citar a Cortázar, un “modelo para armar” –, donde evidentemente será el jugador en última instancia el lector mismo (Suárez Coalla, 179).

Bibliografía

- Barrera, Trinidad. “Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares”. In: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991, pp. 273-282.
- Beke, László. “Montázs” [Montaje]. In: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972-1992*. Budapest: Balassi Kiadó, 1997, pp. 37-44.
- Beke, László. “A kísérleti film: definíció kísérlet” [El cine experimental: ensayo de definición]. In: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972-1992*. Budapest: Balassi Kiadó, 1997, pp. 188-198.
- Benveniste, Émile. “Szubjektivitás a nyelvben”. Trad. Zoltán Z. Varga. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Antal Bókay, Béla Vilček, Gertrud Szamosi, László Sári. Budapest: Osiris, 2002, pp. 59-64. [originalmente: “De la subjectivité dans le langage”. In: *Problèmes de linguistique générale. I*. Paris : Gallimard, 1966, pp. 258-266.]
- Berkeley, George. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Trad. Concha Cogolludo Mansilla. Madrid: Gredos, 1982.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 1991.
- Bonheim, Helmut. “Short Story Beginnings”. In: *The Narrative Modes*. Cambridge: Brewer, 1982, pp. 91-117.
- Da Silva Alves, Wanderlan. “La fantástica retornografía en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares”. In: *Especulo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid) 38 (2008). Consultado el 15 de diciembre de 2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/invmorel.html>

- De Man, Paul. "A trópusok retorikája". Trad. Rita Vástyán. In: *Helikon* 1-2 (1994), p. 45.
- De Man, Paul. "Az önéletrajz mint arcrongálás". Trad. György Fogarasi. In: *Pompeji* 2-3 (1997), p. 105.
- Gadamer, Hans-Georg. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázolata*. Trad. Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat, 1984. [originalmente: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 1972]
- López Parada, Esperanza. "El roce de las imágenes (Sobre *La invención de Morel*)". In: *Revista de Occidente* 121 (Junio de 1991), pp. 122-132.
- Rodríguez Pérez, María. "A propósito del poder de las construcciones simuladas: *La invención de Morel* y *Ceci n'est pas une pipe*". In: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid) 26 (2004). Consultado el 16 de diciembre de 2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/morepipe.html>
- Sardiñas, José Miguel. "Prólogo" a Dos novelas memorables [*La invención de Morel*; *El sueño de los héroes*]. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000, pp. 7-22. (2ª edición corregida: La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2004, pp. 7-22)
- Suárez Coalla, Francisca. "La invención de Morel: el desconcierto ante lo irreconocible." In: *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994, pp. 149-182.
- Tamargo, María Isabel. *La narrativa de Bioy Casares*. Madrid: Nova-Scholar, 1983.
- Vásquez Rocca, Adolfo. "La nueva ecología de los mass media. De *La invención de Morel* a los simulacros de Baudrillard, entre imágenes y mundo real". In: *Megatendencias* 21 (17 de septiembre de 2006). Consultado el 16 de enero de 2009. http://www.tendencias21.net/La-nueva-ecologia-de-los-mass-media_a1134.html
- Villalobos, Juan Manuel. "Conversación con Adolfo Bioy Casares". In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 609 (marzo 2001). pp. 45-52.

Mónica Bueno

Celebis Univ. Nacional de Mar del Plata, Argentina

mbuenoli@yahoo.com.ar

Adolfo Bioy Casares: un inventor de ficciones o la entropía de las máquinas de narrar

Resumen: Adolfo Bioy Casares trabaja en su primera novela la vieja idea de la máquina del tiempo que cancela el aumento de entropía, es decir, exaspera la metáfora de la “flecha del tiempo”, porque, como señala Asimov, el constante aumento de entropía marca aquello que consideramos “el avance del tiempo”. Esta máquina ficcional de Morel apela a la ucronía, al no-tiempo. Se trata de una disminución de la entropía, un disturbio de lo previsible y perceptible sobre la idea de tiempo. El mundo de ficción que el autor inventa tiene materiales científicos y filosóficos. Gracias a ellos, delinea su propia autonomía.

Palabras-clave: Entropía. Tiempo. Ficción.

Adolfo Bioy Casares: um inventor de ficções ou a entropía das máquinas de narrar

Resumo: Adolfo Bioy Casares trabalha em seu primeiro romance a velha ideia da máquina do tempo que cancela o aumento da entropia, ou seja, exaspera a metáfora da “flecha do tempo”, porque, como aponta Asimov, o constante aumento de entropia marca aquilo que consideramos “o avanço do tempo”. Esta máquina ficcional de Morel apela à *ucronia*, ao não-tempo. Esta é uma diminuição da entropia, um distúrbio do previsível e perceptível sobre a ideia de tempo. O mundo de ficção que o autor inventa tem materiais científicos e filosóficos. Graças a eles, delinea sua própria autonomia

Palavras-chave: Entropia. Tempo. Ficção

Adolfo Bioy Casares: an inventor of fictions or the entropy of narrating machines

Abstract: Adolfo Bioy Casares works on his first novel the old idea of time's machine that cancels the increase of entropy, that is, his novel exasperates the metaphor of the "arrow of time" because, as noted by Asimov, the constant increase of entropy marks what we consider "the progress of time". This Morel's fictional machine appeals to the *ucronía*, the no-time. This is a decrease of entropy, a disorder of the predictable and noticeable on the idea of time. The world of fiction that the author has invented has scientific and philosophical materials. Thanks to them, it outlines its own autonomy

Keywords: Entropy. Time. Fiction.

El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río, es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre, es un fuego que me consume; pero yo soy el fuego. El mundo desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Jorge Luis Borges "Nueva refutación del tiempo"

In: *Otras Inquisiciones*

Más de una vez nos hemos topado con la palabra "entropía" en textos de teoría literaria, en especial de semiótica, en trabajos de crítica, en cuentos y novelas¹. La pertinencia del concepto al campo de la Física declara la evidencia de las relaciones entre los universos disciplinarios, de analogías en el modo de operar. Umberto Eco en *Obra abierta* (1967; 1979) establece riesgos y ventajas de estas relaciones de préstamo y traducción de un sistema a otro. Para Eco, el arte "produce" complementos de mundo, formas autónomas que se añaden a las ya existentes exhibiendo leyes propias. Toda forma artística, no obstante, puede verse como *metáfora epistemológica*. En tal sentido, resulta interesante trabajar con un sistema de correspondencias y concordancias que impliquen "analogías de estructura".²

¹ La primera versión de este artículo forma parte de la investigación sobre entropía que realicé con mis colegas Rosalía Baltar, María Coira, Cristina Rabino y Gabriela Tineo para la aprobación del Seminario *Física sin fórmulas* dictado por el Dr. Avalos y la Ing. Hilda Larrondo en el marco de la Maestría en Letras Hispánicas. Como resultado de la investigación presentamos un trabajo monográfico titulado "Entropía, semiótica y literatura". En esta monografía cada una de nosotras abordó aspectos diferentes de la relación enunciada en el título. En mi caso, fue *La invención de Morel* el dispositivo que me permitió establecer estos cruces transdiscursivos. Vaya pues mi reconocimiento a este trabajo en equipo, ya que si bien cada una abordó aspectos específicos, las reuniones, las charlas y las discusiones y hasta el humor que pusimos para abordar cuestiones tan ajenas a nuestro campo, permitió una resolución altamente satisfactoria tanto para los docentes del curso, cuanto para nosotras.

² Umberto Eco aclara que el tema común a las investigaciones ahí reunidas es el de la reacción del arte

El concepto de entropía se origina en la Termodinámica y se trata de una forma de medición del desorden de un sistema: en una transformación reversible, la entropía del Universo permanece constante; en una transformación espontánea (irreversible), la entropía del universo aumenta.³ El pasaje de la Física a las interpretaciones semióticas se efectúa en función de una posible medición del proceso de la comunicación. Dicho proceso, por lo tanto, se imbrica - a partir de este concepto - evidentemente con la reversibilidad o irreversibilidad de un universo. En tal sentido, la entropía de un sistema cerrado no varía ya que la cantidad total de energía de un sistema cerrado es siempre la misma, aunque –aclaran los textos de Física- tienden a transformarse en formas de la energía cada vez menos utilizables. La pregunta que surge desde

y de los artistas ante la provocación del azar, de lo indeterminado y de lo probable. Propone, entonces, una investigación de varios momentos en que el arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el desorden. Cfr. *Obra abierta* (1967; 1979) Barcelona: Ariel.

Respecto de la validez de operar por analogías o metáforas, Georges Vignaux indica que es imposible definir el razonamiento analógico en el plano de la lógica cuantitativa y que lo más adecuado es analizar el sistema de relaciones que permite al sujeto la utilización de las semejanzas. La analogía sigue siendo un proceso muy frecuentemente metafórico. Metaforizar es percibir lo semejante –no lo obvio- de esta manera, proveer información al redescubrir la realidad. En el dominio científico, la analogía juega un rol considerable tanto en la elaboración de estructuras teóricas como en relaciones menos precisas. Cfr. *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. (1976) Buenos Aires: Hachette.

³ La palabra entropía *ἐντροπία* viene de las palabras griegas *ἐνέργεια* (energía) y *τροπή* (transformación). El concepto había sido utilizado desde 1854 con el confuso nombre de “valor equivalente de una transformación”. Clausius introduce en 1865 el concepto como modo de establecer la teoría por la cual, de acuerdo con el segundo principio de la Termodinámica, “el Universo quedaría condenado a un estado de eterno reposo”. Dado que la entropía mide el estado de desorden de un sistema, el segundo principio señala que el Universo muestra una tendencia natural al desorden. Múltiples hechos fácilmente observables así lo corroboran, como la difusión de una solución concentrada en una diluida, la disolución de un sólido, etc. Las dos leyes de la termodinámica fueron establecidas por Clausius en la forma siguiente:

(I). La energía del universo es constante.

(II). La entropía del Universo tiende a un máximo.

Según Holton, las dos leyes de la termodinámica “se han comprobado directamente sólo por fenómenos terrestres y, extenderlas al Universo completo, requiere una aplicación atrevida de las reglas de razonamiento de Newton [...] El segundo principio admite que el *tiempo* no es una variable matemática neutra en el mismo sentido que las coordenadas espaciales (x, y, z); posee una dirección definida –lo que se ha denominado “la flecha del tiempo”- apuntando del pasado al futuro. Esta afirmación deja de ser una trivialidad si reconocemos que no está asociada a las leyes del movimiento de Newton (...) es difícil imaginar un mundo en el cual no fuera válida la segunda ley. En tal mundo nada impediría que se produjesen las inversiones descritas”. (423-424).

El segundo principio ganó fama a fines del siglo XIX, el concepto de una eventual muerte térmica del Universo ejerció una atracción hasta mórbida sobre escritores de divulgación popular y encajaba en el espíritu de pesimismo de *fin de siglo* que reinaba en sectores de las sociedades europea y norteamericana. Llegó a extrapolarse el concepto como una explicación de la desintegración social y de la degradación del ambiente. El historiador norteamericano Henry Adams intentó reunir estas ideas en una serie de ensayos sobre la aplicación de la termodinámica a la historia del hombre. Según Adams, si los historiadores fueran conscientes, no sólo del pasado sino también del futuro, difícilmente podrían ignorar los avances de la Física, según los cuales la sociedad humana, junto con el Universo físico, debía terminar en degradación y muerte, aun cuando esta profecía disgustara a los evolucionistas, predicadores del progreso eterno. Cfr. Gerard HOLTON (1979: 419-424).

nuestra mirada alejada de experimentaciones científicas es si la posibilidad de procesos reversibles y, por lo tanto, cerrados, no es sino una condición ideal de trabajo. En otras palabras, todo sistema en menor o mayor grado, contiene cierta apertura que le otorga cierto grado de irreversibilidad.

Nos parece interesante trasladar esta pregunta a nuestro campo en función de algunas categorías que definen a la literatura como institución y como práctica cultural, a saber: autor, lector, ficción, lenguaje. Lotman desde la Semiótica trata de establecer la entropía del lenguaje artístico en función de dos magnitudes: una determinada capacidad semántica y la flexibilidad del lenguaje. Como lo prueba el mismo Lotman, ambas magnitudes se contaminan y se determinan una a otra de acuerdo con los mecanismos de escritura y lectura, variando en este caso, el grado de entropía total en función de las particularidades de cada magnitud en cada esfera. La literatura puede entonces “transformar el ruido en información”, el desorden en un orden de naturaleza diferente, puede hacer su estructura más compleja, provocar el “extrañamiento”, suspender momentáneamente la comprensión para desencadenar, desde el desciframiento de sus procedimientos internos, la aprehensión de una amplia red de significados.⁴

Por su parte, Eco en el libro ya citado, considera que la obra de arte contemporánea tiende a una apertura de “segundo grado” que podría definirse como un aumento de “información”. En tal sentido, Eco retoma el concepto de entropía que en la teoría de la información tiene que ver con la consideración de que las relaciones de causa y efecto en los sistemas organizados según entropía descendente establecen la existencia del recuerdo. Físicamente hablando, un recuerdo es un registro, una organización cuyo orden queda congelado. La segunda ley de la termodinámica conduce a reconocer y fundar la existencia de recuerdos, de un almacenamiento de información. La relación entre entropía e información se da por oposición: la información de un mensaje está dada por su capacidad de organizarse según un orden particular, si la información es la medida de un orden, la entropía es la medida del desorden. Para Eco, el orden

⁴ Lotman reduce todas las situaciones posibles entre emisor, receptor y texto artístico a una matriz de cuatro elementos con las cuales intenta demostrar el carácter constructivo del texto artístico. Visto desde el remitente o desde el destinatario, el texto da como resultado, una consumición de distinta entropía y, consecuentemente, es percibido como portador de diferente información.

La idea de complejidad que podemos asociar con la de “ruido” –en el sentido de la irrupción de un desorden que interfiere o anula la información– adquiere un valor fundamental en la consideración de los efectos con los que opera en el plano estructural del texto. La combinación de elementos, las jerarquías a partir de los cuales se organizan esos elementos, las interrelaciones que pueden establecer bien con otros componentes de la estructura, bien con componentes ajenos a la misma (extrasistémicos, por ejemplo la ideología, las cosmovisiones, la tradición), crean una red, cuya trama es depositaria de información. De modo tal, que aquello que en la lengua natural puede ser visto como un “error”, en el texto artístico verbal opera con un sentido altamente estructurante y modelizador de mundo. Cfr. Juri LOTMAN (1982).

que regula la comprensión de un mensaje fundamenta también su previsibilidad. El desorden que tiene como fin la comunicación dentro de un discurso poético, no se puede identificar con la noción estadística de entropía –declara el semiólogo italiano– a no ser en sentido transferido, es decir, el desorden que comunica es “desorden con respecto a un orden precedente”. Se rompe el orden de probabilidades de la lengua, destinado a transmitir significados “normales” para aumentar el número de significados posibles. El arte contemporáneo propone continuamente un orden altamente “improbable” respecto a aquél del que proviene.⁵

La idea lotmaniana del desorden del texto artístico como un orden diferente y productivo se emparenta con esa transgresión al orden establecido que Eco señala con respecto a la obra de arte contemporánea. Es, en tal sentido, que nos interesa analizar esa medida de entropía que en el siglo XX muestran las producciones de la llamada “literatura fantástica”. Por un lado, se inscriben en una tradición cuyas reglas trastocan y resignifican, por otro, se trata de relatos que trabajan con materiales que responden a las modificaciones sociales, científicas y culturales de su época y la manipulación de esos materiales para construir ficciones resulta, cuanto menos, revulsiva respecto de los marcos y las reglas de uso (los paisajes ontológicos a los que se refiere Pavel). En este artículo nos referiremos específicamente a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares.

