

Reveell

Revista de Estudos Literários da UEMS



**Exofonias, poliglossias e polifonias
na literatura-mundo**

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

REITOR

Laercio de Carvalho

VICE-REITOR

Celi Corrêa Neres

GERENTE DA UUCG

Djanires Lageano Neto de Jesus

EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ruberval Franco Maciel

COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti

Mírcia Hermenegildo Salomão Conchalo

Flávia Cavancanti

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Correa De Souza – UFS

Altamir Botoso - UEMS

Andre Rezende Benatti - UEMS

Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha

Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis

Ary Pimentel - UFRJ

Danglei De Castro Pereira - UnB

Daniel Abrão – UEMS

Elanir França Carvalho – UFPA

Eliane Maria de Oliveira Giacon – UEMS

Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS

Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California

Gustavo Costa - Texas Tech University

Gregório Foganholi Dantas – UFGD

José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba

Karl Erik Schöllhammer - PUC/Rio

Leoné Astride Barzotto - UFGD

Livia Santos de Souza - UNILA

Lucilene Soares da Costa - UEMS

Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS

Magdalena González Almada – UNC – Argentina

María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França

Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS

Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai

Milena Magalhães - UFESBA

Monica Barrientos - UTEM - Chile

Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ

Ramiro Giroldo - UFMS

Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS

Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS

Silvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ

Susanna Busato - UNESP/IBILCE

Susylene Dias Araujo - UEMS

Wellington Furtado Ramos – UFMS

Zélia Ramona Nolasco dos Santos Freire - UEMS

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

EDITORES DO NÚMERO

Professora Doutora Luciana Rassier – Universidade Federal de Santa Catarina

Professor Doutor Andrei dos Santos Cunha – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

CAPA

Renan Dalago

DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Andre Rezende Benatti

REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

Apresentação - Exofonias, Poliglossias e Polifonias na Literatura-Mundo

Luciana Wrege Rassier

Andrei dos Santos Cunha.....07

DOSSIÊ – ARTIGOS

A escrita-entre-mundos na obra de autores francófonos da contemporaneidade

Maria Bernadette Porto.....15

Às margens do fantástico: a imaginação dissonante do romance pós-apocalíptico belga contemporâneo

Laurence Boudart.....36

Literatura nativa do Quebec de 1970 a 2022

Maurizzio Gatti.....57

“The Metamorphosis”: Jhumpa Lahiri e sua escrita exofônica

Andréa Moraes da Costa.....76

Da Literatura à Música Brasileira: o diálogo melopoético de Alice Ruiz e Alzira E

Alan Silus

Flávio Zancheta Faccioni

Kelcilene Grácia-Rogrigues.....93

A maternidade questionada em *Morra, amor*, de Ariana Harwicz

Amanda da Silva Oliveira.....114

“They are hoping to keep it Welsh”: a dialogue between history and literature in *Up into the Singing Mountain*

Davi Silva Gonçalves.....136

***Salomé* de Oscar Wilde: uma tragédia exofônica**

Juan Carlos Acosta.....155

Translinguismo, exofonia e polifonia no *Kojiki*: o texto brasileiro

Bruno Costa Zitto

Andrei dos Santos Cunha.....174

Bossa nova em japonês: uma tradução exofônica de “O Pato”

Leonardo Reis.....198

RESENHAS

L’extrême contemporain – Québec

Luciana Wrege Rassier.....224

CRIAÇÃO LITERÁRIA

(Self)Translated

- Magali Sperling Beck..... 230

Reminiscences

- Magali Sperling Beck..... 233

APRESENTAÇÃO — EXOFONIAS, POLIGLOSSIAS E POLIFONIAS NA LITERATURA-MUNDO

O volume 3, número 33 da REVELL — *Revista de Estudos Literários da UEMS*, tem como proposta refletir sobre a ideia de muitas — e outras — línguas e vozes no texto literário.

Ao longo da história do mundo, a exofonia, ou autoria literária em língua não materna, sempre existiu — os exemplos vão do círculo de influência da escrita chinesa no Leste Asiático à literatura em latim da Idade Média europeia, passando por inúmeras obras escritas por imigrantes e desterrados. Há também exemplos de apropriações deliberadas da língua do outro — os casos de Conrad, Gombrowicz, Nabokov, Beckett e Ionesco são apenas alguns dos muitos que poderiam ser citados.

No século XXI, aquilo que Tawada Yôko chama de “viagem para fora da língua materna” (2003) e que Ottmar Ette define como a “literatura sem morada fixa” (2016) é um tema cada vez mais presente nas discussões teóricas — em virtude da globalização, por um lado, e dos deslocamentos de pessoas devido a crises e conflitos, de outro. Além disso, o literário sempre incluiu, em diferentes inflexões e graus, a língua do outro — seja na forma de polifonias bakhtinianas, seja na presença literal de muitas línguas em um mesmo texto. A discussão desse suplemento de vozes e lugares no discurso literário também ganha nova ênfase na atualidade, seja quando o foco é a literatura contemporânea, seja quando se investiga a literatura do passado ou narrativas futuristas distópicas — as “literaturas de um tempo estrangeiro”.

A abertura do *dossier* temático fica a cargo do artigo de Maria Bernadette Porto, no qual a autora se interessa pela escrita-entre-mundos (ETTE, 2018) das cartografias identitárias do contemporâneo, destacando contatos produtivos e

imprevisíveis entre idiomas e culturas diversas. Obras de escritores e escritoras francófonos nascidos fora da França — Antonio d’Alfonso, Dany Laferrière, Emile Ollivier, Ida Kummer, Kim Thúy, Leïla Sebbar, Marcel Bénabour, Minna Sif, Nina Bouraoui, Yin Chen — são lidas à luz da noção de imaginário das línguas (GLISSANT, 1995) e de *surconscience linguistique* (GAUVIN, 2000). A pesquisadora conclui que a fricção entre idiomas, memórias e paisagens nutre a produção literária de autores e autoras sem morada fixa (ETTE, 2018), cujas obras tensionam os conceitos de país natal e de língua materna, transgredindo fronteiras de mapas até então tidos como estáveis.

Em “Às margens do fantástico: a imaginação dissonante do romance pós-apocalíptico belga contemporâneo”, Laurence Boudart analisa três obras contemporâneas em língua francesa — *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (Jacqueline Harpman, 1995), *L'Escalier* (Catherine Barreau, 2016) e *Moi, Marthe et les autres* (Antoine Wauters, 2018) — com uma abordagem ecocrítica (SCHOENTJES, 2015) que permite observar traços de uma preocupação ambiental. Nesses três romances, identifica-se a utilização de uma linguagem *outra*, no sentido de uma polifonia entendida como o uso particular dado às diferentes vozes narrativas. De maneira mais abrangente, a autora questiona o lugar que a literatura pode ocupar em um mundo com um clima insalubre e se interroga sobre o que podem nos oferecer os desvios e as liberdades tomados em relação a uma realidade que não oferece nada além de uma paisagem devastada e uma fuga sem fim.

O pesquisador Maurizio Gatti, pioneiro no estudo da literatura nativa francófona do Quebec, propõe, em “Literatura nativa do Quebec de 1970 a 2022”, um amplo panorama dessa produção, apontando que sua afirmação tardia, após os anos 1970, deve-se tanto à relação historicamente conflituosa entre o sistema escolar quebequense e os povos autóctones quanto à relativa sedentarização gerada pela criação das primeiras reservas. Gatti demonstra como suas primeiras manifestações, de caráter mais político e ensaístico, expandiram-se

hoje como espaço de pesquisa e de criação estética, englobando diversos gêneros literários. Além dos principais temas, características e estilo, são sublinhadas as dificuldades de publicação e de difusão das obras, além de outras limitações que fazem com que os autores e as autoras escrevam sobretudo em língua francesa e não em suas línguas nativas. Também são destacadas as conquistas, as estratégias de legitimação e a infraestrutura literária desses autores e autoras.

Andréa Moraes da Costa, em “*The Metamorphosis: Jhumpa Lahiri e sua escrita exofônica*”, parte da coletânea de ensaios em língua italiana *In altre parole* (LAHIRI, 2015), na qual a escritora — nascida na Grã-Bretanha, filha de indianos e naturalizada norte-americana — discorre sobre seu aprendizado e sua paixão por esse idioma, bem como sobre seu sentimento de incompletude identitária, decorrente de seu convívio com as culturas bengali e americana. No ensaio “*La metamorfosi*”, aqui analisado a partir de sua tradução em língua inglesa, Lahiri parte do poema *Metamorfoses*, de Ovídio, para refletir acerca de sua produção literária em italiano, que constitui sua própria metamorfose linguística e literária — ou seja, sua escrita exofônica.

Os processos criativos também são objeto de estudo do artigo “Da literatura à música brasileira: o diálogo melopoético de Alice Ruiz e Alzira E”, que Alan Silus, Flávio Zancheta Faccioni e Kelcilene Grácia-Rodrigues consagram ao diálogo interartes (literatura e música), notadamente às relações discursivas e melopoéticas na canção “Ladainha”, poema escrito por Alice Ruiz e sua filha Estrela Ruiz Leminski e musicado por Alzira E, incluído no CD *Paralelas* (2005). Os resultados indicam a presença de uma amplitude de construções de efeitos de sentido em relação aos imaginários sociais relativos à figura feminina. Também fica evidenciada a presença, seja na canção, seja no conjunto do CD, do processo emancipatório da mulher brasileira, cujas relações de empoderamento foram evidenciadas a partir dos anos 2000.

Em “A maternidade questionada em *Morra, amor*, de Ariana Harwicz”, Amanda da Silva Oliveira propõe analisar a temática da maternidade nessa narrativa, primeira das que fazem parte da “Trilogia da paixão” da autora, e refletir sobre o que os papéis maternais representam e denunciam na contemporaneidade. A pesquisadora ressalta que a argentina Ariana Harwicz tem tido destaque na cena literária latino-americana, enquanto voz dissidente que questiona em sua obra uma concepção idealizada da maternidade, sublinhando o que há de sinistro e de belo no vínculo entre mãe e filho, ao criar um mundo ficcional cruel e poético no qual o amor é desequilibrado e movido por desejo e violência.

Partindo do contexto do processo histórico de emigração de galeses para a Argentina depois da segunda metade do século dezenove, Davi Gonçalves, em seu artigo “*They are hoping to keep it Welsh: a dialogue between History and literature in Up into the singing mountain*”, investiga o romance de Richard Llewellyn para compreender como a identidade galesa viaja até a Patagônia e qual o efeito dos pampas no sentimento de orgulho nacional dos personagens. Os resultados finais indicam como os Pampas transformam a ideia que esses personagens constroem de si mesmos, de sua linguagem e de seus hábitos.

Baseando-se nos conceitos de Chantal Wright (2008; 2010), Juan Carlos Acosta destaca, em “*Salomé* de Oscar Wilde: uma tragédia exofônica”, que a exofonia trata de fenômenos de uma escrita numa outra língua, adotada pelo artista com o objetivo de servir a determinados fins. A seguir, tece algumas observações a partir da única peça de Oscar Wilde escrita em língua francesa, *Salomé* (1893), com exemplos do texto em francês. Acosta passa então à tradução que fez da peça para o português brasileiro, nela observando os impactos do manejo peculiar da língua exofônica por parte de Wilde.

Em “Translinguismo, exofonia e polifonia no *Kojiki*: o texto brasileiro”, Bruno Costa Zitto e Andrei dos Santos Cunha apresentam alguns fundamentos teóricos para uma tradução anti-orientalista do *Kojiki* (720), obra da alta

antiguidade japonesa. Além de uma revisão das definições de “orientalismo” (SAID, 1994) e de “orientalismos periféricos” (CUNHA, 2013), os autores propõem uma aplicação dos conceitos de translinguismo e transculturação (ETTE, 2016), de exofonia (WRIGHT, 2008) e de polifonia (BAKHTIN, 2002), e trazem diretrizes fundamentais das teorias da transcrição e da poesia concreta, defendendo assim a concepção de um projeto tradutório crítico, recriativo e atentamente dedicado à funcionalização de elementos tipográficos e da distribuição de suas palavras sobre a bidimensionalidade da página. Por resultado prático das reflexões apresentadas, são propostos dois excertos em tradução da obra estudada, com ênfase em seus aspectos translinguais, exofônicos e polifônicos.

Em “Bossa nova em japonês: uma tradução exofônica de ‘O Pato’”, Leonardo Reis propõe uma versão da letra da canção de Jaime Silva e Neuza Teixeira para a língua japonesa. Tendo em vista a subordinação do texto aos elementos musicais que o acompanham e a sua função como letra de música, essa metodologia observa sobretudo preceitos que distanciam o texto vertido das ideias de transparência relativas ao texto de partida. Nessa perspectiva, o conceito de exofonia — o qual favorece a abordagem analítica do idioma estrangeiro e de seus componentes e privilegia a fisicalidade dos fonemas para a conjunção entre significado e significante — oferece variadas possibilidades de criação artística em japonês. A recepção da bossa nova no Japão também é levada em conta na busca de equivalências entre os textos de partida e de chegada. Um *link* dá acesso à *performance* gravada da canção em japonês para uma melhor demonstração da funcionalidade da versão enquanto letra de música.

A esses dez artigos vem se acrescentar a resenha proposta por Luciana Rassier de *L'extrême contemporain — Québec*, livro publicado em língua francesa em 2021, pela editora Goyal, de Nova Déli, e organizado por Vijara Rao (Centre for French & Francophone Studies da Jawaharlal Nehru University) e

por Hélène Amrit (professora de literaturas de expressão francesa da Université de Limoges). A obra, que traz uma entrevista com a escritora sino-canadense Ying Chen e onze artigos (dentre os quais *"Littératures de l'Après: romans 'déconcertants' du Québec et du Brésil lus em perspective comparée"*, da brasileira Zilá Bernd), reúne pesquisadores de diversos países e áreas do conhecimento, compondo uma coletânea polifônica cuja multiplicidades de vozes, temáticas e pontos de vista incita o leitor a revisitar o extremo contemporâneo — época desconcertante e multifacetada, familiar e estranha.

O dossier temático conta ainda com dois poemas em língua inglesa, escritos por Magali Sperling Beck — pesquisadora especializada em literatura canadense que vem se dedicando, nos últimos anos, ao estudo e à prática da escrita criativa, tendo realizado cursos de *creative writing* na University of Toronto School of Continuing Studies e publicado nas revistas *New Reader Magazine* e *Flash Fiction Magazine*. Os poemas *"(Self)translated"* e *"Reminiscenses"* dialogam com a temática das exofonias, poliglossias e polifonias na literatura-mundo, já que são marcados pela experiência do deslocamento geográfico, do habitar (ou ser habitada por) uma língua não materna, e do viver em uma paisagem outra, até certo ponto desconhecida, mas que traduz o eu-lírico, forjando-o ou o complementando.

Boa leitura!

Luciana Wrege Rassier

Universidade Federal de Santa Catarina

Andrei dos Santos Cunha

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Traduzido por Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2002.
- BARREAU, Catherine. *L'Escalier*. Neufchâteau: Weyrich, 2016.
- BUEKENS, Sara. L'écopoétique: une nouvelle approche de la littérature française. *Elfe XX-XXI*, n. 8, 2019. Disponível em:
<http://journals.openedition.org/elfe/1299>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- CUNHA, Andrei S. Orientalismos periféricos: presença literária do Japão no Brasil. In: BITTENCOURT, Rita Lenira; SCHMIDT, Rita Terezinha. (Org.). *Fazeres indisciplinados: estudos de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 13–25.
- ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 192–209, 2016.
- ETTE, Ottmar. *Escrever entre mundos: literaturas sem morada fixa*. Curitiba: UFPR, 2018.
- GAUVIN, Lise. *Langagement:: l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal : Université de Montréal, 1995.
- HARPMAN, Jacqueline. *Moi qui n'ai pas connu les hommes*. Paris: Stock, 1995.
- SAID, Edward. *Orientalism*. Nova Iorque: Random House, 1994.
- SCHOENTJES, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille: Wildproject, 2015. (Col. Tête nue.)
- TAWADA, Yôko. *Ekusofonii: bogo no soto e deru tabi* [エクソフォニー — 母語の外へ出る旅]. Tóquio: Iwanami, 2003.
- WAUTERS, Antoine. *Moi, Marthe et les autres*. Lagrasse: Verdier, 2018

WRIGHT, Chantal. Writing in the 'grey zone': exophonic literature in contemporary Germany. *GFL Journal*, v. 3, p. 26–42, 2008.