Las formas de la ficción: el arte de contar

Borges, Cortázar y Bioy establecen de alguna manera, el viraje en la concepción de la literatura fantástica en la Argentina al apostar a la recuperación de una tradición tan vieja como el mundo: contar historias. Al respecto, en la Posdata de 1965 a la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy afirma:

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave enfermedad en la trama, porque los autores habían olvidado el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. (BORGES, OCAMPO, BIOY CASARES, 1977: 5)

⁵ Umberto Eco se vale para toda su fundamentación acerca del carácter de apertura de la obra de arte contemporánea de la teoría de la información. Los estudios de Norbert Wiener trabajan la teoría de la información en sus investigaciones de cibernética para entender la posibilidad de control y comunicación en los seres humanos y en las máquinas. Cfr. Norbert Wiener. *The Human Use of Human Beings*, Boston, 1950.

Por su parte, Shannon y Weaver consideran a la información como directamente proporcional a la entropía. En este sentido, la información, que es una medida de una posibilidad, no tiene nada que ver con el contenido verdadero o falso de un mensaje (con su significado). La palabra “información”, en esta teoría, se refiere no tanto a cuanto se dice como a cuanto se podría decir. Cfr. *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois: Univ. Press, 1949.

El propósito explícito se hace profesión de fe. Toda la producción de Bioy trabaja ese pacto nuevo con el lector que establece la recuperación de una tradición: escribir novelas para crear mundos. Los mundos de ficción que su literatura propone se arman con materiales científicos y filosóficos. Y gracias a ellos, perfilan su propia autonomía. Como las mónadas lebnizianas, su independencia se basa en la proposición de modelos alternativos que se sustentan y entrelazan con el “real” desde las descripciones que la ciencia y la filosofía proponen de esa realidad. De cualquier forma, la incontaminación, la prescindencia de la “representación de lo real” ha llevado a cierta crítica, por apresuramiento o por tradición, a ubicarla en el campo de lo fantástico y, apresuradamente también a entender lo fantástico como ese juego de evasión y desapego. En otras palabras, para estos críticos, escribir una novela fantástica es armar un mundo de ficción que se aleja de los parámetros normales de la realidad. A esta rápida afirmación, se puede cuestionar, teoría de la relatividad mediante, la existencia taxativa de esos parámetros así cuanto la idea de realidad como todo homogéneo y definible desde una sola perspectiva.

Hablábamos antes de los materiales de la literatura de Bioy y nos referíamos a la ciencia y a la filosofía. En este sentido, tanto Bioy como Borges resignifican una tradición del siglo pasado en la que se apelaba a lo fantástico como modo demostración de sus propias creencias científicas, pero a diferencia de sus predecesores, como señala Carlos Dámaso Martínez, éstos trabajan con las posibilidades estéticas e imaginativas que esas postulaciones provocan.⁶

De esta manera, *La invención de Morel*, retoma la tradición de Stevenson y Wells, y también la de la *Utopía* de Moro: el protagonista, un fugitivo, un preso político que huye de la civilización llega a una isla desierta cercana a Colombia o a Venezuela.⁷

⁶ Agreguemos una cita del artículo de Carlos Dámaso Martínez respecto de este tema: “Entonces la diferencia que existe con los escritores fantásticos del ochenta, no es útil de alguna manera para ver que no se puede pensar lo fantástico simplemente como un género literario, aunque sea un ‘género evanescente’ como lo define Todorov, sino más bien como *un modo de representación*, (tal como lo entiende Rosemary Jackson) que puede desempeñar distintas funciones en el interior de un sistema literario o en los distintos sistemas que conforma la evolución o los cambios en la historia de la literatura.” (36-37). Nos parece acertada esta denominación ya que un modo de representación observa sus propias leyes y construye con ellas su ficción. Cfr. Carlos Dámaso Martínez, “Bioy Casares: una poética de la invención” In: *Espacios*, 8/9, Diciembre 1990- Enero 1991. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 35-40.

⁷ La relación y vecindad entre la utopía y el relato de viajes ha sido estudiada por diversos investigadores. Al respecto señala Moreau, uno de los especialistas en el tema: “La utopía roza todos esos géneros [viaje imaginario, viaje satírico, mito, ciudad ideal restauradora], a tal punto que, a veces, se ha podido declararlos indiferenciables. Sin embargo, es preciso intentar diferenciarlos, porque sólo trazando rigurosamente las líneas de demarcación que la separan de sus vecinos, como se han trazado las que la separan de sus ‘ancestros’ nos aproximaremos con la mayor exactitud posible al hecho esencial de la utopía.” Bioy hibrida los dispositivos diferenciadores de los que habla Moreau y desordena la información, y por lo tanto, apunta a una mayor entropía. Cfr. Pierre-Francois Moreau, *La utopía. Derecho natural y novela del Estado*. Buenos Aires: Hachette. 1986.101.

Dejémoslo al mismo Bioy resumir la trama: “Me parece casi un milagro que se me haya ocurrido una historia en la que un fugitivo que va en un bote y llega a una isla que parece despoblada, se queda dormido y a la mañana siguiente de ese día, en esa isla remota y desierta, lo despierta la música de *Té para dos*.”⁸. En esta historia fácilmente reconocible para cualquier lector de novelas de aventuras, de utopías, Bioy inscribe la marca de la diferencia que hace operar en el entramado ficcional. La isla del fugitivo solitario empieza a poblarse de amables y virtuales personajes que repiten incansablemente sus jornadas. En la isla, hay también una casa en la colina, y, en la casa, una máquina que fábrica imágenes para la inmortalidad que un científico, Morel, ha creado, y que el azar ha puesto en marcha, azar que regula las mareas y que decide la llegada del único personaje vivo, azar que lejos de ser mera casualidad, establece un diseño de leyes propias que alterará la entropía de ese sistema ficcional de eternidad.

El juego se arma en la lectura que el naufrago hace de la realidad ya que, transformado en detective e investigador, ensaya diversas interpretaciones de lo que le toca vivir, sin acertar con ninguna de ellas. Una pesquisa minuciosa será la que marcará toda la segunda parte del relato. Las pistas que el narrador descubre nos las ofrece para que también realicemos nuestros propios ensayos de interpretación. Pronto, el narrador descubre que ni lo ven ni lo oyen. Su estupor se agranda al enamorarse de una de esas representaciones, Faustine. Las hipótesis acerca de la ignorancia del grupo frente al extraño se multiplican y van siendo anuladas hasta llegar al descubrimiento de la máquina. Finalmente, ante la revelación del enigma (todos están muertos pero la máquina les permite el simulacro de la vida) el fugitivo toma la decisión de proyectar repetidamente las escenas de la mujer para grabar su imagen junto con la de ella. De esta manera, no sólo inventa un recuerdo que no existió, hace virtual una realidad imposible (cuando llega a la isla Faustine ya está muerta), sino que también firma su sentencia de muerte.

Bioy ha dicho en varios reportajes que le gustaría morir frente a una pantalla de cine, pero, confiesa, que firmaría un contrato, sin leer las cláusulas, que le otorgara la inmortalidad. Esta novela apela a la posibilidad de imágenes inmortales construidas gracias a la ciencia y la técnica. El inventor de extraños aparatos, tipo cultural de los años veinte, es exacerbado en función de la gran máquina de ilusiones: el cine. Morel, este científico loco que crea la máquina que fija las imágenes haciéndolas eternas, inventa un mundo de ficción que el naufrago registrará en su Diario, en un principio, como real. Es así que se presentan universos aparentemente cerrados que funcionan con un menor grado de entropía. El universo armado por Morel, el universo armado por

⁸ Esta cita pertenece a la entrevista que Miguel Russo y Daniel Riera le hicieron a Bioy en *La Maga*. Cfr. *Homenaje a Bioy* Edición Especial de Colección Número 19, abril de 1996. Pág. 4

la intromisión del naufrago y su enamoramiento de Faustine, el universo de la escritura del Diario y las notas a pie de página del Editor con su afán interpretativo y corrector y finalmente, el universo del lector. Estos universos, que aisladamente presuponen procesos de alto grado de reversibilidad, al superponerse por la sintaxis del relato se encadenan abriéndose cada universo en función del otro. Se arma entonces un sistema altamente permeable a la imprevisibilidad y que hace el proceso irreversible. Desde la figura de Morel a la figura del lector se construye esa suerte de espejos que si bien se multiplican, establecen en cada repetición el signo de la diferencia. Es por eso que la novela encierra varias historias que a veces se anulan y otras se complementan, pero que siempre se conectan en función de la apertura y el desorden, en función del mayor grado de entropía posible. Metáfora de las correcciones de las imágenes obturadas por una máquina de narrar, recuerdos fijados para siempre en la repetición de las imágenes.

Las máquinas del tiempo

Por otra parte, Bioy trabaja en su primera novela la vieja idea de la máquina del tiempo que anula el aumento de entropía, es decir, exaspera la metáfora de la “flecha en el tiempo”, ya que, como señala Asimov, el constante aumento de la entropía marca lo que nosotros consideramos “el avance del tiempo”. Esta ficción de la máquina de Morel apela a la utopía, mejor dicho, a la ucronía, el no-tiempo. Se trata de una disminución de la entropía, de un desorden previsible y perceptible que apunta a la idea del tiempo. Agreguemos otra cita de Asimov al respecto:

Se puede demostrar que todas estas cosas, y en general todo cuanto ocurre normalmente en derredor nuestro, lleva consigo un aumento de entropía y aceptamos ese aumento como señal de que todo se desarrolla normalmente y de que nos movemos hacia adelante en el tiempo. Si de pronto viésemos que la entropía disminuye, la única manera de explicarlo sería suponer que nos estamos moviendo hacia atrás en el tiempo.⁹

Morel pretende, entonces, esa ficción de la reversibilidad del proceso temporal que le asegura la fijación de las escenas de la memoria: la música, la

⁹ Completamos la cita: “En aquellos procesos elementales en que no se puede decir si el tiempo marcha hacia atrás o hacia adelante no hay cambio de entropía (o es tan pequeño que se puede ignorar). Pero en los procesos corrientes en los que intervienen muchas partículas, la entropía siempre aumenta, que es lo mismo que decir que el desorden siempre aumenta: un saltador de trampolín cae en la piscina y el agua salpica hacia arriba, se cae un jarrón y se rompe, las hojas caen de un árbol y quedan dispersas por el suelo.” OP. Cit p. 64. La ficción que arma Morel intenta quebrar esta dramática irreversibilidad.

conversación, los baños en la piscina son en verdad una proyección holográfica: una cámara que se detiene en las imágenes de escenas pasadas y las reactualiza. Un *Diario* registra el periplo de su escritor por descifrar el enigma y hace presente la ficción; el diario contiene también las notas de Morel y a su vez es contenido por las notas explicativas del Editor. Escrituras que se contienen y se remiten unas a otras apelando al dispositivo de la proliferación de los datos. La literatura contemporánea, retomando a Eco, lleva al punto extremo esa intención explícita de apertura que Eco observa como un “aumento de información”. Por lo tanto, este aumento de información tiene que ver con la consideración de que la existencia de relaciones de causa / efecto en los sistemas organizados establece la existencia del recuerdo. La posibilidad de fijar el recuerdo es establecer una organización cuyo orden queda intacto. El científico desplazado, Morel, decide poner en marcha su máquina que destruye la posibilidad de fijeza en el pasado del recuerdo al hacerla reiteradamente presente, y por lo tanto incapaz de esquema de organización futura. Usado en este sentido, el texto apunta al máximo grado de entropía, ya que anula en la recepción del mensaje, la posibilidad del orden de la información ya que, como decíamos antes, la información de un mensaje viene dada por su capacidad de organizarse según un orden particular. Si bien antes señalábamos que la máquina disminuye la entropía en función de la idea del avance del tiempo, es decir, desregula el sentido de futuridad, al mismo tiempo, respecto a ese patrón de organización que el recuerdo establece en función de la información en el mensaje, la máquina desorganiza todo orden que implica un estado previo. El naufrago no puede leer el mensaje que la “realidad” le ofrece, ya que la información que le da se repite al punto de anular la remisión necesaria a ese origen. La máquina repite las escenas, y repite la información, sin embargo, en cada repetición se produce, tanto para el narrador, cuanto para el lector, cada vez, un mayor desorden que amplía las posibilidades de recepción. Como decíamos antes, la crítica tradicional ha llamado fantástica a estas ficciones, sin embargo, apuestan a la ampliación de los niveles de realidad, es decir, dan información que no responde al “significado habitual” como diría Eco y se oponen a las leyes de probabilidad que regulan, desde su interior, el sistema.

La máquina de Morel fracasa no por la imperfección de su mecanismo sino porque en la copresencia de todas las posibilidades que ofrece, la reversibilidad se quiebra por lo inesperado, en este caso, la aparición del naufrago. Leído desde otro punto de vista, la máquina crea el artificio del sistema perfecto, cerrado, reversible, sin embargo, su autosuficiencia se hace añicos por la entrada de un elemento del universo que no es previsible. De todas maneras, la saturación del proceso se evidencia en su irreversibilidad y esta irreversibilidad se efectúa en la escritura y la publicación del *Diario*, que implica el final de la clausura del intento utópico.