WRIGHT, Chantal. Exophony and literary translation. What it means for the translator when a writer adopts a new language. *Target*, v. 22, n. 1, p.22–39, 2010.

A ESCRITA-ENTRE-MUNDOS¹ NA OBRA DE AUTORES FRANCÓFONOS DA CONTEMPORANEIDADE

WRITING-BETWEEN-WORLDS IN THE WORK OF CONTEMPORARY FRANCOPHONE AUTHORS

Maria Bernadette Porto²

Resumo: No âmbito das cartografias identitárias do contemporâneo, torna-se cada vez mais frequente a escrita-entre-mundos (ETTE), na qual se destacam contatos produtivos e imprevisíveis entre línguas e culturas diversas. Em se tratando das literaturas francófonas, lidas à luz das noções de imaginário das línguas (GLISSANT) e *surconscience linguistique* (GAUVIN), observa-se a revisão da ideia de país natal e de língua materna. Da fricção entre idiomas, memórias e paisagens, cresce a produção literária de autores sem morada fixa, capazes de transgredir fronteiras de mapas considerados até então estáveis.

Palavras-chave: exílio; país-natal; imaginário das línguas; *surconscience linguistique*; escrita-entre-mundos

Abstract: In the context of contemporary identity cartographies, writing-between-worlds (ETTE) is becoming increasingly frequent, in which productive and unpredictable contacts between different languages and cultures stand out. In the case of francophone literature, read in the light of the notions of language imaginary (GLISSANT) and *surconscience linguistique* (GAUVIN), we observe the revision of the idea of home country and mother tongue. From the friction between languages, memories and landscapes, the literary production of authors without a fixed abode grows, capable of transgressing borders of maps considered until then stable.

¹ A noção de “escrita-entre-mundos”, tomada de empréstimo a Ottmar Ette, apresenta uma longa tradição histórica. Interessa-nos aqui refletir sobre este conceito no âmbito do cenário contemporâneo francófono, no qual a poética da mobilidade nos leva a rever cartografias identitárias baseadas no essencialismo e nas ideias de fixidez e de centralidade.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Professora Titular da Classe E na Universidade Federal Fluminense - Brasil. Decana junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4615-6206>. E-mail: mbvporto@hotmail.com.

Keywords: exile; home country; language imaginary; linguistic surconscience; writing-between-worlds

1 O LUGAR DA(S) LÍNGUA(S) NAS LITERATURAS SEM MORADA FIXA

Tudo está em constante movimento: as pessoas, as línguas, as fronteiras, as culturas (ETTE, 2019, p. 22).

A “literatura sem morada fixa” da contemporaneidade (ETTE, 2018) oferece ao pesquisador um vasto campo de análise, aberto a reflexões concernentes à questão identitária no contexto das migrações pós-coloniais, ao imaginário do lugar, à revisão da ideia de país natal e à noção de *surconscience linguistique* (GAUVIN, 2000). Aos olhos do romancista, poeta e ensaísta Édouard Glissant (Martinica), mesmo quando domina apenas seu idioma materno, o escritor de nosso tempo escreve na presença de todas as línguas do mundo pelo fato de ter consciência da diversidade linguística disseminada em toda parte. Segundo ele, não é possível para um autor escrever de modo monolíngue, sendo obrigado a levar em conta o imaginário das línguas (GLISSANT, 1995, p. 84). Em se tratando dos autores francófonos nascidos fora da França, dialogando de perto com Glissant, a crítica Lise Gauvin (Quebec) salienta a existência de uma espécie de encruzilhada linguística na base de sua criação, referente à coexistência da língua materna e da língua estrangeira. Longe de ser inocente, a adoção da língua da criação por esses escritores requer uma consciência apurada (a *surconscience linguistique*) do que significa esta escolha, determinada por condições de ordem ética e política. É na fricção de dois idiomas que o ato criativo se estabelece, o que supõe tensões entre o familiar e o estrangeiro, assim como estratégias textuais inspiradas pela inventividade.

Um outro conceito se faz aqui produtivo: o de translinguismo literário, presente na obra de muitos exilados, marcados pela multiplicidade de línguas e de culturas. Um exemplo da coexistência da pluralidade de idiomas levada ao

extremo no texto literário se revela no poema “Babel”, de Antonio d’Alfonso, poeta, escritor, cineasta e crítico, nascido em Montreal e descendente de pais italianos, inserido na diáspora italiana no Quebec:

Nativo di Montréal
Élevé comme Québécois
Forced to learn the tongue of power
Viví en México como alternativa
Figlio del sole e della campagna
Par les franc-parleurs aimé
Finding thousands like me suffering
Me casé y divorcié en terra fría
Nipote di Guglionesi
Parlant politique malgré moi
Steeled in the school of Old Aquinas
Queriendo luchar con mis amigos latinos
Dio where shall I be demain
(trop vif) qué puedo saber yo (D’ALFONSO, 1999).

Na sua escrita translíngue, o poeta borra e atravessa fronteiras linguísticas, geográficas e culturais, ilustrando a riqueza da exofonia, própria das chamadas “literaturas sem morada fixa”, que no século XXI ocuparão cada vez mais o palco da escrita (ETTE, 2019, p. 35) Trata-se de registrar, no campo estético, não só a impossibilidade de se pertencer a um único lugar – dado como algo fixo e estável – mas também a desconfiança em relação aos mapas identitários associados a um único idioma e a um único território.

Inserido na “era da rede” (ETTE, 2019, p. 26) e das conexões, D’Alfonso apresenta, em poucos versos e em quatro línguas, seu percurso identitário rizomático, pontuado por movências entre línguas, paisagens e memórias. Aqui é possível evocar palavras de Ottmar Ette, que parecem corroborar o poema “Babel”: “Os *lieux de mémoire* das literaturas do mundo não são locais estáticos de memória, mas foram registrados e assinalados em mapas de movimento.” (ETTE, 2019, p. 36).

Alguns dados do estar entre diferentes mundos, vivenciado pelo poeta, favorecem um melhor entendimento do poema em foco. Desde cedo, ele teve

contato com a pluralidade de idiomas. A língua falada por seus pais em sua infância era o guglionesano – que nunca se estabilizou na língua escrita – e ele foi escolarizado em inglês. Ao escolher escrever em francês e em inglês, mostra sua impossibilidade de adotar o guglionesano e o italiano como idiomas de criação, este último irrompendo em entrevistas ou em textos curtos sob a forma de vestígios, marcos de uma língua perdida (FERRARO, 2014, p. 48).

No poema citado, construído a partir de movâncias geográficas, interlíngüísticas e interculturais, D’Alfonso propõe uma releitura do mito de Babel, que perde suas características negativas de fracasso, incompletude e de impossibilidade de comunicação, para se tornar o espaço da convivência das diferenças cujo acúmulo no itinerário do sujeito lírico sugere a ideia de uma identidade em contínuo devir. A coexistência de várias línguas ao longo de poucos versos não impede sua legibilidade: para além de possíveis opacidades de cada idioma, o leitor penetra no sentido maior do poema, emprestando sua escuta à voz de um “homem traduzido” (RUSHDIE, 1993, p. 28), de um ser em trânsito por excelência. Dada a inviabilidade de expressar sua condição entre diversos mundos em um único idioma e de se situar em um só espaço, D’Alfonso apela para a diversidade de sotaques, espaços e memórias culturais que o atravessam.

2 A REVISÃO DA IDEIA DO PAÍS NATAL À LUZ DE AUTORES DO ENTRE-CULTURAS

O país natal só existe quando foi deixado. É a partir do exílio ou do alhures que ele emerge e se torna essa reconstrução frequentemente nostálgica, esse farol no retrovisor; ele toma seu verdadeiro sentido a partir do longínquo. O país natal é uma ausência (KUMMER, 2013, p. 117)³.

³ Todas as traduções são de minha autoria.

Lido sob o signo da perda no universo de muitos autores francófonos do exílio, como Ida Kummer, Minna Sik, Nina Bouraoui, Marcel Bénabou, Fethi Benslama, Kim Thúy, Émile Ollivier, Leïla Sebbar, Ying Chen, entre tantos outros, o país de origem se reveste dos signos da carência e da distância. Oriundos de diversos contextos culturais e políticos, todos são levados a revisitá a ideia de país natal e a noção da própria língua materna.

Originária da Tunísia (1950), em sua infância, Ida Kummer tinha a língua francesa em seu cotidiano escolar e em sua casa, onde o judeu-árabe e o italiano eram também falados. Em 1962, deixou a Tunísia para viver em Paris e posteriormente emigrou para os Estados Unidos, onde mora há muitos anos. Como atuação profissional vale destacar seu trabalho como Professora de Literatura Comparada no Colégio das Nações Unidas, na Universidade de Nova York e na Universidade Paris III, e como coordenadora da revista universitária bilíngue *Ceelan*, responsável pela divulgação das culturas magrebinas na América do Norte. Esta brevíssima apresentação da autora confirma seu lugar entre línguas e culturas e sua relação com a Tunísia: “Meu país natal, a Tunísia, nasceu duas vezes: uma primeira vez na França, uma segunda vez nos Estados Unidos. Paradoxalmente, fui eu que o pari e não o inverso.” (KUMMER, 2013, p. 117).

Nas suas palavras, o sentido da terra natal se manifestou, aos doze anos, no avião que a levaria a Paris. Esta cena fundadora de sua construção identitária se repete em todas as suas viagens aéreas sob a forma da angústia da separação: “Meu país natal se forma no recuo e será a princípio, essencialmente, uma perda.” (KUMMER, 2013, p. 118).

Para Kummer e inúmeros jovens tunisianos, o início de sua ancoragem na França constituiu um grande desafio. Eram muitos imigrantes engajados na reconstrução do país perdido, de uma terra prometida abandonada, o que correspondia a um trabalho de ressignificação de seu lugar identitário original,

feito na ausência. A dificuldade de tal empreitada se devia também à invisibilização do país de origem praticada pela política francesa (cf. o silêncio adotado pelo governo francês em torno da Guerra da Argélia).

Foi preciso ir viver nos Estados Unidos para que a Tunísia nascesse de novo para Ida Kummer, o que coincidiu com o prestígio de diversas teorias pós-coloniais nas universidades norte-americanas. Por isso mesmo, a Tunísia lhe pareceu mais fértil a partir de Manhattan. E de seu percurso triangular Túnis, Paris, Nova York surgiu um país interior, “um alhures que estaria sempre aqui.” (KUMMER, 2013, p. 122).

Outra representante dos trânsitos identitários responsáveis pelo seu perfil transcultural é Minna Sif, que nasceu na Córsega, no seio de uma família originária do sul do Marrocos. Desde cedo, como muitos filhos de imigrantes, era a intérprete e tradutora de seus pais, que não sabiam ler e escrever nem em francês nem em seu próprio idioma materno. Ao fazer a ponte entre o berbere e o francês, exercia a capacidade de se mover entre dois universos muito distantes. Atualmente vive em Marseille, cidade onde cresceu e onde oferece oficinas de escrita criativa para *rappers*. Na base de sua identidade plural, servindo-lhe de inspiração no ato de escrita estão o berbere, o corso, o francês, o dialeto magrebino. Em suas novelas e romances, a cidade de Marseille ocupa um lugar de destaque, com sua riqueza e diversidade culturais ao lado de sua pobreza. Reivindicando o caráter plural de seus pertencimentos, Minna Sif aproxima seus idiomas da conceituação de país: “Minhas línguas maternas são meu país natal. Eu me construí graças às minhas línguas e a partir delas. É nelas que busco o que sou.” (SIF, 2013, p. 159).

Diferentemente de outras escritoras, filhas de um casamento misto, a coexistência de línguas e de referentes culturais diversos não representa nenhum tipo de incômodo para Minna Sif, que recebeu de seus pais a herança do bilinguismo, sem nenhuma hierarquia de um idioma sobre o outro. Ao

considerar o bilinguismo como sua terra natal, reconhece seu vínculo com mais de uma língua e com mais de uma cultura: “Ao me transmitirem sua língua, eles me ofereciam a legitimidade de me sentir tanto berbere como francesa.” (SIF, 2013, p. 159).

Jovem autora nascida na França, de origem magrebina (filha de pai argelino e de mãe francesa), Nina Bouraoui representa em seu romance *Garçon manqué* as contradições que dilaceram sua personagem central, dividida entre dois mundos, dois idiomas e dois sexos. Ressalta-se neste livro a ferida existencial que doi em seu corpo⁴, marcado pelo processo colonial alienante que a impede de coincidir consigo mesma, com seus pertencimentos (árabe e francês), com sua sexualidade. Duplamente estrangeira, nunca se sente em casa: nem em sua pele, nem na Argélia, nem na França:

Não sei se estou em casa aqui na França. Aliás nunca vou saber. Nem em Rennes, nem em Saint-Malo, nem em Paris. Não sei se estou em casa na Argélia (...) Sempre me senti clandestina no controle dos passaportes (...) Sempre tive a impressão de ter um segredo. De ter uma vida dupla (BOURAOUT, 2000, p. 156-157).

No final do romance, após novo deslocamento da protagonista – sua ida a Roma - o texto sugere a possibilidade de uma reconciliação com sua história, com seu corpo e com seu duplo através da escrita. Tudo leva a crer que foi preciso distanciar-se da tensão da duplicidade Argélia/França, encontrar uma terceira via, para se reencontrar consigo mesma. Graças a uma superposição de experiências sensoriais, o próximo e o distante, o presente e o passado se encontram em uma espécie de diálogo para além das fronteiras. Reconhece-se aí a intervenção da memória afetiva que a situa em um lugar do mundo: “neste

⁴ Não é por acaso que, neste romance, a impossibilidade de habitar um país coincide com a impossibilidade de habitar seu corpo. Segundo o psicanalista tunisiano Fethi Benslama: “Esquecemos frequentemente que nosso corpo é nosso país natal originário e por isso pode se tornar estrangeiro e nos deixar a todo momento.” (BENSLAMA, 2013, p.55)

odor argelino que retorna como por um milagre em cada primavera francesa.” (BOURAOUI, 2000, p. 189).

É também a memória afetiva de evocação proustiana que se manifesta em um texto do escritor marroquino Marcel Bénabou⁵, no qual ele relata sua frustração ao chegar na França pela primeira vez, quando constatou o enorme hiato entre a pátria mítica, idealizada pela escola colonial em Marrocos, e a França real. Curiosamente, a chegada à metrópole lhe traz de novo seu país natal, com sua cozinha cheia de histórias, odores e sabores. A refeição feita às pressas em uma calçada barulhenta de um self-service no Boulevard Saint-Michel lhe lembrava, por contraste, os suculentos almoços sabáticos em sua terra de origem, verdadeiras cerimônias familiares. Diante de “mercados sem cheiros, “frutos sem gosto”, “fritas moles e mornas” da metrópole, irrompe em suas papilas gustativas “o sabor das batatas maternas”, sinais de que “um certo Marrocos estava colado na sua memória.” (BÉNABOU, 2013, p.36) A ressignificação de um elemento associado a hábitos franceses se dá pelo contato memorial com um signo da cozinha magrebina, o que se destaca abaixo:

Assim, a ritual xícara de café tomada em um bar esfumaçado da Rue des Écoles ou da Rue Soufflot trazia, infalivelmente, em algum lugar no fundo de minhas narinas, um pouco do perfume familiar, mas inegavelmente ausente, do chá de menta que meu pai preparava toda tarde e que ele gostava de bebericar comigo em nosso pequeno jardim. (BÉNABOU, 2013, p. 36).