El recuerdo, la percepción, la realidad

La crítica en general ha coincidido que tanto esta novela de 1940 como *Plan de evasión* poseen un soporte científico que se basa sobre textos de divulgación. Tal es el caso de *An experiment with time* (1927) del ingeniero británico aeronáutico John William Dunne. Pero además recoge la tradición literaria anglosajona pródiga en utopías, en islas alternativas y clausuradas desde Moro en adelante, pasando por Wells y su *La isla del doctor Moreau*. Esta tradición utópica que parte del Renacimiento (Moro, Campanella y Bacon) marca la concreción de ficciones que operan como mundos alternativos que tienen como notas características la clausura y la diferencia. Bioy hace jugar un relato que arma con dos historias paralelas, dos series de acontecimientos que no se cruzan pero que ocupan el mismo espacio de la isla, lugar de la utopía¹⁰. Mientras el viajero de Moro, llega a Utopía y reconoce y experimenta las marcas de la diferencia (otro lenguaje, otros códigos sociales, otra arquitectura urbana), el viajero de Bioy no encuentra la semejanza en estos códigos de relaciones interpersonales sino, paradójicamente, por la ausencia de ellos. El narrador (y nosotros junto con él) asiste a la ignorancia absoluta que los otros personajes tienen hacia su persona. Este será el punto de anclaje de desviación del relato frente a la tradición que marcáramos antes y que nos vuelve a la obra de arte contemporánea, y su grado de mayor apertura. Es cierto, la novela de Bioy desordena la tradición, la huella que establecen los patrones de organización. Si el lector reconoce las marcas de una tradición en ciertos elementos (la isla solitaria, el viajero y el encuentro con lo diferente), este reconocimiento pronto empieza a trastabillar pues ni la isla se transforma en un mundo alternativo, ni sus habitantes conforman una sociedad distinta, ni el viajero contrasta ese mundo hecho de otros códigos con el suyo propio abandonado. Con un guiño, Bioy apuesta al aumento de la entropía en la experiencia literaria del lector y agrega un elemento más: después de asistir a las perfectas repeticiones de las secuencias semanales y olvidado ya, del resguardo por ocultarse, descubre que mientras él se siente absolutamente atraído por Faustine (femenino de Fausto), ni ella ni los otros habitantes parecen registrarlo. El mito fáustico que recoge otra tradición, la romántica, y que evidencia la preocupación humana por vencer la muerte y el deterioro, (preocupación que como vimos el mismo Bioy comparte) pone en alerta, la lectura. Este no lugar trabaja la zona intermedia donde la vida y la muerte parecen rozarse. Finalmente, también se trata de una forma alternativa pero no como crítica política, o como sociedad imaginativa

¹⁰ A propósito, Blas Matamoro realiza un recorrido sumamente interesante por las “muchas islas del mundo de la fábula” hasta llegar a la de Morel. Cfr. Blas Matamoro, “Archipiélago”. In: *Adolfo Bioy Casares, Premio “Miguel Cervantes” 1990*. Barcelona: Editorial Anthropos/ Ministerio de Cultura, 1991. 81-95.

perfectible para un futuro real, sino como metáfora de las máquinas que crean ilusiones, simulacros que virtualmente vencen a la muerte. La máquina que hace imágenes, que pueden percibirse como reales, y conllevan esa carga de eternidad, es la traducción de uno de los grandes inventos del siglo XX: el cine. Es en este sentido, que también recoge otra tradición más reciente en la literatura, que es su vinculación con el cine (citemos sólo por caso los cuentos de Horacio Quiroga o algunos guiones de Woody Allen y desde ya, las novelas de Manuel Puig). Sin embargo la máquina funciona también como metáfora de la literatura, otra máquina que se activa para contar historias, para crear mundos posibles, que se tornan reales por la vívida comunicación que se establece entre lector y el texto. Los personajes de Morel son eternos gracias a no estar vivos porque la vida es un proceso irreversible que tiene en ese alto grado de entropía su mayor riqueza, y también su terrible agonía. Sin embargo, el párrafo final de la novela apuesta a ciertas formas de la eternidad que el hombre ha intentado desde siempre: la del amor, la del arte. La súplica del enamorado a un inventor posible que continúe la máquina de Morel, puede leerse también como el pedido a un eventual lector que subvierta su lugar y prosiga las invenciones de la ficción. Este último gesto desordena también los roles que la institución literaria fija.¹¹

En esta traslación múltiple que hemos realizado de un concepto sumamente operativo para la Física, hemos intentado mostrar -como señalábamos al principio- que este concepto se transforma en una metáfora epistémica que nos permite leer de un modo diferente tanto los procesos de la comunicación y de la cultura cuanto la productividad de ficciones contemporáneas que, como las mónadas leibnizianas, muestran su propia sintaxis que quiebra continuidades históricas e híbrida tradiciones disímiles. Finalmente, la literatura apuesta desde siempre a trastocar la reversibilidad o irreversibilidad de los procesos.

Este trabajo intenta marcar las formas de cruces y préstamos entre las instituciones y las disciplinas. Es en este sentido que rescatamos cierta idea de Fernand Braudel: la unión azarosa y circunstancial de las disciplinas es la

¹¹ Sergio Cueto analiza con acierto los rasgos del malentendido que “acaso constituye el secreto de la relación amorosa” y que funcionan alegóricamente en la novela de Bioy. El axioma quevediano de “amor constante más allá de la muerte” se resemantiza en la máquina de Morel: “Por eso al final el narrador se filma, lleva su amor hasta la muerte, hasta más allá de la muerte, como si en esa transgresión se abriera la infinitud de amar”. Cfr. Sergio Cueto “Discurso sobre el amor (al margen de *La invención de Morel*)” In: *Paradoxa* Año X/ N° 8, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 7-12.

El inventor de una máquina que vence a la muerte es una imagen que resume con acierto el impulso vital del hombre frente a la certeza del fin. Excúsenme la anécdota pero no puedo dejar de recordar que mi hijo menor, Nicolás, cuando tenía cuatro años, se despertó una mañana con la seguridad de que él podría construir “una máquina que volviera el tiempo para atrás”. De esta manera, sus abuelos, sus padres y aun aquéllos que él no había conocido pero que la tradición familiar le cuenta estarían “vivos para siempre”. Le contesté que tal vez eso fuera posible y le conté la novela de Bioy. Me dijo que esa máquina no servía porque de esa manera “no se podía pedir nada a esas personas”.

transdisciplina que básicamente significa que en las Ciencias Sociales no es conveniente casar una disciplina con otra sino que cada disciplina mantenga con otra un momentáneo estado de concubinato.

Bien señala Ilya Prigogine¹² que la cuestión del tiempo se sitúa en la encrucijada del problema de la existencia y el conocimiento. El tiempo es la dimensión fundamental de nuestra existencia; pero también se inserta en el centro de la Física, ya que la incorporación del tiempo en el esquema conceptual de la física galileana fue el punto de partida de la Física occidental.

Todavía hoy muchos físicos sostienen como Einstein que el tiempo es una ilusión ya que según este esquema, las leyes fundamentales de la Física no autorizan ninguna distinción entre pasado y futuro, pues en el nivel de la descripción fundamental de la naturaleza no hay flecha del tiempo. Sin embargo, ciertos acontecimientos agrietaron la homogeneidad del universo físico a partir de Boltzmann y la física de no equilibrio que conduce a nuevos conceptos como la autoorganización y las estructuras disipativas que contiene en sí la idea de futuridad y de irreversibilidad.

Para Prigogine “la vida sólo es posible en un universo alejado del equilibrio” (1996: 30), Morel apuesta como muchos científicos, a la clausura del sistema que conlleva la negación de la permeabilidad de un universo con otro. Su gran invento se funda en leyes físicas reguladoras de un aparente equilibrio que desarma la llegada del viajero. Bioy en los cuarenta construye una ficción que pone sobre el tapete la misma reflexión de Prigogine en los noventa: “La historia de la materia está engastada en la historia cosmológica, la historia de la vida en la de la materia. Y finalmente nuestras propias vidas están sumergidas en la historia de la sociedad” (1996: 209).

Si el invento de Morel fracasa, es sólo en el sentido que su inventor había previsto ya que el diario del viajero abre una cadena de consecuencias previsibles dentro de la institución literaria (rescate del diario, publicación con los comentarios del Editor y lectura) pero improbables dentro del universo de Morel. La novela de Bioy trabaja con el espacio mediatrix entre dos representaciones alienantes (al decir de Prigogine): la de un mundo determinista y la de un mundo arbitrario sometido únicamente al azar. En el primer caso, la clausura define la muerte, en el segundo, el azar tiene leyes propias que no siempre conciben con las leyes conocidas. Al poner en contrastación estas dos representaciones en un marco que hibrida diversos órdenes de la tradición

¹² Ilya Prigogine, Premio Nobel de Química, es uno de los grandes científicos y humanistas de este siglo. En su libro encara el viejo dilema del determinismo de la mirada científica frente a la indeterminación que observa la humanidad en general. Prigogine declara: “En este fin de siglo se plantea frecuentemente la cuestión del porvenir de la ciencia. Creo que la aventura recién empieza. Asistimos al surgimiento de una ciencia que ya no se limita a situaciones simplificadas, idealizadas, sino que nos enfrenta a la complejidad del mundo real”. Cfr. Ilya Prigogine (1996: 15).

literaria, la entropía del texto aumenta y provoca en el lector cierta zozobra, cierto extrañamiento. La ficción desordena los parámetros de una organización aparente –“el orden de lo real”– y esa actitud francamente subversiva tiene precedencias. Si operamos como el genealogista nietzscheano no podemos dejar de reconocer las huellas de la subversión macedoniana: todo verdadero arte, todo belarte, debe provocar “el susto de la inexistencia”.¹³

El arte ha sido desde siempre el lugar donde el hombre ha entrevistado que “lo racional es apenas una pequeña parte de lo irracional”, como señalaba Ilya Prigogine en la conferencia que dictara en Buenos Aires en mayo de 1996. Bioy sabía de la irreversible flecha del tiempo pero jugaba irónicamente con ella.

Vaya este pequeño texto como homenaje a la literatura que es, también, una forma de la amistad y un encuentro momentáneo con la eternidad.¹⁴

Bibliografía

- ASIMOV, Isaac. *Preguntas básicas sobre la ciencia*. Traducción de Miguel Paredes Larrucea Biblioteca Página 12. Bs.As.: Ediciones Melior.
- BORGES, J.L., OCAMPO, S. y BIOY CASARES, A. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1977
- CZEKALSKI DE ACHTERBERG, Marta. *Temas de termodinámica*. Buenos Aires: Eudeba, 1977.
- CHEJFEC, Sergio. “Entropía”. In: *Punto de Vista* Revista de Cultura N ° 48, abril 1994, pp. 32-34
- ECO, Umberto. (1967) *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Ariel: Barcelona, 1979.
- EINSTEIN, Albert y Leopold Infeld. *La Física. Aventura del pensamiento*. Traducción del inglés de Rafael Grinfeld. Bs. As.: Losada, 1939.
- HOLTON, Gerard. *Introducción a los conceptos y teorías de las Ciencias*. Traducción de Dr. J. Aguilar Peris. Barcelona: Reverté, 1979.
- JACKSON, Rosmary. *Fantasy*. Traducción de Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- LOTMAN, Juri. *Estructura del texto artístico*. Traducción de Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1982.
- POZUELOS YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.
- PRIGOGINE, Ilya. *El fin de las certidumbres*. Traducción de Pierre Jacomet. Barcelona- Buenos Aires- México D.F.-Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- PYNCHON, Thomas. *Un lento aprendizaje*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Tusquets, 1993.

¹³ En su ya famoso libro sobre Macedonio, Germán Leopoldo García reconoce esta suerte de linaje macedoniano. Dice al respecto: “La *subversión* de Macedonio consistirá en la promoción de la eternidad como significativo cero de una cultura que la muestra en sus estandartes, mientras afirma en su realidad la delicia de las luces de la razón y del positivismo progresista. (...) Las huellas de esta *subversión* marcarán los textos de Borges, *La invención de Morel* de Bioy Casares”. Cfr. *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1975, p. 145.

¹⁴ Ilya Prigogine en la conferencia que dictara en Buenos Aires en mayo de 1996 agrega al respecto: “No está claro que el tiempo tenga un comienzo. Se trata de una flecha que pasa por todos los períodos y plazos. Por eso, sólo se puede pensar en la ciencia de las posibilidades y no en la ciencia de la certeza absoluta. La idea de la flecha en el tiempo que surge de la irreversibilidad, nos hace volver al sentido común” Cfr. *Página 12* sábado 4 de mayo de 1996.

- SERRES, Michel. *El Paso del Noroeste*. Traducción de Sarah Mirkovitch. Barcelona: Ed. Debate, 1985.
- VIGNAUX, Georges. *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Traducción de Cecilia Hidalgo y Óscar Traversa. Buenos Aires: Hachette, 1976.

Graciela Ravetti

FALE/UFGM/CNPq/Fapemig

gravetti.graciela@gmail.com

Adolfo Bioy Casares: *Dormir al sol*, a ficção biomédica como performance ética¹

Resumo: Focalizado no romance *Dormir al sol* (1973), de Adolfo Bioy Casares, este trabalho persegue a produtividade das sugestões heurísticas e éticas contidas em sua obra, tendo como ponto de referência a teoria e a prática do romance de ficção científica. Essa heurística literária de Bioy Casares pode ser pensada como uma estética que persegue a representação de uma performance ética dentro da dimensão especulativa própria da ficção científica. Nesse sentido, e para encaminhar a reflexão que procuro aqui, a pergunta é: qual seria a performance ética, no romance, e por que poderia ser assim denominada?

Palavras-chave: Adolfo Bioy Casares. Ficção científica. *Dormir al sol*. Performance ética.

Adolfo Bioy Casares: *Dormir al sol*, a biomedical fiction as ethical performance.

Abstract: Focused on the novel *Dormir al sol* (1973), by Adolfo Bioy Casares, this essay analyses the productivity of heuristics and ethical suggestions in this work. It takes the theory and practice of the science fiction novel as a reference. This literary heuristics by Bioy Casares can be thought of as an aesthetic that pursues the representation of an ethical performance within the speculative dimension of science fiction. In this sense, and to orientate the reflection I propose here, the question is: what is the ethical performance, in the novel, and why it could be so called?

Keywords: Adolfo Bioy Casares. Science-fiction. *Dormir al sol*. Ethical performance.

¹ Alguns parágrafos deste texto fazem parte de um trabalho apresentado no Congresso JALLA, IX Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana, realizado em 2010 em Niterói, Brasil e publicado nos Anais do Congresso, ISBN 978-85-228-0573-0. Outras informações constantes neste texto foram utilizadas em ensaio publicado no periódico *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 5(1): 1-125, Jan.-Jun./2013 102, de título Laboratório de ficção científica: *los sorias*, de Alberto Laiseca. <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/181/189>

Bioy Casares (1914-1999), autor culto e de excelente domínio das técnicas tradicionais do relato, conhecido por fazer parte de um grupo de intelectuais considerados elitistas na Argentina, atuantes desde os anos 1940 e bastante influentes até o final do século, conscientemente renovadores, dentre os quais Jorge Luis Borges é o mais célebre, é objeto e principal fonte de inspiração deste ensaio. Focalizado no romance *Dormir al sol*, de 1973, este trabalho persegue a produtividade das sugestões heurísticas e éticas contidas em sua obra, tendo como ponto de referência a teoria e a prática do romance de ficção científica com obrigadas referências a *Plan de evasión* (1945), romance que está na mesma tessitura e linha que aqui ensaiamos comentar. Essa heurística literária de Bioy Casares pode ser pensada como uma estética que persegue a representação de uma performance ética dentro da dimensão especulativa própria da ficção científica. Nesse sentido, e para encaminhar a reflexão que procuro aqui, a pergunta é: qual seria a performance ética, no romance, e por que poderia ser assim denominada? A *decisão* sobre o que é bom para o indivíduo e para a sociedade é, segundo algumas correntes de pesquisas conceituais sobre ética, impossível de determinar com certeza e de analisar com objetividade plena. Já da perspectiva da ação concreta, pelo contrário, os atos éticos explicam-se por si mesmos e no próprio fazer encontram sua significação e alcance. Acredito que é uma tarefa obrigatória da crítica dar uma resposta na mesma tessitura, dada a obviedade e a força da imposição moral, emocional e afetiva que o ato ético implica, além de que a energia criativa que esse tipo de performance produz redundava em proposições formais novas e originais. A performance ética se define muito mais no ato concreto do que na indagação conceitual sobre o que é o que viria a ser o bom. Como Kierkegaard e Levinas têm afirmado em repetidas oportunidades e tons variados, há momentos chave nos quais o indivíduo sente, na sua singularidade, a demanda ética à qual deve responder para ser coerente com sua responsabilidade. Ou, então, está condenado não só a furta-se ao compromisso e optar pela cegueira voluntária como também a ter consciência de sua omissão.

Conhecido, ainda que pouco lido, como introdutor da ficção científica na literatura argentina e como executor de sabias e contundentes tramas, pelo menos a partir do prólogo de Borges a *La invención de Morel*, Bioy Casares é autor de um conjunto de livros decisivos para o gênero. Alguns de seus romances mais importantes, se são impensáveis sem essa adjetivação (ficção científica), estão longe de ser apenas uma aplicação passiva de fórmulas já experimentadas e se prestam mais a provocar consequências conjeturais do que a esclarecer aspectos mais específicos da referencialidade social ou política. Esses romances são amostras de uma etapa essencial no esforço que faz o próprio gênero para tornar-se legível e aceito, ainda que o passo dado por Bioy Casares revele mais complexidade do que uma mera jogada genérica. No entanto, a tentativa de

criar algumas linhas de força mais marcantes no gênero e a tensão que instaura com questões de cunho ético podem ser anotadas como causas da pouca fortuna crítica que mereceu até então assim como a falta de continuadores de sua obra. Ainda que sua imagem de escritor consolidou-se em áreas que, na época, não se duvidava em rotular como elitistas e *culteranas*, no sentido tanto material quanto cultural, Bioy pode ser entendido como um dos primeiros grandes escritores argentinos a inscrever grande parte de sua obra em um gênero de cunho popular e massivo, ainda que a reflexão ético filosófica que suscita crie desdobramentos de complexidade nos seus contos e romances, até então sem fortuna crítica. Sua criação de personagens inclui trajetórias e destinos intimamente envolvidos na vida muito simples dos habitantes de bairros de classe média baixa do Buenos Aires de seu tempo, como é o cenário de seu romance epistolar *Dormir al sol*, um procedimento que funciona tanto para o interior de sua obra quanto para o jogo paratextual estabelecido com a pessoa que o escritor foi, a classe econômica à qual pertenceu, ao círculo de seus interlocutores privilegiados – especialmente Borges – e às forças sociohistóricas pelas que sua vida atravessou, na Argentina e no mundo, com as quais sempre manteve uma relação aparentemente elegante, cordial, algo sarcástica, como se pode ver nas entrevistas que deu, nos livros de memórias que estão sendo publicados recentemente e em seu monumental *Borges*. Temos, assim, desenhada uma *persona*, que responde pelo nome de Bioy Casares, transformado em uma testemunha excepcional de sua época, o que acaba repercutindo também nos deslocamentos, controvérsias e tensões críticos que, aos poucos, sua obra vai provocando e no aumento da recepção de seus textos, recepção, a todas luzes, muito heterogênea. Toda a distância que sempre fez questão de manter em relação a certas tendências hegemônicas – psicologismo, vanguardas, experimentalismos linguísticos e narrativos – o levou a privilegiar parábases e digressões, glosas, homenagens e, em algumas obras, até o que mais tarde se chamou *pastiche* de fios temáticos e procedimento não canônicos, como os cruces que acomete com a literatura fantástica e a ficção científica, interesse que alimentou desde seus inícios, atestado pela célebre *Antología de la literatura fantástica*², que teve, sem sombra de dúvida, uma força desbravadora indiscutível e de longo alcance temporal e espacial na literatura hispano-americana. Ao mesmo tempo em que vira de ponta-cabeça certas convenções sobre autores e obras de uma possível literatura fantástica, a *Antología* marca a hora e a vez da entrada no cenário literário da América Latina de três autores que se autolegitimam como “leitores fortes”, capazes de encarar a produção de uma linhagem na qual eles mesmos se colocam como produtores, embora não seja aí que Bioy iria se apresentar como escritor de ficção científica-científica.

² Walter Costa (2009) e Daniel Balderston estão entre os que mais têm trabalhado sobre este tema.

Como é bastante sabido, Bioy Casares escreveu romances e contos, livros de ensaios e uma profusa obra em colaboração com Jorge Luis Borges. É um nome ainda pouco discutido na América Latina, salvo por seu romance *La invención de Morel*, repetidamente estudado como uma obra que traria em seu bojo uma espécie de representação da confluência de linguagens – fotografia, cinema e literatura – e cuja influência sobre ficcionistas latino-americanos e de outras latitudes ainda não está suficientemente dimensionada pela crítica, talvez porque pese sobre ele a sombra da obra de Borges, imensa figura artística e intelectual pela qual foi bastante ofuscado na atenção dos críticos. Bioy surge com frequência associado a rótulos e *maneiras* literários não poucas vezes contraditórios: à literatura fantástica da região do Rio da Prata, à escrita de ficção científica e a uma ficção passadista, entre outras, dicções que não são de recuperação fácil se se quer entendê-las na posição que ocuparam na época da publicação e, num gesto de leitura inevitavelmente contemporâneo, entre o erudito e o popular, balancear a produtividade que ainda se possa demonstrar no presente. Para além da frequente interlocução com a obra de Borges e com a de sua esposa, Silvina Ocampo, sua escrita apresenta de forma bastante orgânica, embora irregular, um traço autoral marcado por peculiaridades manifestadas em temas, procedimentos literários e traços recorrentes que indicam um projeto particular de literatura crítica e autorreflexiva de preocupação ética que o singulariza entre seus contemporâneos. Longe de se estruturar como um epígono de Borges, ao contrário, o itinerário de Bioy adquire, à distância temporal, uma forma complexa e nuançada: produto menos de influências que de uma série de afiliações comuns, o famoso diálogo com Borges – uma quase ininterrupta conversa que durou décadas – teria como um de seus primeiros pressupostos um jogo de escolhas comuns e de construção em colaboração de certa tradição menos hegemônica (inglesa, estadunidense) além de um exercício continuado de alteridade e de partilha de diferenças entre os dois autores e pensadores. É o que caracteriza a frequente interlocução Bioy-Borges que, contagiando de forma irreversível a obra de ambos, daria frutos bem conhecidos na história da literatura argentina do século XX.

Em *Dormir al sol*, a visada de Bioy, em contraste com qualquer texto borgeiano, circunscreve a escrita dentro do gênero romance, seja pela trama sustentada com rédeas firmes – aspecto característico da escrita de Bioy que Borges ressaltou no prólogo a *La invención de Morel* (ironicamente, para muitos críticos e até para o próprio Bioy) –, pela ostentação sóbria de sua capacidade de observação de certas características de psicologia social bem datada, pela distância que toma frente aos experimentos e rupturas do romance modernista, pelo hiato explícito entre sua vivência de classe e o recorte social sobre o qual se debruça, pela não declarada mas evidente adesão ao gênero popular das ficções científicas *pulps* que pululavam desde os anos 1920 e pela gênese diferenciada

de sua escrita nesse território genérico, menos convencional e mais criativo. Com apoio em um registro autoral muito discreto no que se sobressai o pudor, à primeira vista bem dentro do cânone realista-fantástico, Bioy se utiliza de parâmetros cientificistas ridicularizados, e que, em muitos aspectos parece pouco se distanciar do meticuloso realismo decimonônico, não fosse por algumas diferenças sutis, ainda que decisivas para identificar sua crítica ao ideal iluminista da ciência desconectado do senso ético e à fantasiosa renúncia ética de grande parte da população a assumir responsabilidades ante os sofrimentos dos seus contemporâneos. Bioy introduz aqui uma trama na qual o leitor se defronta primeiro com constatações mais ou menos gerais sobre certo estado concreto de seres humanos singularizados – os narradores, as personagens dos vizinhos, da família, da clínica –, instalados em lugares bem localizados e com problemas cotidianos de relacionamento. A pretensa solução a esses problemas existenciais virá por parte da ciência, mediante procedimentos invasivos e pouco claros, de execução secreta, que atuará impavidamente sobre os corpos e as almas dos seres em prol, unicamente, do suposto avanço da ciência em si mesma, ainda que com um vago horizonte de transformação humanística. O interessante é que os experimentos científicos, os procedimentos cirúrgicos, têm sucesso, a meta se alcança, só que o narrador que, de alguma maneira, é no romance o indivíduo em sua máxima potência, em sua ficcionalidade maior de portador de uma história contada por uma voz única, artificial e *falsa* testemunha de uma história complexa enunciada por uma voz monocórdia e sem interrupções, esse narrador sabe, sem poder explicá-lo conceitualmente, que essa ignota mas produtiva célula cientificista, não representa nada de bom para a humanidade e também não o é para ele próprio. A ética se ensaia de uma vez, Bordenave, o narrador, sabe o que tem que fazer e atua em consequência. E, ao contrário do que acontece no cenário científico, a performance ética não tem sucesso, não é exitosa. Resta, no entanto, alguma esperança no final aberto.

Assim, ao passo que parece tomar temas e formas de conduzir a narrativa por um campo de não-problematização política e de se manter longe das preocupações metafísicas comuns a muitos escritores de seu entorno e época, Bioy chega a corroer por dentro a própria estabilidade da forma escolhida, traçando percursos insólitos em textos onde as possibilidades de interpretação e de leitura tendem a desconstruir suas próprias coordenadas de base, aparentemente claras, o que acaba introduzindo múltiplos e surpreendentes cortes que aludem a problemas éticos, universais por serem individuais, que não podem ser obviados.

A chave histórico-materialista da ficção científica desde os seus primórdios encontra-se no interesse crescente que grandes parcelas da sociedade começaram a dedicar explicitamente à ciência como construtora de um futuro melhor e à memória como uma performance que, de íntima e privada, vai assumindo cada vez mais aspectos espetaculares e imagéticos, especialmente durante a se-

gunda metade do século XX. Essas duas forças, entre outras, estimularam a arte em suas mais variadas formas a produzir uma mistura audaz e provocativa, que desafiara a consciência da escassa compreensão e a carência de interesse real pela história e pelas condições de verdade e realidade do conhecimento, tanto por parte do público, em geral, quanto da maioria dos artistas. As demandas sociais, culturais e individuais e, ainda mais, as esperanças concretas de redenção tiveram, na ilusão alimentada pela especulação cientificista e pela arte que dela se apropria, respostas monstruosas e assustadoras aos mais poderosos mistérios com que a sociedade modernizada se deparava. Nesse contexto, não é desnecessário lembrar a marginalização de que foi objeto o gênero de ficção científica na literatura canônica, dentro do que Costa Lima chamou *veto à imaginação* no cenário geral do controle do imaginário operado pelas camadas de poder desde pelo menos o Renascimento. É evidentemente um gênero comumente pensado como um tipo de escrita direcionado para uma determinada faixa de leitores, pouco familiarizados com as obras mais complexas e com poucas pretensões intelectuais. É claro que um escritor como Bioy Casares desativa alguns preconceitos, estimula respostas críticas e teóricas e recoloca temas éticos.

Explicando como há poucos estudos sobre o tema da ficção científica na literatura hispano-americana, em artigo de 2003, Dziubinsky destaca, como fundador do gênero na região, o livro de Manuel Antonio Rivas, mexicano, redescoberto pelo historiador, também mexicano, Pablo González Casanova e publicado no seu livro *La literatura perseguida en la crisis de la colonia* (1958), logo após resgatá-lo das profundezas ignotas do Arquivo Nacional da Cidade do México. As onze páginas do texto de Rivas tratam de uma viagem imaginária e seu título é: *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctitona o habitador de la Luna, y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerals en la parroquia del Jesús de dicha Ciudad, y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la Península de Yucatán, para el año del señor 1775*. O texto inicia o gênero na América hispânica, mas demorou dois séculos para ser trazido para a consideração dos leitores e dos estudiosos, já que só em 1977 foi objeto de um trabalho acadêmico. Parece ser bastante evidente que Riva levou em consideração a tradição do gênero a partir de *A verdadeira história* de Luciano de Samosata (120), *A nova Atlântida* de Bacon (1629), *Somnium* de Kepler (1634), *The Man in the Moon* de Godwin (1638), *Discovery of a New World* de John Wilkins (1640), *États et empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac (1657) e *Entretiens sur la pluralité des mondes*³ de Bernard le Bovier de Fontenelle (1686). A demora em ser descoberto explica a não-influência do texto sobre o desenvolvimento do gênero em Hispano-América. Há que considerar que Riva tinha relações

³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Entretiens_sur_la_pluralit%C3%A9_des_mondes [27/05/2016]

conflituosas com a Igreja católica e que escreveu sob ameaças de ser levado à Inquisição, o que pode ter contribuído com seu ocultamento para o público. Provavelmente, o fato da Igreja da época da Colônia proibir e não encorajar o desenvolvimento da ciência especulativa na América e a constante luta entre ciência e religião no mundo em vias de modernização, deve ter influenciado o escasso desenvolvimento do gênero. Nesse sentido, pode ser mencionado como outro momento nodal desse combate a chamada escola modernista, especialmente na figura de Rubén Darío, que, nesse período, enveredou pelo esoterismo aliado à mitologia de diversas origens – notadamente no *Colóquio dos centauros*, poema hermético muito extenso, de *Prosas profanas* – na esteira dessa discussão que se alastrava pelo Ocidente. Ainda que se trate de um poema, e que não respeite as coordenadas básicas da ficção científica, há no *Colóquio* uma evidente tentativa de extrapolar os caminhos mais óbvios da divulgação científica, considerados pelo eu lírico como instrumentalistas e reducionistas ao extremo em oposição a elementos variados que exponham outras demandas de sentido muito fortes na época, como o esoterismo, as possibilidades heurísticas dos mitos – gregos e americanos – e as figuras propostas por diversas religiões. Na literatura hispano-americana, pode-se dizer que essas e outras faixas de saberes alimentaram correntes artísticas, algumas mais célebres que outras e todas de definição incômoda, como o realismo maravilhoso dos anos 1960 e 1970 ou os realismos fantásticos do Rio da Prata.

A história da crítica da ficção científica é, como se pode imaginar, breve e datada só a partir do século XX. Thomas Claerson, em *An Annotated Checklist* (1972), tenta identificar e descrever um corpus de ficção científica bastante antigo; A. Langley Searles, em artigo de 1980, mostra que a crítica de ficção científica começa com o periódico *The Science Fiction Critic*, que publicou catorze números entre novembro de 1935 e dezembro de 1938. Os estudos sobre o assunto citam a *Encyclopedia of Science Fiction* (1993), de John Clute e Peter Nicholls.