Mereceria um estudo à parte os vínculos que associam a cozinha ao país natal, revisitado, muitas vezes, por imigrantes (na vida cotidiana e na ficção), ao se reunirem em torno de uma mesa repleta de iguarias de sua terra de origem para vencerem a ausência e a distância. Isto porque, carregada de valores afetivos, a cozinha constitui um importante patrimônio cultural para um povo, ocupando um lugar de destaque no imaginário de imigrantes, como aparece na

⁵ Segundo o autor, país modelado e remodelado pela situação colonial, o Marrocos determinou sua percepção de si mesmo e do mundo (BÉNABOU, 2013, p.32).

escrita autobiográfica da escritora vietnamita Kim Thúy, nome importante da chamada literatura migrante do Quebec. Em seu livro *Mān* (2013), em seu atelier-restaurante - que se tornou um endereço culinário incontornável em Montreal - a narradora reinventa receitas vietnamitas graças a experiências gustativas transculturais. Em se tratando do café, Dany Laferrière, escritor da diáspora haitiana no Quebec, publicou um livro intitulado *L'odeur du café* (1991), no qual relembra, com muita sensibilidade, a figura de sua avó que, sentada na varanda de sua casa, oferecia café às pessoas que passavam diante de sua casa. Em troca deste gesto de hospitalidade, elas lhe contavam suas histórias de vida. Para o escritor Laferrière, o cheiro do café lhe traz à lembrança o garoto que ele foi um dia, sentado no chão, ao lado de sua avó, atento aos relatos feitos pelos transeuntes, que lhe serviriam, mais tarde, de matéria para a criação. De algum modo, o aroma do café lhe permitiu recuperar um pedaço de sua infância perto de sua avó e o país de origem, resgatado no seu universo ficcional através da experiência olfativa.

Após essa breve digressão sobre os vínculos que associam o país natal à atividade culinária, cabe insistir sobre a situação entre-mundos de Marcel Bénabou. Ao se referir a sua identidade facetada, na confluência de três grupos étnicos (europeu, árabe e judeu), ele salienta o papel de sua genealogia judaico-franco-magrebina na sua relação com a linguagem. Da presença conjunta de três idiomas (francês, árabe e hebreu) surgiram combinações inusitadas, que ele apresenta, de modo humorístico, como o “franbeu”, o “franrabe” e o “hébrabe”, neologismos criados para dar conta de sua posição entre-línguas.

Em seu texto “Le pays où l'on n'arrive jamais” (O país aonde não se chega nunca), o sociólogo argelino Abdelmalek Sayad salienta a relação entre o exílio e a descoberta do “o vínculo quase carnal com o território (país, solo natal, pátria) e com o grupo (família, pais, parentesco, comunidade, nação) de onde se é originário.” (SAYAD, 1996, p. 11). Em muitos textos centrados na experiência

do exílio, esse elo pode reforçar a dificuldade do exilado em se situar em um novo país e em uma outra cultura. Habitado afetivamente enquanto ausência, o país de origem se torna uma espécie de morada-refúgio, morada-lembança que favorece a habitabilidade simbólica na qual o exilado busca se situar. Mas o que acontece quando o idioma de origem e a cultura a ele associada se definem como interdição, carência, ou como falta da transmissão memorial familiar?

3 A ESCRITA NO LUGAR DA FALTA E DA INTERDIÇÃO: OS ECOS DA LÍNGUA APAGADA

- **Um escritor entre-fronteiras no Quebec: o exemplo de Émile Ollivier**

(...) sou trabalhado pela falta da língua crioula (OLLIVIER, 2001, p. 65).

Ao se definir como « escritor de fronteiras » - designação que ele prefere à de escritor migrante – o haitiano Émile Ollivier é autor de uma rica obra que inclui romances, novelas, narrativas autobiográficas e ensaios. Do ponto de vista de sua formação intelectual, situa-se na confluência de diversos campos do saber, como a Literatura, a Sociologia, a Filosofia e a Psicologia. Ser dos trânsitos e das encruzilhadas culturais, desenvolveu, em particular nos ensaios intitulados *Repérages 1* e *Repérages 2*, reflexões sobre a experiência exilar, o imaginário do lugar e a vivência linguística no país de adoção.

A situação intervalar no campo linguístico e cultural do Quebec é representada, com humor, por Émile Ollivier, posicionado no ir e vir entre duas culturas e entre dois idiomas (a língua crioula e o francês). Tirando partido de

sua dualidade, em uma entrevista a Jean Jonassaint, ele declara sua esquizofrenia identitária, vivenciada de modo inventivo:

Essa esquizofrenia vai ser encontrada provavelmente ao longo de toda a minha produção. Tenho o hábito de dizer que sou haitiano à noite e quebequense de dia. E penso de fato que é uma situação de esquizofrenia... isto é, de alguém que está desvinculado da realidade. Estou desvinculado da realidade haitiana, mas também da realidade quebequense. Apesar dessas duas realidades trabalharem meus desejos, minhas alegrias... meus trabalhos e meus dias (JONASSAINT, 1986, p. 88).

Ao se referir ao exílio – a sua fuga da ditadura dos Duvalier no Haiti -, ele revela o que está na base do sentimento de nostalgia experimentado no país estrangeiro. Não são signos geográficos que lhe fazem falta, como a ilha, o mar, os coqueiros, mas a língua materna (OLLIVIER, 2001, p. 65) que habita seus sonhos, único lugar onde se expressa em crioulo (OLLIVIER, 2001, p. 63), já que na vida cotidiana tem poucas oportunidades de se expressar neste idioma.

Ao deixar o Haiti, perdeu um lugar de enunciação e foi imperioso para ele encontrar um outro, para evitar o risco do silêncio, que seria impensável em se tratando de alguém que só existe na e pela palavra. Por isso mesmo, descobriu um asilo na língua francesa, ressignificada através da experiência exilar. A língua da sociedade das plantações, imposta no espaço da sua família e no da escola, nos quais o crioulo era alvo de interdição em nome da vitória da civilização sobre a barbárie, adquire novo papel na vida deste intelectual das fronteiras.

Solidário com os quebequenses, assume, para além de diferenças históricas, sua luta em defesa da língua francesa, experimentando o desafio de fazer falar sua língua na língua do anfitrião. Seu desejo é que deste contato interlíngüístico nasça algo novo, algo nunca ouvido anteriormente. (OLLIVIER, 2011, p. 134) Ao escrever, o escritor capta o murmúrio das duas línguas, e, em

especial, seu próprio sotaque, marca indelével de sua diferença no uso da língua francesa:

(...) quando escrevo, sinto o murmúrio de uma dupla língua, como se colocasse uma concha do mar na orelha. Faço questão de guardar essa música, pois tento trabalhar na língua sem perder meu sotaque (isto é, uma inflexão de voz, um ritmo, um tom), pois o sotaque de uma língua transportada em uma outra assinala um corpo a corpo das línguas que se encontram, se entrechocam e se misturam. O sotaque diz mais do que a língua (OLLIVIER, 2011, p. 132-133).

Por mais que estivesse habituado a escrever em francês, traz em seu corpo, na sua pele, sinais da língua ausente: um gosto do crioulo que não o abandona nunca, como se estivesse condenado a viver na encruzilhada de duas línguas, como se sob a forma polida das palavras francesas, lisas como o mármore das pias de batismo, ele descobrisse a douração dos ícones vodus, os *vêvês*⁶ dos peristilos (OLLIVIER, 2001, p. 65). Assim, guarda no fundo de si – no seu inconsciente – o idioma materno cujo luto se mostra impossível:

Sou um escritor francófono. Não fiz o luto do crioulo; fazê-lo seria me desligar dele, bani-lo mesmo. Creio que o crioulo está enterrado em mim, em uma cripta; ele é para mim um reservatório de ritmos, de sons e de imagens. Sobre esta cripta, construí com o francês uma nova morada e aí resido, corpo e alma. Vivo hoje em francês. (OLLIVIER, 2001, p. 64).

- **A impossibilidade da transmissão linguística: o caso de Leila Sebbar**

Falo de um país que se esconde, um país ao qual não tenho direito, do qual devo roubar o que ele não quer me dar, sou compelida à pilhagem do vagabundo, do clandestino, ladrão que rouba, mesmo sabendo que é arriscado (SEBBAR, 2013, p. 152).

⁶ Nas cerimônias de Vodu, os *vêvês* são desenhos no chão que ajudam a estabelecer uma ligação com os espíritos.