Encontram-se, antes do século XX e de uma perspectiva bastante ampla, elucubrações sobre a ficção científica e suas possíveis chaves históricas, fazendo parte de narrativas de ficção de racionalização conjetural, como acontece com os clássicos Wells, Verne, Poe, Shelley, Mercier, Swift, Defoe, Cyrano de Bergerac, Godwin, More, Luciano de Samósata, e outros que, além de produzir obras opinaram sobre o gênero, quase sempre de maneira oblíqua. Na América Latina, esses lugares cinzentos têm sido rotulados como realismo fantástico, maravilhoso ou mágico, cosmologias, míticos, sagrados etc. Muitos autores consideram o livro de Mary Shelley, *Frankenstein*, como o iniciador da série para o romance europeu e ocidental especialmente no que se refere à ficção científica que toma como tema o corpo em transformação, a ficção científica biomédica. Muitos e importantes romances podem ser lembrados como con-

tinuadores dessa linha que alcança uma expansão interessante nestes tempos de imaginação biotecnológica, tais como o *Bleak House* (1852) de Charles Dickens, onde um dos personagens morre por combustão humana espontânea, ou *A laranja mecânica* (1962) de Anthony Burgess, livro e filme que causaram grande impacto na época a ponto do filme ser proibido em muitos países, como na Argentina, por exemplo, durante décadas. É interessante pensar por que um livro, pertencente a um gênero supostamente só de entretenimento, adquire tamanha importância para a censura da época.

Segundo Raymond Williams (1988) há três tipos de ficção científica, que ele denomina: *Putropia*, *Doomsday* e *Space Anthropology*. Para Williams, esses modos têm relação direta com as estruturas de sentimento contemporâneas. Por *Putropia* entende a corrupção dos romances de Utopias, característicos do século XX, e os exemplos mais notórios são *We* de Zamyatin, *Brave New World* de Huxley e *1984* de Orwell, entre muitos outros. *Doomsday* é o muito popular gênero que, com bastante ingenuidade e variedade, se afasta totalmente da vida. Os exemplos são as obras de John Wyndham, van Vogt e outros. Histórias de sistema solar queimando, bombas caindo, movimentos de fora do planeta, o universo se contraindo, em bombástica mistura de ciência e guerra, muito popular no cinema contemporâneo. O homem alcança seu ponto mais baixo, os mitos se realizam, a quebra do sistema social encontra sua hora. Antes da Segunda Guerra Mundial, Wyndham escrevia exclusivamente para as revistas *pulp*, mas logo após a guerra ganhou fama fora dos limites dos *fans* da ficção científica. Seus romances mais famosos são *O dia dos trífidos* (1951), *O kraken espreita* (1953), *As crisálidas* (1955) e *As facas de Midwich* (1957). Na América Latina, especialmente na Argentina, não se pode deixar de mencionar o *comics* como uma das vias da ficção científica nesta linha, sobretudo em um de seus praticantes eminentes como foi Germán Oesterheld. Em 1952 aparece *Bull Rockett*, piloto de provas e cientista, com desenhos de Paul Campani; em 1957, com o desenhista Francisco Solano López, publica o célebre *El eternauta*, no qual aparecem, como na obra de Bioy e no filme *Invasión* (roteiro de Bioy Casares e Borges), indivíduos simples e comuns, homens típicos de um bairro qualquer de Buenos Aires, que são vítimas dos agressores do além, implacáveis monstros imperialistas vindos de outros mundos.

Finalmente, com o tipo de Antropologia Espacial, Williams se refere ao antigo conto de viajante interestelar, à maneira das histórias de marcianos de Ray Bradbury ou de James Blish, que propõem, a partir de uma saborosa imaginação e inteligência de trama, a construção de mundos fascinantes e histórias que seduzem entretêm e se prestam à alegoria. Autores reconhecidos do gênero na América Latina foram Juana Manuela Gorriti e Eduardo Holmberg (século XIX), o já mencionado Rubén Darío, Leopoldo Lugones e Horacio Quiroga (*El puritano*, *El espectro*, *El vampiro*). Mais recentemente, autores como Anto-

nio Mora Vélez na Colômbia e Angélica Gorodischer na Argentina, Bernard Goorden, Eduardo Carletti, os cubanos Chely Lima, Alberto Serret e Angel Arango. É importante destacar as revistas como *Quintadimensión* e *Axxon* que divulgam a produção em andamento, além de contribuir com a historização do gênero.

À caracterização de Williams eu acrescentaria pelo menos três linhas a mais. A quarta, o *cyberpunk*, que apresenta um futuro distópico, onde as corporações internacionais dominam e têm controle do mundo, ajudados por mecanismos, robôs, cyborgs e coisas do tipo. O exemplo mais famoso é *Neuromancer* (1984), de William Gibson, e toda a obra de Philip K. Dick, muito lida na América Latina. *Fantomas*, de Julio Cortázar é um célebre exemplo de gênero.

A quinta linha seria a que é capaz de entrelaçar elementos próprios a qualquer ramo das ciências com uma trama narrativa, especialmente as ciências biomédicas, e que evidenciam sempre, obrigatoriamente, um problema ético que tem a ver com decisões pessoais, resistência à manipulação exterior e preservação e cultivo de princípios morais. Neste tipo, o aspecto científico pode ou não ter alguma propriedade que responda efetivamente a aspectos específicos da ciência em questão; pode, pelo contrário, ser totalmente ficcional ainda que sua qualidade artística faça acreditar em sua possibilidade, por mais improvável que pareça. O critério de verossimilhança é o que prepondera além do princípio de realidade.

Finalmente, a transposição de monstruosidades ideológicas, de diversos signos, para a ficção científica, conferindo-lhes uma afiada luz crítica, é um recurso que tem uma longa tradição na literatura argentina e que, numa de suas mais conhecidas funcionalidades, denomino *o maravilhoso ideológico*. É esse fictício que toma ares de fantástico ou maravilhoso, partindo de uma ciência da sociologia delirante, que está presente em cenas de *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento – Facundo é ele próprio um monstro da natureza, especialmente por sua condição ideológica –, no *Matadero* de Esteban Echeverría, no *Las fuerzas extrañas* (1905) de Lugones, no *Adán Buenosayres* de Marechal, no *Los Soria* de Laiseca. A lista seria interminável e nela entrariam Groussac, Macedonio Fernández, Cortázar, Borges.

A obra de Bioy Casares se inscreve em pelo menos duas linhas do gênero: na ficção biomédica e no maravilhoso ideológico, e se estabelece como um exemplo modelar na literatura hispano-americana e na argentina em particular, e vai ter na ficção de Alberto Laiseca, *Los Soria* (1998) – objeto de um outro trabalho que venho desenvolvendo – uma espécie de continuação por potencialização, no sentido de realização total do gênero de ficção científica dos cinco tipos. *Los Soria* é um ambicioso romance no qual a literatura entra em fusão com as elucubrações biomédicas, a cultura oral, as mídias, a música de todos os tempos, com ênfase para a ópera wagneriana, a enlouquecedora tecnologia armamentista, as crenças populares sobre as conquistas da tecnologia

e da ciência contemporâneas, e uma ampla e abrangente paródia e leitura do modernismo e do pós-modernismo; traça, também, em uma linguagem única por seu viés delirante, o tempo do porvir de uma humanidade que pode vir a se projetar em outros termos éticos, vista a estonteante virada humanista do grande Monitor/Ditador cuja figura assombra o romance e os momentos de decisão pelos que atravessam as personagens que eventualmente conduzem a reflexão principal do romance.

Na ficção biomédica de Bioy Casares encontramos uma combinação de biologia e tecnologia, ética e estética, que utiliza elementos peculiares e inusitados, entre os que se sobressaem as referências à literatura e à arte em geral – quase sempre veladas – e às possibilidades futuras de uma engenharia médica em choque com as pretensões, humildes e delicadas, dos seres humanos em suas facetas mais triviais e corriqueiras, em seus desejos e pretensões de trabalhar e sobreviver na sociedade contemporânea. Ao contrário de outras linhas da ficção científica, a ficção biomédica de que falamos aqui não se interessa por tecnologias de informação, por mundos paralelos, por mecanismos horrorosos, e sim pela biologia e por procedimentos pseudomédicos, enfocando indivíduos em perigo de serem sacrificados com o alibi do aprimoramento, não por adição de partes mecânicas ou por processos de robotização, mas por misteriosos procedimentos e secretas cirurgias mirabolantes que conseguem achar, extirpar e deslocar almas e corpos. A questão ética aparece nítida em *Dormir al sol*: o amor como uma força impossível de explicar racionalmente e não amarrada a conveniências de nenhum tipo; o ofício manual e artesanal amorosamente realizado ainda que não valorizado socialmente; a beleza de permanecer em territórios desconhecidos no que se refere às relações humanas marcadas pela alteridade e que exigem abnegação para dar certo; o desenho de um espaço de enunciação humilde e marginal para o narrador no mundo narrado – embora central na narrativa – e cujos intentos de viver em paz podem em boa medida soar ridículos no clima de desconfiança e incompreensão geral.

Poderíamos descrever o romance de Bioy Casares como perfazendo um movimento, aparentemente paradoxal, em que o costumbrismo hiperlegível de uma história de ficção científica ambientada em um bairro de Buenos Aires, acaba beirando a subversão e propondo uma discussão ética afiada e perturbadora. E o resultado é que, à medida que se radicaliza a imersão na trama, o que parecia organizado e coeso, previsível, começa a se revelar atravessado por sucessivas misturas de lógicas possíveis, até fazer a leitura gerar a sensação de que as compreensões do leitor e das conseguidas até então pela crítica talvez não fossem adequadas à produtividade do texto.

Em *Dormir al sol* podemos apontar uma afiliação bem legível ao que Bioy elaborou junto com Borges e Silvina Ocampo na já mencionada *Antología de la literatura fantástica* (1940, 1965), cujos prólogos explicitam uma postura crítica e

admirativa das possibilidades do gênero, problemas de ordem classificatória, perquirições sobre os alcances da literatura, exposição de pontos de um ideário de crítica ao nacionalismo na arte e de ironia a respeito de crenças instrumentalistas e reducionistas de todo tipo. A própria definição de ficção científica sempre se depara com a questão da localidade/universalidade, com o que estabelece um paralelo interessante com a conceitualização da ética que não pode nunca deixar de considerar essa encruzilhada. Como já foi mencionado antes, Borges e Bioy escreveram um roteiro, *Invasión*⁴, filmado por Hugo Santiago, de tipo “fantástico-costumbrista”, como afirma Alan Pauls em *El factor Borges* (p. 40). O filme firma mais um elo na distância tomada pelos dois autores com o que era teorizado na época (anos 1950, 1960 e 1970) e especialmente com os embates determinantes, na teoria e na crítica, a respeito do interesse ou compromisso dos escritores latino-americanos pela história e o mito, pelas questões ligadas às procuras de identidades e outros temas correlatos (*criollismos, nacionalismos, fundamentalismos*). Com essas e outras intervenções, reforça-se a percepção da utilização que Bioy faz de moldes de vários gêneros, locais e internacionais, os quais reaparecem de forma esquiua e sinuosa na sua obra, mas sempre relevante. Recuperando, parodiando, ironizando e embaralhando o papel que a ciência teve nos séculos de modernização na estruturação imaginária, ficcional, artística e política da América Latina, Bioy elabora um texto no qual a ciência se faz ficção e loucura, atravessa as certezas e despreza os dados informativos usuais, relativiza o humano e o inumano e obriga o leitor a se definir em suas posturas éticas. Com isso, Bioy coloca-se sob a égide de uma genealogia que se encontra com os relatos dos viajantes cientistas que escreveram sobre o assunto, passando pela ficção fantástico-cientificista do romantismo, atravessando ainda uma linha do costumbrismo e do realismo que brincou com as novidades tecnológicas e com as descobertas científicas, sem esquecer escritores um pouco mais difíceis de classificar como Roberto Arlt e suas leituras de ciência para o grande público, e outros como Norah Lange e Felisberto Hernández (*Las hortensias*), e chega, nos anos de 1960 e 1970, ao chamado realismo fantástico, mágico ou maravilhoso, que aproveitou dicções e proposições científicas e com elas elaborou a ficção e vice-versa.

Dormir al sol

Mais do que convocar o estranho, em *Dormir* trata-se de construir fatos dos que só a ciência, em sua infinita e hieroglífica sabedoria, poderia dar conta e certificar como verdadeiros. Explicações das que os homens e mulheres comuns, em sua poderosa e constante insatisfação, reclamam, e a partir das quais

⁴ Sobre este tema, é importante a tese de Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, *Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000431186>

criam respostas cuja estrutura discursiva burla não só a ciência como a própria razão desdobrada em conhecimento científicista.

Uma nova articulação entre categorias como costumbrismo, narrativa de imaginação filosófica e biomédica são reacentuadas na obra de Bioy, que produz outra dicção, que até poderia se considerar mais radical, dos argumentos considerados borgianos por excelência e que em Bioy, mais discreto que Borges, surge, no entanto, como algo bastante perturbador, nas primeiras tentativas de visão do horroroso em diferentes nuances, o tenebroso visto em chave materialista, já que provocado rigorosamente pelos homens. O percurso narrativo cria suas rotas aparentemente por fora das circunstâncias sócio-históricas específicas explícitas, ainda que sem se desvencilhar delas, seja pela novidade de aplicar um tratamento de ficção científica a tramas com personagens e acontecimentos cotidianos que parecem clamar por fazer parte de uma cena realista, seja por fazer dessas tramas e personagens uma espécie de síntese da contradição de uma época marcada pela crença ingênua na representação e pelas ambiguidades e contradições próprias da classe média argentina na década dos anos 1960. Suas tramas contradizem uma certa ideia de realismo defendida por autores que eram considerados pela crítica como comprometidos, enganados. Acresce-se ainda que, dada a precisão com que a narrativa articula e especifica seus espaços de ficção e as atmosferas prosaicas, é bastante fácil, em linhas gerais, cair na provocação de se sentir embargado, como leitor, com os eflúvios da vida cotidiana, hoje já cobertos por uma aura de ruína inelutável, de passado irrecuperável. E, todavia, a leitura do romance é assombrada por uma perturbadora e insistente segunda trama ou história que corre por trás da prosaica vida de bairro, que seria impossível em qualquer cenário real, assim como acontece no dramático e misterioso transcorrer de uma ilha-prisão, no romance *Plan de evasión*.

No entanto, se isso pode ser também uma estratégia para tornar mais eficientes os movimentos estritamente literários – como outros de Bioy Casares, no *El gran Serafín* ou *La trama celeste* –, utilizando um artifício que ameaça ser uma narração realista que não se realiza e termina por revelar dores do mundo e confrontos éticos que exigem respostas à altura. No caso de *Dormir al sol*, os acontecimentos da trama oscilam entre a descrição de um exterior marcado pela cotidianidade e os enclaves de ficcionalidade científica, que, à força de uma assimilação insólita com a sua própria coerência narrativa, produzem um estado de mundo representado, uma ficção do mundo, que não pode menos que se manifestar em sua amarga incompletude e incognoscibilidade. E essa impossibilidade em nada atrapalha a demanda ao compromisso ético. O que seria obrigatório é o engajamento com a dor dos outros e para isso não se precisa clareza conceitual e sim empatia e abnegação, o ato ético, que parece ser o corolário do romance.

As estratégias retóricas em *Dormir al sol* não estão organizadas para tratar de persuadir o leitor a acreditar na história narrada, nem para propor o horror de uma medicina de cunho espetacular. Toda uma espacialidade e seleção de objetos próprias da ficção científica é continuamente explorada neste romance: a clínica misteriosa localizada milagrosamente no mesmo bairro em que vivem as personagens, os vagos procedimentos cirúrgicos, as pistas que se revelam tão ambíguas que o leitor não sabe se são falsas ou não, o humor, a auto-ironia, a piedade, os remorsos, a simpatia pelos seres humanos, o gosto inexplicável pelo *outró* apesar de seus defeitos e fraquezas.

As alusões à cidade produzem uma cartografia com limites bem marcados, um pequeno lugar no mundo, um microcosmo paródico e patético. Entender esse espaço-cidade-bairro-passagem em seus meandros mais significativos, na sua história, nos seus habitantes, está ao alcance dos que nela moram, que sabem das linhas de demarcação entre o que é, por exemplo, a zona Norte e as outras, como aquela na qual está localizada a passagem onde moram os protagonistas, aprisionados por limiares invisíveis a olho nu mas bem fortes e amarrados para quem ali habita. Não dá para mudar de zona, as fronteiras são bem definidas e as chances de sobreviver fora dos limites, escassas. Ah, se tivesse pensado antes, pensa o protagonista. Poderíamos ter mudado daqui e nos poupado desta experiência-limite. Mas Diana, a esposa, lhe faz ver que isso teria sido impossível. Não poderiam nunca ter-se mudado para a zona Norte, nunca, ainda que não se explicita o motivo. E assim fica, para o leitor, a impossibilidade marcada, secreta mas firme, e evidenciados os limites vigentes, as fronteiras sólidas e impenetráveis da sociedade estratificada. E o protagonista, que fala de amor à casa, à passagem, ao bairro, sente que tudo isso funciona como uma prisão inefável. Pensa no bairro que ama como se pensaria em um cárcere onde tanto ele quanto Diana estão condenados a um destino pior que a morte. Além disso, e como a velha Ceferina afirma, a vida na passagem é como viver numa casa dentro de outra. E essa espécie de *redoma* tinha sido modificada quando, como explica o narrador, o asfalto chegara nos anos de 1951 ou 1952, o que abriu o *habitat* que, a partir de então, ficou exposto à vista de todos. Na vida assim *habitada*, as noções de público e privado se embaralham, a história pessoal se aproxima da coletiva e, ao mesmo tempo que parece que os indivíduos perdem o controle de suas vidas, o chamado ético parece dizer o contrário: perde-se o controle das vidas individuais pela alienação que as arrebanha e lhes oferece a tentação de não responder ao compromisso ético.

Nesse sentido, e para que esse intervalo entre o singular e o geral se realize como um ritmo narrativo, a escrita ensaia um movimento que oscila entre o trabalho panorâmico, como um plano geral, e o detalhe cotidiano, tudo com a sombra da tecnologia científico-futurista, em violenta contradição com as questões éticas, que subsume temática e formalmente o todo do relato. Há uma marca de

estilo em que a argúcia de Bioy Casares se dá a ver com toda a sua agudeza no pudor que tem para lidar com as obliquidades com que se oferecem, à imaginação do leitor, os detalhes de intimidade e do horror, naqueles momentos em que as gestualidades, as transformações do corpo e os silêncios e alusões têm até maior importância do que aquilo que concretamente se esclarece. Formalmente, as imagens e a palavra do narrador acabam aludindo, sem efetivamente encená-las, às dores da tortura, à destruição não só dos corpos como também de formas de vida, à impotência que se deixa levar pelas tribulações e ambiguidades de quem toma as decisões e sofre tormentos morais. Eu não podia viver sem ela, se lamenta o marido, depois de ter levado voluntariamente sua mulher para ser manipulada pela pretensa ciência, procurando como resultado um relacionamento melhor entre eles, logo após de que a mulher fosse “extirpada” de sua alma incontrollável. O texto traz as lembranças contidas de dispositivos de tortura e da utilização de animais não só como corpos para experimentação mas também como sujeitos de experiências de simbioses e misturas.

A premissa do livro, dentro de uma atmosfera de estética sacrificial, é provocar a reflexão sobre se a ciência – médica, neste caso – tem o poder e a sabedoria de intervir nos conflitos humanos básicos e mesmo solucioná-los e tudo dentro de uma história de amor algo bizarra e sem levar em consideração as individualidades, os desejos e as perspectivas individuais. Será que a ciência tem o potencial de mudar o curso da história ainda que para isso as pessoas devam acreditar e, sobretudo, se entregar voluntariamente ao sacrifício, em prol de um bem maior? Em segundo lugar e em sintonia com o primeiro, a questão do trabalho atravessa a narrativa, é um dos detonadores das desavenças do casal e toca também em questões éticas: a personagem principal tornou-se relojoeiro, um trabalho artesanal, logo após perder o emprego fixo num banco, com o que atrai para si o desprezo generalizado. Nenhum valor é possível dar ao ofício, aprendido por simples gosto e assim realizado. É claro que uma leitura atenta aos detalhes não deixa de notar o que a própria personagem/narrador afirma: que sentido teria atender a tantos detalhes miúdos, como faz correntemente um relojoeiro e é a razão de ser de sua profissão? O que imediatamente leva a relacionar esse particular com a feitura do relato, atenta a estudar os detalhes de objetos, corpos, caracteres, emoções, ambientes afetivos, paisagens, descrições espaciais, como o próprio narrador afirma. Ainda sobre o tema do trabalho, a personagem do médico se imola pelo triunfo da ciência na qual acredita e, entre a biologia, a medicina e a filosofia, propõe sua técnica como cura social sem pedir nada em retribuição, muito menos dinheiro.

Por outro lado, e como é habitual no gênero de ficção científica, o tema da loucura tangencia os assuntos abordados e oferece o alibi perfeito para incrementar a ambiguidade: tratamentos médicos não-convencionais, ideários difíceis de encaixar socialmente, simbolismos culturais exóticos, tecnologia

incontrolável, superstições, magia e outras variáveis do conhecimento, como ocorre em tantos outros romances, como em *Las nubes* e *La ocasión* de Juan José Saer, e no já mencionado *Los Soria*, de Laiseca. Como diz o verso de Pessoa, no heterônimo Alberto Caeiro: “A ciência pesa tanto e a vida é tão breve!”.

Além do mais, o narrador principal de *Dormir al sol* escreve em forma de correspondência, uma carta cujos objetivos e lugar de enunciação o obriga a definir e redefinir as condições do gênero epistolar para que o leitor não se esqueça de que está lendo, efetivamente, uma carta. Alia ao seu discurso a obsessão por se fazer compreender e, então, auxiliar, salvar-se, utilidade imperiosa que essa carta possui, a de pedir ajuda e informar sobre um perigo que afeta toda a comunidade e, principalmente, ao próprio protagonista. Elaborada como um exercício voltado para a reconstrução de uma experiência longe dos moldes racionalmente aceitos, a carta não só não consegue persuadir o leitor da urgência como não realiza seu aparente propósito de conseguir ajuda, não convence o destinatário na ficção, quem não responde ao seu clamor nem se persuade da economia do desespero da carta, escrita por um homem à beira de ser cerceado de sua alma, de ser *melhorado* pela ciência. O fato de que grande parte de seu escrito transcorra em situação de tormento psicológico e clausura em uma clínica psiquiátrica, resulta na suspeita da instabilidade e distorção da percepção da personagem autor da carta, até o ponto-limite de que para o leitor a objeção à credibilidade do narrador é tão poderosa que praticamente funda a condição do fantástico de forma irreversível. Há um segundo e último narrador – ocupa a derradeira página do romance – que termina o relato e coloca um final à trama, a clausura. Esse leitor é quem, entre a estranheza, o medo e a incredulidade acaba, ao menos temporariamente, com as esperanças do narrador principal.

A ética que Bioy Casares encena neste romance passa pelo resgate da crença na necessidade de sacrificar as particularidades em função de modos de interação mais pacíficos e negociáveis, entre a singularidade e a alteridade incompreensíveis, colocando na ficção contemporânea da América Latina a discussão de uma responsabilidade para o amanhã. A trama, envolvendo-se em ficção científica, aponta para a ilusão de qualquer verossimilhança que poderia ter sido construída no início, aninha-se, no fim, numa lógica onde tudo pode ser possível e assim se distancia de uma história narrada de modo realista, ao mesmo tempo em que se desdobra em possibilidades éticas. É sintomática, nesse sentido, a entrega da mulher, por escolha *quase* própria, o ato de ir voluntariamente sofrer a intervenção cirúrgica decorrente de uma pesquisa secreta. E, finalmente, é coerente no cenário armado pela narração a decisão do protagonista de enfrentar a situação apesar dos riscos, que, como o leitor vai saber no final, acaba em tragédia para ele. E tudo isso no meio da indiferença geral e do descaso da maioria, mais interessada em futilidades e em permanentes brigas inconsequentes.

As questões éticas que se colocam são várias, mas aqui eu vou destacar a impossibilidade de compreensão e diálogo entre as pessoas que convivem em uma comunidade e as diversas maneiras de pensar a noção de colaboração, tanto no sentido de ação em conjunto, quanto o de cumplicidade⁵. Tanto uma quanto a outra questão, lidam ou são decorrência dos temas da traição, da culpa, do remorso e da apatia, tudo ao redor de algum sacrifício, voluntário ou involuntário, cujos sujeitos são, evidentemente, privados de linguagem para falar de sua condição de vítimas (FELMAN, 1999: 213), especialmente quando o texto avança na introdução de animais utilizados como intermediários durante os processos, ficção científica mediante, de cirurgias da alma. O olhar inteligente e a impossibilidade de falar própria dos cães utilizados nos experimentos são uma perfeita analogia de um mundo impossível no qual a beleza de uma *alma boa* fica fechada no profundo silêncio do animal que, fiel e amoroso, só pode cativar pela profundidade de seu olhar.

A descoberta do narrador, sua percepção do cachorro portando a alma transplantada, é o sentido fundamental da alteridade como constitutiva do humano. Na relação com o outro não é possível reduzi-lo à mera condição de objeto de conhecimento e, portanto, de controle, pois o outro não se deixa objetivar nem definir: o que eu posso saber do outro a não ser que o amo e que o necessito? E, ainda mais, compreendo que é com ele e por sua causa que eu posso aprender alguma coisa na vida. Assim parece ser o raciocínio, na parte final da carta-trama, quando o narrador principal do romance reproduz um diálogo com o doutor-cientista Reger Samaniego:

-Usted no me interpreta, doctor. Yo no quiero otra cosa. Quiero a Diana.

Dijo:

-En la variación está el gusto.

-Usted perdió el sentido de la decencia. ¿Nunca le dijeron que no hay que manosear a la gente? Yo se lo digo. Se cree un gran hombre y es un vulgar traficante de almas y de cuerpos. Un descuartizador.

-No se ponga así -me dijo.

-¿Cómo quiere que me ponga? Me dijo que me la devolvía a Diana y trató de pasarme una máscara. ¿No pensó que es horrible mirar a su mujer y sospechar que desde ahí adentro lo está espionando una desconocida?

-Eso era cuando no estaba informado. Ahora sabe.

-En cambio usted no sabe lo que es una persona. Ni siquiera sabe que si la rompe en pedazos la pierde. (BIOY CASARES, 1998: 90)

O final do romance fica em aberto, a trama não se encerra em si mesma,

⁵ Ver as *Teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, e Shoshana Felman, 1999.

razão pela qual o leitor não conhece ao certo o destino efetivo do protagonista, seu sacrifício voluntário, ainda que alguns segredos da trama sejam, finalmente, desvendados: a ciência se concentra em recuperar cérebros bons, funcionais, e descartar outros, que, ao que parece, não seriam recuperáveis, como o de Diana; à ciência, chamada a interagir com humanos e animais, está reservado o papel perturbante de mover e rearranjar os dispositivos naturais para colocá-los em funções mais produtivas e viáveis na condição de objetos passíveis de experimentos. Seriam, assim, apresentados exemplos de novos seres, equipados para compreender o outro, aceitar a alteridade, negociar posições e não provocar discordâncias. A ciência, neste romance, não é avessa a questões espirituais, sociais e éticas, pelo contrário, se norteia por elas, mas, com a arrogância e a prepotência de não necessitar a afirmação de sua singularidade, de poder e querer atuar como autossuficiente. Casos, números, prontuários, resolvem-se à procura de métodos que venham a solucionar problemas humanos.

Bioy usa a fascinação popular com a pseudociência ligando-a aos mais álgidos problemas de convivência e a fabulações sobre possíveis feitos científicos que são, finalmente, representados como verdadeiros obstáculos para o desenvolvimento de novas comunidades humanas, satisfatórias e éticas. Com a mudança histórica que acelerou a velocidade do progresso no século XX, as ciências e seus achados são entregues à população em formatos enigmáticos e promissores, mascarados de instrumentos de um mundo melhor e *melhorável*. Obstáculos, porque tentam resolver os mais antigos e profundos problemas humanos com recursos tecnológicos. Mas o protagonista e as outras personagens afetadas por essas conquistas científicas, caem em melancolia e angústia quando enfrentados com essas “conquistas científicas”, mostrando que, de fato, é preferível a imperfeição que a submissão aos formatos oferecidos por uma intervenção humana mascarada de científica, até para si mesma. Parece restar uma visão mais otimista na necessidade de transformar o mundo sem necessidade de sacrificar os seres humanos, ainda que o final do romance esteja aí para provar que os esforços do protagonista fracassaram e que o futuro que o médico do romance, de nome sugestivo, *Reger Samaniego*, esquadrinhou, pode até ser possível ainda que não é desejável para alguns, porque em todos os termos representa a derrota da humanidade enquanto tal.

O desfecho taciturno e violento, além de aberto, deixa perceber por trás da clínica mirabolante do *doutor Samaniego* o pesadelo das relações humanas *quase* impossíveis de alcançar um equilíbrio harmônico e o largo braço onipotente da biotecnologia, ainda incipiente na época, que continuam sendo, se não uma realidade, certamente uma ameaça constante que o próprio narrador não consegue formular de forma persuasiva: não surpreende que o leitor acabe associando o insólito e inexplicável ao intolerável. A reduplicação dos seres humanos *arranjados* em diversas misturas pode ser visto como uma imagem

especular e distorcida do verdadeiro compromisso ético que, se pensamos na herança de Kierkegaard para o pensamento filosófico do século XX, nos toca como um legado que enfatiza a ética como tema essencial, especialmente no que se refere ao ir de encontro à alteridade, abraçar o outro e o desafio de aceitar as contradições e as diferenças para construir novas comunidades pautadas em outras regras. Dessa forma, a reflexão provocada pelo romance se abre a uma contradição: o contato entre o moderno e o tradicional percebe-se como uma dinâmica narrativa nas respostas que brotam do texto no sentido de sentar um precedente que funciona como uma oposição consistente, dando aos pretensos milagres da ciência o status de *pesadelo em progresso* e conferindo às espinhosas promessas da ciência a figuração de atos de barbárie. Mas o final deixa em aberto também a possibilidade da retomada. Colocar-se em lugar do outro, transformar-se em vítima e assim tomar para si a responsabilidade e o ônus do sofrimento, realizar o ato ético decisivo. E é o que o protagonista de *Dormir al sol* faz.