Nascida na Argélia, onde morou com sua família durante quase vinte anos antes de ir viver na França, a escritora Leïla Sebbar faz parte do grupo de escritores hifenizados devido a um duplo pertencimento: seu pai era argelino e sua mãe, francesa. Ao contrário de Minna Sif para quem a pluralidade linguística herdada de seus pais representa um legado positivo, Leïla Sebbar se refere, frequentemente, a um profundo incômodo: o fato de seu pai não lhe ter transmitido o idioma árabe e sua cultura tão rica. Sentindo-se lesada e despossuída de uma herança que lhe cabia por direito, coloca-se metaforicamente nos interstícios da clandestina, da ladra que tenta roubar de seu pai o país que ele lhe negara por motivos que escapam a sua compreensão. Se, por um lado, a língua e a cultura francesa fazem parte de seu repertório existencial, o idioma árabe e toda a cultura magrebina constituem uma ausência, um silêncio. Este silêncio insiste em se fazer ouvir em muitas obras, como é o caso de *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) e *L'arabe comme un chant secret* (2007), nas quais ela desenvolve reflexões sobre a língua ausente.

A vivência exilar, sob vários aspectos, perpassa o conjunto de obras da autora, mas o lugar de exílio mais recorrente em seu universo se refere à questão da língua, neste caso, o árabe. Em geral, a experiência do exílio está associada à perda da língua materna (a língua da mãe como origem), mas, para Leïla Sebbar, a carência linguística se vincula à figura paterna. Muitos indícios nos textos da escritora mostram que ela frequentava a casa da avó paterna onde se falava árabe; em seu lar, as empregadas se utilizavam desta língua e o pai se comunicava com elas no seu idioma. Pode-se indagar até que ponto a autora teria sido de fato impedida de aprender o árabe por uma decisão de seu pai. Como ela afirma, fora do espaço da escola onde tudo era em francês, o árabe estava presente em toda parte: “Meu pai (...) nos separava de sua terra, da língua de sua terra. Entretanto, tudo em torno da escola era árabe. Os muros não eram tão grossos” (SEBBAR, 2003, p. 42).

A título de exemplificação, algumas passagens de seu texto “Clandestine dans le pays de mon père”, publicado no interior da obra coletiva *Le pays natal*, serão aqui evocadas: “O país natal me abandonou, não o meu, o de meu pai.” (SEBBAR, 2013, p. 150); “Meu pai não me ofereceu seu país natal.” (SEBBAR, 2013, p. 150); “Ninguém me disse que esse país era meu. Que sou absolutamente deste país. É seu país, o país de seus ancestrais, de seus ancestrais desde ...” (SEBBAR, 2013, p. 151). Consciente de ter sido impedida por seu pai – que era professor - a ter acesso a sua língua e a sua cultura, afirma que tal interdito fez de seu pai um desconhecido. Daí resultaria o sentimento da ausência de um país e da língua materna:

Quantas palavras, quantos livros para dizer um dia “Meu país”? Uma língua é um país e eu não tenho língua. Uma língua é uma mãe, dizem “a língua”.
Qual é minha língua materna?
Qual é meu país?” (SEBBAR, 2013, p. 154).

Ao se falar em interdito, evoca-se a prática da transgressão, uma vez que sem a existência de uma proibição anterior, não há atos transgressivos. Por isso mesmo, Leïla Sebbar se vale de sua identificação com as figuras metafóricas do clandestino e do ladrão para assumir a escrita como ato sorrateiro e invasivo. Escrever representa, a seus olhos, um gesto motivado pela transgressão que, segundo De Certeau, equivale a atravessar: “Transgredir significa atravessar.” (DE CERTEAU, 2011, p. 266). Na base da criação da autora, existe a travessia da proibição paterna que a teria excluído do idioma de seus pais, de sua história e de suas lendas. Como fundamento da escrita enquanto ato transgressivo, se situa o sentimento de exclusão que afeta a escritora marcada pela despossessão sob vários aspectos:

Meu pai reteve sua língua, com ela as lendas e as canções (as cantigas de ninar são para as babás e as anciãs com os pequenininhos) as epopeias e a poesia árabes (SEBBAR, 2007, p. 69).

A transgressão que se dá na escrita de Sebbar se refere à possibilidade da autora recuperar os ecos do idioma e da cultura paternos através do francês, língua de sua mãe. Da fricção entre as duas línguas brota uma terceira margem de expressão identitária, assim como se dá o encontro de duas paisagens, o que remete à configuração da memória-palimpsesto:

Escrevo a violência do silêncio imposto, do exílio⁷, da divisão, escrevo a terra de meu pai, colonizada, maltratada (ainda hoje), deportada selvagemente, eu o escrevo na língua de minha mãe É assim que posso viver, na ficção, filha de meu pai e de minha mãe. Traço minhas estradas argelinas na França (SEBBAR, 2007, p. 50).

Como pano de fundo da escrita de Leïla Sebbar existe a questão colonial e, em particular, a guerra da Argélia, silenciada pelas autoridades francesas, cuja reverberação se faz presente na obra *La Seine était rouge*. Trazendo para o centro da narrativa o massacre de argelinos em Paris, em 17 de outubro de 1961, silenciado pelas vozes do poder e pelas famílias das vítimas, o romance contribui para fazer falar o silêncio e propõe o preenchimento do vazio referente ao déficit de transmissão histórica através de testemunhos dos personagens.

Em se tratando da dualidade identitária vivenciada por Leïla Sebbar e da ruptura da herança cultural imposta por seu próprio pai, percebe-se o contexto político no qual se situa uma família afetada pelas marcas da violência colonial. Na tentativa de explicar a atitude de seu pai, a autora desenvolve algumas versões para justificá-la. Em uma dessas vertentes adotadas por Sebbar, se destaca a oposição entre dois polos: de um lado, a mãe francesa, cúmplice dos colonizadores; de outro, o pai, colonizado, vítima de um rapto feito pela língua e cultura francesas:

⁷ Vale lembrar que cada um de seus pais conhecia, a seu modo, a experiência do exílio: a mãe era exilada geograficamente de seu país natal; o pai, em sua própria casa, era exilado de sua língua materna, embora vivesse na Argélia.

É um rapto. Meu pai foi sequestrado de sua mãe, de sua própria terra, de seu país (...) de sua língua, das mulheres de sua língua. Ele escolheu Satã. Perdeu sua alma ... E minha mãe é a sedutora, diabólica, a auxiliar da França imperialista e guerreira (SEBBAR, 2007, p. 26).

Ao se definir como filha do pai-vítima e da mãe-carrasca, “entre um masculino feminino e um feminino masculino” (SEBBAR, 2007, p. 27), sente-se duplamente exilada e duplamente órfã, privada do “eu” materno e do “eu” paterno” (SEBBAR, 2007, p. 54). Por isso mesmo, indaga-se como seria possível produzir, a partir dessa dupla ausência, a presença de um “eu” autônomo. (SEBBAR, 2007, p. 54) Herdeira de uma situação traumática, deserdada do legado cultural paterno, a autora escreve para oferecer a seu pai um dom, a herança que ela lhe dá: sua arte (SEBBAR, 2007, p. 72).

No conjunto da produção literária da escritora, destaca-se a prática de negociações entre duas carências, entre dois idiomas, entre duas culturas. Colocando-se sempre à escuta da sonoridade da língua árabe, captada, sob a forma de fragmentos, em cafés franceses, Leïla Sebbar se engaja em busca da recuperação do idioma e da cultura interditados. Ao escrever, lança mão do (im)possível encontro e da fricção entre suas duas vertentes identitárias. Para tanto, assume o lugar do arqueólogo à procura dos vestígios do pai-línguacultura ausentes, valendo-se do francês para fazer despertar o árabe: “Ísis, a língua de minha mãe ressuscita o corpo da Argélia, meu pai.” (SEBBAR, 2007, p.28). É o que se depreende também nas palavras finais do livro *Je ne parle pas la langue de mon père*, no qual a primeira linha de cada capítulo reitera, com variantes, o título da obra. No fim deste livro, o leitor descobre o sentido maior da ausência no processo de criação da escritora, que produz a partir da falta, graças à falta:

Nunca aprenderei a língua de meu pai. Quero escutá-la, ao acaso de minhas peregrinações. Escutar a voz do estrangeiro bem-amado, a

voz da terra e do corpo de meu pai que escrevo na língua de minha mãe (SEBBAR, 2003, p. 125).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O país natal, o meu, é lá onde nasci para partir. Saí de lá, cruzei fronteiras, fui embora. Mas não parti. Quero dizer que não cheguei em lugar nenhum... Ou seja, não aterrissei realmente (BARAKAT, 2013, p. 24).