Bibliografia

- ALMEIDA, Jorge Miranda de. “A categoria do edificante na construção da ética segunda em Kierkegaard”. *Filosofia Unisinos* 6 (3): 278-294, set/dez 2005. Disponível em: www.revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/6366/3509 [27/05/2016]
- BELL, Andrea L. e Yolanda MOLINA-GAVILÁN, eds. *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2003.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia, técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1), pp. 8-19.
- BIOY CASARES, Adolfo. *Dormir al sol*. Buenos Aires: Emecé, 1973.
- _____. *La invención de Morel*. La invención y la trama. Selección, introducción y notas de Marcelo Pichón Rivière. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- _____. *Plan de evasión*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES e Silvina OCAMPO, eds. *Antología de la literatura fantástica*, 1940. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.
- BORGES, Jorge Luis. “Prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940”. In: BORGES, *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Aguiero Editor, 1975, pp. 22-24.
- CANO, Luis C. “Angélica Gorodischer y Jorge Luis Borges: La ciencia ficción como parodia del canon”. *Hispania*, Vol. 87, No. 3 (Sep., 2004), pp. 453-463. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20063028>. [27/05/2016]
- CASANOVA, Pablo González. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: SEP, 1986. (1a. edição: 1958).
- CLARESON, Thomas. *An Annotated Checklist*. Kent State University Press, 1972
- COSTA, Walter Carlos. “Traducción y formación de géneros: la antología de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo”. *Revista Aletria* - v. 17 - jan.-jun. - 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1421> [27/06/2015]

- _____. “Las traducciones de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo”. *Cuadernos Americanos* 129 (México, 2009/3), pp. 159-167.
- D'ANGELO, Biagio. “Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos (Lem, Lessing e Le Guin)”. *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática “Ano 2100” (2008). Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5774.pdf> [27/05/2016]
- DARIO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbv7f3> [27/05/2016]
- DZIUBINSKYJ, Aaron. “The Birth of Science Fiction in Spanish America”. *Science Fiction Studies*, Vol. 30, No. 1 (Mar., 2003), pp. 21-32. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4241138>. [07/09/2009]
- EVANS, Arthur B. “The Origins of Science Fiction Criticism: From Kepler to Wells”. *Science Fiction Studies*, Vol. 26, No. 2 (Jul., 1999), pp. 163-186. Stable URL: www.jstor.org/stable/4240782 [07/09/2009]
- FELMAN, Shoshana. “Benjamin’s Silence”. In: *Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin*. *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2 (Winter, 1999), pp. 201-234.
- HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: 1978.
- KIERKEGAARD, Sören. “O desespero humano”. In: *Os Pensadores*. Trad.: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Abril, 1973.
- _____. *As Obras do Amor*. Trad. Alvaro Valls. Petrópolis, Vozes, 2005.
- LARSON, Ross. *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*. Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies, 1977.
- LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- _____. *Humanismo do outro Homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1993.
- LEVINE, Suzanne Jill. “Science versus the Library in the Island of Dr. Moreau, La Invencion de Morel (The Invention of Morel), and Plan de Evasion (A Plan for Escape)”. *Latin American Literary Review*, Vol. 9, No. 18 (Spring, 1981), pp. 17-26 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20119253> [27/05/2016]
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.
- LONDERO, Rodolfo Rorato. *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira. O caso Santa Clara Poltergeist*. Disponível em: http://www.cbc.ufms.br/tedesimplificado/tde_arquivos/13/TDE-2008-04-4T082822Z-184/Publico/rodolfoparcCPTL.pdf Published in English as *The Book of Fantasy*. New York: Viking, 1988.
- LUGONES, Leopoldo. *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*, Buenos Aires: Nova, 1968.
- MOORE, George Eword. *Principia ethica*. Trad. Márcio Pugliese, Divaldo Roque de Meira. São Paulo: Icone, 1998.
- QUIROGA, Horacio. *Cuentos*, México: ed. Raimundo Lazo, 1970.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas: Ediciones Ayacucho, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. “Science Fiction”. *Science Fiction Studies*, Vol. 15, No. 3 (Nov., 1988), pp. 356-360. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4239903> [27/05/2016]

Resenha

TORRES, Marie-Hélène Catherine;
FREITAS, Luana Ferreira de;
COSTA, Walter Carlos (Orgs.).
Literatura traduzida: Antologias,
coletâneas e coleções. 1. ed. Coleção
Transletras. Fortaleza: Substância,
2016. 242 p.

As seleções na literatura, como instâncias de mediação, têm suscitado o interesse dos Estudos da Tradução há várias décadas. Essa afinidade (e simultaneidade irredutível em alguns casos, como depois os pesquisadores conseguiram apontar) entre os atos de antologizar e traduzir, propiciou uma linha de investigação que segue sem esgotar-se. Pioneiros foram os estudos da Universidade de Göttingen, na Alemanha, sobre grandes *corpora* de antologias de literatura traduzida, examinados de forma descritiva. Tais estudos resultaram em publicações como as de Helga Essmann e Armin Paul Frank, uma delas aparecida no periódico *Target* em 1991¹. A primeira metade dos anos 90 se revelou frutífera para essa nova confluência

¹ “Translation Anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer”. In: *Amerikastudien/American Studies* 35.1, 1990, pp. 21-34; e “Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study”. In: *Target* 3 (1), 1991, pp. 65-90.

de grandes áreas. Por exemplo, a coletânea sobre antologias de tradução, organizada por Harald Kittel em 1995², contém artigos de conhecidos teóricos como Lieven D’Hulst, André Lefevere e Anthony Pym, e confirma o rumo que estavam tomando as pesquisas naquele momento.

Após esses estudos inaugurais, o tema foi abordado por pesquisas concretas, situadas em espaços nacionais ou temporais específicos, como o caso do século XVIII abordado por Barbara Benedict (1996)³, da França por Emmanuel Fraisse (1997)⁴, ou da Inglaterra por Barbara Korte, Ralf Schneider e Stefanie Lethbridge (2000)⁵. Novas contribuições foram feitas por Nadine Ly e Geneviève Champeau, no caso do mundo ibérico contemporâneo (2000)⁶, e por Patricia Baubeta para o caso de Portugal (2007)⁷, além

² KITTEL, H. (Ed.). *International Anthologies of Literature in Translation*. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 9. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995.

³ BENEDICT, B. *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

⁴ FRAISSE, E. *Les anthologies en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

⁵ KORTE, B.; SCHNEIDER, R.; LETHBRIDGE, S. (Eds.). *Anthologies of British Poetry. Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam/Atlanta, GA.: Rodopi, 2000.

⁶ CHAMPEAU, G.; LY, N. *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*. Maison des Pays Ibériques, Presses universitaires de Bordeaux (PUB), collection de la Maison des Pays Ibériques, série « Littéralité », Bordeaux.

⁷ BAUBETA, P. O. de. *The Anthology in Portugal: A New Approach to the History of Portuguese Literature. The Twentieth Century*. Oxford: Peter Lang, 2007.

do recente *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*, publicado em 2013⁸. Algumas dessas obras são antologias em si mesmas, o que nos sugere a identidade multidisciplinar e coletiva que o objeto levanta. Porém, outras dimensões do assunto precisavam ser problematizadas para além do eixo Europa - EUA. Os antecedentes no Brasil podem ser encontrados em pesquisas de Walter Carlos Costa na PGET (UFSC) e de Silvana Serrani na UNICAMP, bem como em Ana Cristina Cesar (1999)⁹, cuja comparação de antologias em tradução serve de ponto de partida para o texto de John Milton sobre a briga de modernistas e neoparnasianos nas antologias traduzidas no Brasil, que integra a obra organizada por Kittel (1995). Fora esses trabalhos pontuais, portanto, a antologia de ensaios *Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções*, organizada por Marie-Hélène Catherine Torres, Luana Ferreira de Freitas e Walter Carlos Costa, significa um gesto inaugural no contexto brasileiro em termos de divulgação de pesquisas, sendo uma publicação que reúne num volume coeso dois gestos de mediação bastante significativos.

O título *Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções* é um bom indício da diversidade das pesquisas que ele contém e da forma como lidam com o fenômeno das antologias, coletâneas e coleções, inseridas como

⁸ SERUYA, T.; HULST, L. D.; ASSIS ROSA, A.; MONIZ, M. L. *Translation in anthologies and collections (19th and 20th centuries)*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2013.

⁹ CESAR, A. C. "Bastidores da tradução". In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática/IMS, 1999, p. 399-410.

estão na área dos Estudos da Tradução. Ao invés de debater uma definição estrita de um suporte ou outro, essa coleção de ensaios discute as numerosas arestas que a mediação da seleção pela afinidade suscita. Talvez um dos pontos mais relevantes desta coletânea sobre antologias, coletâneas e coleções seja o tratamento não circunscrito às metodologias que os Estudos da Tradução oferecem sobre o objeto de estudo atualmente, e a importância que o volume confere às reflexões sobre a práxis em tradução e antologia. Além disso, o livro oferece uma análise poética em certos ensaios; e abre de forma significativa o universo de objetos que podem ser enxergados pelo viés das seleções e da tradução.

Nessa linha, a introdução, reprodução de uma palestra e intitulada "Antologias, Coletâneas e Coleções, uma introdução", de Marie-Hélène Torres, já adianta o caráter empírico e múltiplo manifesto pelas pesquisas contidas no volume. Como Torres explica, o livro é fruto de um evento organizado na PGET/UFSC, juntamente com a Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET), da UFC, em março de 2013. A partir da reflexão etimológica que Torres realiza no texto, é importante destacar o fato de ela se deter na obra antológica de Manuel Bandeira, que é uma referência-chave da história das antologias no Brasil, além de mencionar o trabalho por ela desenvolvido na *Antologia crítica traduzida das escritoras francesas do século 18*.

A prática das antologias em tradução

Mesmo contendo um amplo leque de olhares sobre as seleções, os artigos

apresentados no livro poderiam ser agrupados segundo certas linhas conceituais, o que permite resenhamos assim o diálogo que eles estabelecem entre si e os aportes que realizam para a bibliografia prévia da área. Para essa operação, escolhemos um critério ligado à forma da pesquisa ou da reflexão exposta. Em consequência, em um primeiro grande grupo estariam aqueles textos que lidam com diversas arestas da própria prática antologizadora e tradutória. Nele, caberia colocarmos “O tradutor como antologista”, de Paulo Henriques Britto; “Os ensaios de Ugo Foscolo do período pavese: uma proposta de tradução e antologia”, de Karine Simoni e, com um tratamento da tradução em si de maneira talvez mais geral, “Fragmentos ou máximas: uma antologia natural dos poetas trágicos gregos?”, de Orlando Luiz de Araújo.

No primeiro artigo desse grupo, Paulo Henriques Britto realiza uma operação de signo inverso: ao invés de partir da duplicidade em termos de mediação das antologias em tradução, ele começa estabelecendo o problema na naturalização e invisibilidade da tarefa do tradutor de poesia como antologizador, mencionando a frequência com que isso acontece, em comparação com a tradução de prosa, por exemplo. Desta maneira, o tradutor de poesia seria em geral, ou pelo menos em muitas ocasiões, um antologizador. Segundo Britto, tradutor, poeta e pesquisador na área, a responsabilidade aumenta na medida em que “[...] os poemas que ele [o tradutor] seleciona para traduzir muitas vezes passam a ser encarados pelos leitores de sua tradução não como *representando* a obra do poeta traduzido, e sim, metonimicamente,

como *sendo* a própria obra” (p. 25). Avaliando as consequências de apresentar trechos de uma obra vasta em extensão na forma de antologia traduzida, Britto cita o exemplo da tradução de E. E. Cummings para o português realizada por Augusto de Campos, onde observa que “[...] o Cummings brasileiro é um poeta mais experimental do que o Cummings norte-americano” (p. 26). A moldagem da antologia e a tradução seria de um grau tal que estaríamos diante da criação de um “novo poeta”: “e esse novo poeta — como o Cummings brasileiro — pode ser bastante diferente do poeta conhecido pelo seu público original, ou até mesmo — como o Byron dos românticos brasileiros — uma figura inteiramente irreconhecível” (p. 27), aponta. Mas Britto também se detém na sua experiência pessoal de antologizador e tradutor, na mecânica das escolhas do corpus a ser traduzido e nas dimensões que devem ser sopesadas nessa instância, e que não se esgotam nem na seleção nem na transferência de uma língua a outra, fazendo parte de uma avaliação, segundo ele, de “custos e benefícios” (p. 30).

Por sua vez, o artigo de Karine Simoni relata um projeto de antologia em tradução, ecoando as produtivas reflexões sobre a prática de antologizar e traduzir de Martha Cheung¹⁰. Em um

¹⁰ “De la ‘teoría’ al ‘discurso’: la elaboración de una antología de traducción” (trad. de Juliana Alzate Sánchez). In: *Mutatis Mutandis*. Vol. 5, n° 1, 2012; e “Representation, Mediation, and Intervention: A Translation Anthologist’s Preliminary Reflections on Three Key Issues in Cross-cultural Understanding”. In: *LEWI Working Paper Serie*. No 14. Hong Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies, 2003, pp. 1-25.

tom ao mesmo tempo poético e historiador, Simoni apresenta o contexto em que se inserem os ensaios de Ugo Foscolo, escritos para aulas que o autor ministrou na Universidade de Pavia, em 1809: “[o] núcleo fundamental do pensamento de Foscolo nestes ensaios parece ser a estreita ligação entre a razão que busca a verdade e a palavra que a comunica, em defesa da autonomia e independência do homem de letras e da necessidade da sua intervenção na sociedade” (p. 130). Em seguida, a autora oferece a leitura de um excerto em italiano, com tradução para o português brasileiro, de modo a exemplificar o material com que trabalha. Como descreve, Simoni justifica seu projeto de tradução inédita pelo fato lamentável de Foscolo ser um autor canônico italiano muito pouco conhecido no Brasil; e defende o método antologizador como adequado ao projeto, pelas características que esse meio tem de possibilitar uma aproximação ampliada entre público e autor. A antologia em tradução projetada por Simoni, portanto, teria a virtude de ser tanto retrospectiva quanto prospectiva: “[...] o trabalho de traduzir para construir uma antologia requer também uma reflexão sobre os textos que não foram incluídos, reflexão esta que pode induzir o leitor a buscar outros textos que não aqueles inseridos na coletânea, e que podem igualmente lançar luz em aspectos pouco conhecidos do autor e da obra” (p. 36).