Ao longo das reflexões desenvolvidas, confirmou-se a importância da experiência exilar no universo de autores francófonos que, antenados com nosso tempo, inspiram-se, muitas vezes, na ausência da língua, da pátria e da cultura maternas para produzirem obras iluminadas pelo estar-entre-mundos. Sob diversos aspectos, vivenciado em diferentes contextos culturais e políticos, o exílio – voluntário ou não – constitui uma vivência singular ou coletiva que leva seres deslocados a se interrogarem sobre o sentido do lugar e a possibilidade do habitar fora de sua terra-língua de origem.

Ao se registrarem aqui vozes das mobilidades, que se fazem ouvir através de ensaios e da ficção, reitera-se o caráter representativo de depoimentos que, rompendo barreiras, encontram eco em outros cantos da vastidão relativa às cartografias da diversidade. Para além das biografias únicas de autores ligados a várias localizações da francofonia (Maghreb, Quebec e Antilhas), percebe-se um denominador comum que as une: a história de cada autor com a língua francesa.

Ao ser adotado como meio de expressão por seres migrantes, o francês desterritorializado assume outra importância, tornando-se, várias vezes, a morada que abriga “estrangeiridades” plurais. Todavia, muito mais do que uma chegada definitiva, a língua francesa equivale a uma busca inacabada, a um processo sem fim que corresponde à procura do auto-conhecimento por

autores e personagens definidos pela identidade em devir. Ao se referir à difícil apropriação da língua francesa, a autora chinesa Ying Chen, um dos nomes mais significativos da escrita migrante do Quebec, recorre à figura mítica de Sísifo. Assim, vê esse idioma estrangeiro como a pedra que lhe escapa sempre, obrigando-a a recomeçar continuamente. Entretanto, apesar das dificuldades, torna-se maior do que os obstáculos e sua busca é sempre retomada. (CHEN, 2004, p.29) Para a autora do ensaio *Quatre mille marches*, escrever em uma língua estrangeira é um trabalho digno de Sísifo, mas a criação em geral também o é (CHEN, 2004, p. 30).

Atravessados pelas tensões entre línguas e culturas, autores vinculados diretamente à questão colonial ou indiretamente, pelo fato de a terem herdado de seus pais, ressignificam sua ligação com a língua materna, abrindo-se para o idioma visto, a princípio, como sinônimo de opressão. Ao se apropriarem do meio de expressão dos antigos colonizadores, realizam um roubo metafórico, movidos pela necessidade de aí encontrar o lugar do qual foram excluídos.

Explorar a escrita-entre-mundos no âmbito das literaturas francófonas deve levar em conta a Poética da Relação proposta por Glissant (1990), fundamentada nos (des)encontros, fricções e choques entre culturas, em um processo inacabado característico de nosso tempo. Inspirando-se no ensaísta e escritor martinicano, Émile Ollivier salienta a duplicidade de significações associada à palavra “relação”: “ligar o que está separado, o aqui e o lá, a origem e a acolhida”; “relatar no sentido de testemunhar, contar, narrar” (OLLIVIER, 2011, p. 131). Em textos dos autores escolhidos nestas considerações, percebe-se que seus relatos de vida e seus testemunhos se apoiam nas associações entre o aqui e o lá, entre o passado e o presente. Feitos diretamente em ensaios e em narrativas autobiográficas; ou indiretamente, através de seus personagens, tais depoimentos trazem a releitura da noção de lugar identitário, que perde qualquer ideia de fixidez, para se tornar algo movente e sempre em construção.

Como pensa o autor de *Repérages 1*, o sujeito que conheceu a experiência dos trânsitos descobre-se como um ser plural, “feito da interferência de todos os lugares que atravessou.” (OLLIVIER, 2001, p. 24).

Localizados no intervalo entre dois ou mais universos, esses autores ilustram a categoria dos homens traduzidos a que se referiu Salman Rushdie em seu célebre ensaio, no qual é dito que, ao contrário do que se pensa, a tradução não constitui, necessariamente, uma perda, podendo ser vista como ganho de algo (RUSHDIE, 1993, p. 28). De qualquer modo, entre perdas e ganhos, os escritores francófonos dos trânsitos entre línguas e culturas estão sempre engajados na procura de um terceiro lugar identitário. Esse lugar é a escrita literária, a única que mostra capaz de dar conta da impossibilidade de se escrever de modo monolíngue própria do contemporâneo: “Quando se escreve em uma língua, lendo as literaturas de várias outras línguas, a língua da escrita não é mais somente uma língua, mas ela se torna a língua que carrega todas as línguas.” (CHEN, 2014, p. 74).

REFERÊNCIAS

- BARAKAT, Hoda. Propositions... In : SEBBAR, Leïla (dir.) *Pays natal*. Tunis : Éditions Elyzad, 2013.
- BÉNABOU, Marcel. La bonne langue. In : SEBBAR, Leïla (dir.) *Pays natal*. Tunis : Éditions Elyzad, 2013.
- BENSLAMA, FETHI. Les naufragés du natal. In : SEBBAR, Leïla (dir.) *Pays natal*. Tunis : Éditions Elyzad, 2013.
- BOURAOUI, Nina. *Garçon manqué*. Paris : Éditions Stock, 2000.
- CHEN, Ying. *Quatre mille marches*. Montréal : Boréal, 2004.
- CHEN, Ying. *La lenteur des montagnes* : essai. Montréal : Boréal, 2014.
- D'ALFONSO, Antonio. *L'autre rivage* : poésie. Montréal : Le Noroît, 1999.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

- ETTE, Ottmar. *Escrever entre mundos: literaturas sem morada fixa*. Curitiba: Ed.UFPR, 2018.
- ETTE, Omar. As literaturas do mundo: condições transculturais e desafios polilógicos de um conceito prospectivo. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; ANDRADE, Antonio (org.) *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- FERRARO, Alessandra. Antonio d'Alfonso ou du vertige autotraductif. *Tradução em Revista*, 16. Rio de Janeiro: PUC, 2014.
- GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000.
- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Seuil, 1990.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- JONASSAINT, Jean. *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens de l'exil*. Paris : Éditions de l'Arcanterie ; Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1986.
- KUMMER, Ida. Un ailleurs qui serait ici. In: SEBBAR, Leïla (dir.) *Pays natal*. Tunis : Éditions Elyzad, 2013.
- LAFERRIÈRE, Dany. *L'odeur du café*. Montréal : Éditions VLB, 1991.
- OLLIVIER, Émile. *Repérages*. Montréal : Leméac, 2001.
- OLLIVIER, Émile. *Repérages 2*. Montréal: Leméac, 2011.
- PORTO, Maria Bernadette. Hospitalidade e translinguismo literário no imaginário de autores francófonos da contemporaneidade. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; ANDRADE, Antonio (org.) *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- RUSHDIE, Salman. *Patries imaginaires: essais et critiques. 1981/1991*. Paris : Christian Bourgois, 1993.
- SAYAD, Abdelmalek. Le pays où l'on n'arrive jamais. *Le courrier de l'UNESCO*, n. 9610, « Les mondes de l'exil », octobre 1996.
- SEBBAR, Leïla. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard, 2003.
- SEBBAR, Leïla. *L'arabe comme un chant secret*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2007.
- SEBBAR, Leïla. *La Seine était rouge* : Paris, octobre, 1961. Paris : Actes Sud, 2009.

SEBBAR, Leïla. Clandestine dans le pays de mon père. In : SEBBAR, Leïla (dir.) *Pays natal*. Tunis : Éditions Elyzad, 2013.

SIF, Minna. *Une langue est un pays*. In : SEBBAR, Leïla (dir.) *Pays natal*. Tunis : Éditions Elyzad, 2013.

THÚY, Kim. *Mān*. Montréal : Libre Expression, 2013.

Recebido em 15/11/2022.

Aceito em 15/02/2023.