Já “Fragmentos ou máximas: uma antologia natural dos poetas trágicos gregos?”, de Orlando Luiz de Araújo, lida com as especificidades desafiadoras do caso de antologizar e traduzir textos antigos. Cabe destacar a sua

análise do processo que atravessam os textos que necessariamente devem ser incluídos em antologias para viver na contemporaneidade, processo que remonta à antiguidade grega e que desde o começo está estreitamente ligado à intenção de preservar e transmitir. Nesse sentido, Araújo explica: “[...] tal sobrevivência só se tornou possível devido à repetição constante do material pelos mais distintos autores, mas, acima de tudo, por meio dos comentários, das anotações à margem do texto, dos excertos, das coleções e dos léxicos” (p. 58), incluindo essas outras mediações na série na qual se insere a tradução. Araújo não só acompanha o percurso de certos textos clássicos, mas analisa a dificuldade da fixação dos mesmos para a instância de seleção e antologia hoje em dia. Quando o autor introduz a ideia de “antologia natural”, no sentido de uma antologia que vai acontecendo de maneira inevitável, pensamos que poderia se relacionar com o que Barbara Korte (2000) denomina como *miscelânea* (“mistura”): uma imagem apropriada às compilações tais como eram realizadas precisamente na Inglaterra do Século XVIII. Em outras palavras, Araújo individualiza a forma em que as épocas que estuda preservam e divulgam, deliberadamente ou de forma menos programática, as obras que lhes são caras.

Poética das antologias com relação a autores específicos

O segundo grande grupo de textos, que poderíamos definir como aqueles que se debruçam sobre os aspectos poéticos das antologias e a relação delas com a obra de certos autores, incluiria desde o nosso ponto de vista “Borges anto-

logista de Voltaire”, de Luana Ferreira de Freitas e Walter Carlos Costa; “‘Tédio’ e ‘Moda’ na antologia brasileira do *Zibaldone di Pensieri*, de Leopardi”, de Andréia Guerini; “*Le poème continu*: Herberto Helder traduzido na França”, de Izabela Leal; e “Uma antologia sui generis: Sete faces do ‘Poema de sete faces’, de Carlos Drummond de Andrade”, de Berthold Zilly. Menos interessados nos amplos mapeamentos das antologias em tradução propostos pelas abordagens descritivas, e mais nas possíveis relações entre as seleções específicas e a imagem da literatura de um determinado autor que as mesmas projetam, esses quatro ensaios são importantes pela forma em que iluminam a interseção entre o projeto de uma antologia e sua condição de tradução, inserida na obra de um autor.

Em “Borges antologista de Voltaire”, Luana Ferreira de Freitas e Walter Carlos Costa se debruçam sobre o lado antologizador de Jorge Luis Borges, fazendo referência ao interesse que o argentino tinha pela prosa francesa do Século XVIII, definida como “[...] a melhor prosa da história da literatura da França. Voltaire é admirável”, para citarmos o livro *Diálogos: Borges/Sabato* (2005: 32)¹¹. Rastrear a afinidade de Borges com a literatura francesa pela via das seleções por ele realizadas é o objetivo de um texto com numerosas e ricas anotações sobre a obliquidade das mediações literárias. É digno de nota que, como os autores observam, “[c]uriosamente, para quem praticou

e pensou tanto a tradução, nas antologias Borges não dá muita atenção à tradução e os prólogos se referem pouco ao fenômeno tradutório” (p. 39). A pesquisa de Freitas e Costa tem ainda a virtude de mostrar como, ao entrar no universo borgiano, nos deparamos sempre com pontos de vista incomuns, como fica evidente pela antologia de Voltaire enquanto “escritor fantástico”. Com respeito a isso, os autores destacam que a antologia *Micromegas*, de Voltaire, da coleção Biblioteca di Babele, organizada e prefaciada por Borges, “[...] desvela um aspecto da obra voltairiana, o fantástico, pouco destacado pela crítica, e, ao mesmo tempo, contribui para ressaltar o lado ‘francês’ de Borges, tanto em relação a temas como a procedimentos narrativos e estilísticos, ainda não devidamente valorizado” (p. 49).

O ensaio “‘Tédio’ e ‘Moda’ na antologia brasileira do *Zibaldone di Pensieri*, de Leopardi”, de Andréia Guerini, poderia também estar no primeiro grupo, por ser parte de um projeto de tradução em andamento. Porém, foi colocado aqui porque o eixo do texto é a reflexão sobre a ideia da antologia como uma maneira idônea para veicular os textos que compõem o *Zibaldone di pensieri*, pela profusão desses escritos e pela dispersão e ineditismo que eles tiveram até o século XX. Discutindo a antologia de Marco Lucchesi, *Giacomo Leopardi. Poesia e prosa* (1996), a autora observa, nos textos selecionados pelo antologizador brasileiro, a baixa ocorrência das palavras *tédio* e *moda*, fundamentais ao seu ver em Leopardi. A análise da frequência desses conceitos na antologia traduzida permite que Guerini observe: “[n]o *Zibaldo-*

¹¹ BORGES, J. L.; SABATO, E. *Diálogos: Borges/Sabato*. Organizado por Orlando Barone. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005.

ne di pensieri a ocorrência da palavra *moda* é de 26 vezes e a da palavra *té-dio* 174 vezes. Na antologia brasileira do *Zibaldone*, encontramos apenas uma ocorrência da palavra ‘moda’, e as poucas reflexões sobre ‘tédio’ aparecem principalmente em ‘Considerações filosóficas’” (p. 104). Isso revelaria que a antologia de Lucchesi foi montada a partir de um recorte temático que privilegiaria outros aspectos da obra de Giacomo Leopardi e, como indica Guerini, nos leva a pensar a multiplicidade de antologias, “livros possíveis” (p. 106) que estão contidas em um corpus tão amplo como o *Zibaldone*. Não menos importante, o artigo funciona como uma pertinente atualização dos estudos leopardianos no Brasil, oferecendo ao leitor numerosas e ricas referências de pesquisas recentes.

Já “*Le poème continu*: Herberto Helder traduzido na França”, de Izabela Leal, retoma a discussão de longa data sobre a imagem de um determinado autor que a imbricação entre a tradução e antologia apresentam, referida por Guerini neste volume e introduzida por vários dos autores citados no começo desta resenha. Leal leva adiante uma comparação de antologias feitas com os textos do poeta português em Portugal e na França. Em primeiro lugar, propõe uma discussão acerca do processo antologizador realizado pelo próprio Helder, de acréscimos e supressões em uma reunião em aparência total do seu trabalho, gesto sobre o qual explica: “[i]ronicamente, a obra completa do autor nunca é de fato completa” (p. 113). Se no *Zibaldone* o movimento da antologia é posterior a Leopardi, vemos aqui uma discussão da ingerência do poeta em vida no deslocamento/

reorganização que a publicação requer. Além disso, Leal debate o nome que a antologia francesa recebeu: *Somme antologique*, que, além da polissemia da palavra *somme*, poderíamos dizer que ecoa num trocadilho a célebre obra de Tomás de Aquino, *Suma teológica* (*Somme théologique*).

“Uma antologia sui generis: Sete faces do ‘Poema de sete faces’, de Carlos Drummond de Andrade”, de Berthold Zilly, nos concede a oportunidade de ler uma exclusiva antologia em tradução feita por uma famosa editora atuante no Brasil, com sete versões do poema de Drummond em português, espanhol, italiano, francês, inglês, alemão e latim. Vale a pena destacar que essa antologia não foi comercializada, sendo distribuída apenas a críticos e jornalistas em Frankfurt, em 2011, e em Paraty, no mesmo ano. Isso traz à tona um dos aspectos mais problematizados quando se fala em antologia: seu viés exclusivista, tanto no que diz respeito aos textos compilados (que colabora para a criação de cânones e para a marginalização do que não entra nas seleções); quanto no que concerne ao direcionamento de um público-alvo para o produto editorial (sujeito a acusações tanto de “popularização” quanto de “elitismo”). Zilly, em sua ambiciosa “reantologia”, adiciona ainda a versão do poema datada de 1930, o que lhe permite propor comparações e análises inter e intralinguísticas, e anotar sobre o poema: “as suas transfigurações em outras línguas foram arrancadas daqueles novos contextos estrangeiros, para voltarem ao Brasil, para fazerem companhia direta à sua matriz, ao poema-fonte, para homenageá-lo, comentá-lo, multiplicar as suas sete faces” (p.

158). Desta maneira, a repetição do poema de Drummond transforma-se na série, coleção, que é articulada com a tradução como operação não somente linguística.

Outros artigos

Há na coletânea um texto que funciona como ponte com a vertente descritiva dos Estudos da Tradução. Escrito, não por acaso, em inglês, trata-se de “Translation & Imagination. Localism and topicality in the ‘world’ literature of the 1940s”, de Alexandra Lopes. Retomando ideias já maduras, e ainda desconfortáveis segundo seu olhar, de que a literatura é feita grandemente por reescritas “menores” (tradução, antologia), a autora relata uma pesquisa sobre traduções portuguesas que compuseram uma coleção de literatura inglesa, definida como um macrotexto, na metade do Século XX. Lopes apresenta referências consistentes, alinhada com pesquisadoras atentas ao fenômeno duplo de tradução/compilação, tais como Teresa Seruya e Patricia Baubeta. Partindo da premissa de que lidar com literatura mundial é lidar com tradução, Lopes critica “[...] an understanding of translation as an instrument that is metaphorically invited to self-destruct after serving its purpose” (p. 65). Na construção da literatura mundial que a série termina fazendo, haveria uma tensão entre o paratexto e a poética da tradução, sob a autoridade de um editor muito visível. Assim “[w]hile the sanctity of the novels and their authors is emphatically reiterated in the paratextual material, authorship and authorial idiolect are metamorphosed into acceptability” (p. 67). Essas observações demonstram quão im-

portante é a articulação entre um nível para e intratextual na pesquisa sobre seleções em tradução, na medida em que esses dois planos não são necessariamente coerentes e homogêneos. O percurso prévio de Lopes nesse tópico específico dos estudos sobre as formas de reescrita lhe oferece a possibilidade de realizar uma análise descritiva clara e aprofundada, podendo despertar o interesse de pesquisadores e pesquisadoras sem familiaridade direta com o assunto. Ao mesmo tempo, a análise da forma em que certas obras da literatura mundial foram introduzidas em Portugal possui várias ligações possíveis com o sistema literário brasileiro, o que no futuro poderia gerar importantes investigações.

Finalmente, há outros textos no volume que, embora não tratem unidirecionalmente da questão de antologias, coletâneas e coleções em literatura traduzida, são representativos da variedade e do valor das pesquisas acadêmicas atuais no Brasil. É o caso de “Séries de TV, Cinema e Tradução: as formas atuais de publicação e divulgação de obras”, de Sinara de Oliveira Branco; e de “A tradução de ko nas narrativas míticas Ka’apor: interfaces nas marcas de tempo, de lugar e de modalidade”, de Raimunda Benedita Cristina Caldas. Neste último, a autora relata uma pesquisa de campo transdisciplinar, de interesse tanto para a linguística quanto para a literatura, tendo como implicação a realização de uma antologia de narrativas Ka’apor.

Há diálogos que poderiam ser estabelecidos entre os artigos recém comentados. Alguns foram brevemente esboçados, enquanto outros estão

esperando ser levantados. Pensamos que uma articulação entre os grandes grupos que propusemos é uma maneira de colocar em contato a diversidade de olhares que a prática antologizadora em tradução por si só propicia. Por exemplo, quando Paulo Henriques Britto fala em “seleção natural” (p. 28) de textos para compor antologias, com critérios de qualidade aparentemente imanentes às obras, está defendendo também um olhar que se desprende da sua prática não só acadêmica, mas igualmente ligada ao mercado editorial. Por outro lado, Alexandra Lopes, com um posicionamento descritivo e com a distância da pesquisa em parte histórica, pensando com relação a quem escolhe os textos que comporão uma antologia, quem fará a tradução, como será essa tradução etc., introduz no conjunto deste volume a direção sociológica que muitas pesquisas da área tomaram nas últimas décadas. Ou seja, enquanto Britto parece ver a manipulação inevitável da dupla tarefa (tradução/antologia) como algo metafísico, mas não por isso menos ligada à prática, Lopes traz a discussão para um campo político, ideológico, sociocrítico.

Em *Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções*, é possível encontrar exemplos de pesquisas em tradução que problematizam o método das seleções, servindo como referência e comparação para outras pesquisas. O livro, portanto, é bem-vindo, pois demonstra a existência de um debate acadêmico qualificado sobre o processo de antologia, coletânea e coleção, razão pela qual se pode vislumbrar que a reflexão sobre antologias e tradução tende a crescer. Trata-se do Volume I da coleção

Transletras, da editora Substância, que propõe questões ligadas à tradução, o que nos deixa em boa expectativa quanto aos próximos volumes.

Paulo Henrique Pappen
PGET/UFSC
paulohpappen@gmail.com

Rosario Lázaro Igoa
PNPD/CAPES-PGET/UFSC
rosilazaro@gmail.com

Informações gerais

A revista Fragmentos publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos com artigos e resenhas inéditos - em alemão, espanhol, inglês, italiano e português - referentes a línguas e literaturas estrangeiras.

Normas para a apresentação do texto

Os trabalhos submetidos devem:

- ♦ ser inéditos;
- ♦ apresentar um resumo de até 100 palavras, na língua do artigo e em inglês (no caso de artigo escrito em inglês, apresentar resumo em inglês e em português);
- ♦ apresentar palavras-chave (na língua do artigo e em inglês);
- ♦ conter até 5.000 palavras para artigos e 1.000 para resenhas;
- ♦ ser digitados em Word, fonte Times New Roman, corpo 12;
- ♦ não apresentar negritos e sublinhados. Citações dentro de parágrafos ou em língua estrangeira devem estar entre “aspas”. Citações destacadas devem estar sem aspas. Destaques de palavras ou expressões devem estar em itálico;
- ♦ notas de rodapé;
- ♦ os títulos das Referências devem ter o seguinte formato básico: Sobrenome do autor, Nome. Título do livro. Local de publicação: Editora, data da publicação. Ex: Paratore, Ettore. História da literatura latina. Trad. Manuel da Rosa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- ♦ citações no texto: o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação. Quando necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. Ex: (Arvin, 1946, p. 10).
- ♦ eventuais figuras (desenhos, gráficos, tabelas, fotos, etc.) devem ser enviadas em arquivos separados.
- ♦ dados adicionais:
 - nome da instituição a que está vinculado o autor;
 - endereço do autor para correspondência e e-mail.

Importante:

Os textos serão avaliados pela Comissão Editorial, Conselho Consultivo e pareceristas *ad hoc*. Os textos que não estiverem de acordo com as Normas Editó-

riais serão devolvidos para que sejam feitas as devidas alterações.

A revista detém os direitos autorais sobre a edição dos trabalhos aceitos. A revista não se responsabiliza pelos conceitos, ideias e opiniões emitidas pelos autores.

Os originais deverão ser enviados por correio eletrônico: revistafragmentos@gmail.com.