ÀS MARGENS DO FANTÁSTICO: A IMAGINAÇÃO DISSONANTE DO ROMANCE PÓS-APOCALÍPTICO BELGA CONTEMPORÂNEO¹

ON THE MARGINS OF THE FANTASTIC: THE DISSONANT IMAGINATION OF THE CONTEMPORARY BELGIAN POST-APOCALYPTIC NOVEL

Laurence Boudart²

Resumo: Jacqueline Harpman (1929-2012), Catherine Barreau (1965) e Antoine Wauters (1981) são três escritores com trajetórias, estilos e fortunas literárias bastante diferentes. Além de seu pertencimento à literatura belga de língua francesa, eles têm em comum o fato de terem se aventurado além das fronteiras do real, pelo menos uma vez em sua obra, sem a pretensão de serem escritores do estranho ou do fantástico. *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (Jacqueline Harpman, 1995), *L'Escalier* (Catherine Barreau, 2016) e *Moi, Marthe et les autres* (Antoine Wauters, 2018) podem ser qualificados como romances pós-apocalípticos. Neste artigo, propõe-se analisar esses três romances com o objetivo de rastrear os traços de uma preocupação ambiental, que uma leitura de abordagem ecocrítica permite elucidar. Nos três textos estudados, observa-se o uso de uma linguagem *outra*, não no sentido primeiro do termo, mas no de uma polifonia entendida como o uso particular dado às diferentes vozes narrativas. De forma mais ampla, no artigo questiona-se sobre o lugar que a literatura pode ocupar em um mundo com um clima deletério e sobre o que podem nos oferecer os desvios e as liberdades tomados em relação à realidade, quando o horizonte dessa mesma realidade não oferece nada (mais) do que uma paisagem de devastação por vir e uma fuga incessante.

Palavras-chave: Literatura francófona; literatura belga contemporânea; romance fantástico; ecocrítica; polifonia.

Abstract: Jacqueline Harpman (1929-2012), Catherine Barreau (1965) and Antoine Wauters (1981) are three writers with very different literary trajectories, styles and fortunes. In addition

¹ Tradução em português de Luciana Rassier. Revisão em português de Marco Antonio Francelino de Oliveira. Uma versão francesa deste texto foi objeto de uma comunicação no simpósio internacional "Humour, ironie et subversions dans l'école belge de l'étrange", organizado pela Universidad de Extremadura (Espanha) e pela Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Polônia) nos dias 28 e 29 de abril de 2021, e posteriormente de um artigo a ser publicado pela PIE Peter Lang, em obra coletiva organizada por Isabelle Moreels e Renata Bizek-Tatara, no prelo.

² Doutora em Literaturas francófonas pela Universidade de Valladolid - Espanha. Desde 2019 é diretora do *Archives & Musée de la Littérature* em Bruxelas - Bélgica. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0890-383X>. E-mail: laurence.boudart@aml-cfwb.be

to be part of Belgian French-language literature, they have in common that they have ventured beyond the boundaries of reality, at least once in their work, without claiming to be writers of strange or fantastic genres. *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (Jacqueline Harpman, 1995), *L'Escalier* (Catherine Barreau, 2016) and *Moi, Marthe et les autres* (Antoine Wauters, 2018) can be described as post-apocalyptic novels. This article analyses these three novels in order to detect traces of an environmental concern, which an ecocritical reading can shed light on. In the three studied texts, we observe the use of *another* language, not in the primary sense of the term, but in that of a polyphony understood as the particular use given to the different narrative voices. More broadly, the article questions the place that literature can occupy in a world with a deleterious climate and what can be offered to us by the gaps and liberties taken in the face of reality, when the horizon of this same reality offers (no more) than a landscape of future devastation and escapes.

Keywords: French-speaking literature; contemporary Belgian literature; fantastic novel; ecocriticism; polyphony.

1 INTRODUÇÃO: A LITERATURA BELGA FRANCÓFONA E O FANTÁSTICO

Quando se trata da literatura belga francófona, é frequente considerar-se que ela tem se mostrado particularmente fértil – e sem dúvida continua a sê-lo – em gêneros ditos menores, como o policial, o fantástico e os romances gráficos. Às vezes agrupados sob a denominação de paraliteratura, eles teriam encontrado um terreno particularmente fértil na Bélgica devido à posição minoritária ocupada pela produção literária em relação à instituição francesa, *a fortiori* parisiense. De fato, é “na capital [francesa] que se concentra o grosso da atividade literária. É lá que nascem os grandes movimentos, que trabalha a maioria dos escritores, que funcionam as instâncias de produção e de consagração” (DUBOIS, 2019, p. 207, tradução nossa)³. A fim de poder existir e prosperar fora, ou melhor, ao lado desse poder altamente centralizado, os atores da literatura francófona na Bélgica têm procurado, portanto, ocupar certos nichos, negligenciados ou mesmo desdenhados pelas instâncias de legitimação, sejam atividades de escrita ou de edição.

³ No original: “dans la capitale [française] que se concentre le gros de l'activité littéraire. C'est là que prennent naissance les grands mouvements, que travaillent la majorité des écrivains, que fonctionnent les instances de production et de consécration”.

Se esta síntese rápida peca, sem dúvida, por simplificação, seu interesse é que permite propor um quadro teórico. A produção que, em maior ou menor grau, se enquadra no gênero fantástico é, portanto, parte integrante do campo literário belga e contribui para caracterizá-lo, quer se trate de "fantástico real", de "discurso fantástico", de um sentimento de "estranheza" ou de uma "tonalidade fantástica" menor (ver CARION, DUHAMEL, 2000, p. 461-475). Como terei oportunidade de mostrar, a análise que se segue insere-se neste quadro e questiona o potencial de alguns textos contemporâneos que utilizam uma língua *outra* e também um espaço-tempo *outro* para dizer as angústias de hoje.

2 DO ROMANCE PÓS-APOCALÍPTICO COMO SINTOMA

Desde pelo menos a segunda metade do século XX, após os desastres ligados à Segunda Guerra Mundial, diversas produções culturais têm retomado o tema do fim do mundo. Refletindo preocupações enraizadas em um presente cada vez mais secular, mas também cada vez mais ameaçador, o imaginário pós-apocalíptico oscila entre a destruição total e a oportunidade de renovação, adotando uma forma que geralmente resulta em uma distopia mais ou menos angustiante. Se a ficção científica, tanto no cinema como na literatura, tem-se revelado particularmente adequada a este topô, outros subgêneros também acolheram ficções pós-apocalípticas.

Assim, o fantástico, no sentido doravante canônico definido por Todorov, oferece um cenário no qual mais de uma produção contemporânea encontra pertinente seu lugar. Levamos em conta que “o texto [fantástico] obriga o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural”

(TODOROV, 1970, p. 37)⁴, sem aceitar nem uma interpretação alegórica, nem uma interpretação poética, joga a favor dessa categorização. No entanto, em muitas distopias do extremo contemporâneo, a explicação *natural* ou *sobrenatural* já deu lugar a um tipo de exegese antropocênica. De fato, sabe-se que o impacto dos seres humanos em seu meio ambiente atingiu tal dimensão que eles se tornaram seu ator central. A partir do momento em que se empenha em dar conta dessa ameaça de fim do mundo, encarnada pelo próprio ser humano enquanto causa e vítima, a literatura fantástica contemporânea encontra um terreno fértil do qual soube se apoderar brilhantemente. Essas ficções de um novo gênero dão conta de um presente no qual as causas da catástrofe – seja ela conhecida ou simplesmente imposta – não devem mais ser buscadas ou definidas, pois o homem é o único responsável; essas narrativas podem, portanto, se concentrar em estudar seus efeitos. Além disso, como explica Jean Paul Engélibert, a ficção pós-apocalíptica contemporânea “não deve manter nenhuma esperança, é assim que dará ao sonhador a energia para sobreviver, ou pelo menos não a retirará dele” (ENGELIBERT, 2019, p. 72)⁵.

A preocupação com a destruição do meio ambiente se manifesta de forma incisiva nas literaturas contemporâneas, seja em que língua for. O fenômeno vem sendo observado há vários anos, a ponto de constituir um verdadeiro campo autônomo, com um corpus de obras que oferece uma leitura de nossa relação com o mundo. Paralelamente ao surgimento dessas tendências, desenvolveu-se uma corrente crítica: a ecopoética. Ela vem na esteira da geocrítica, mas também da ecocrítica anglo-saxônica, e propõe ferramentas de análise capazes de abordar esse corpus. Comparada a sua contraparte anglo-saxônica, a ecopoética francesa privilegia uma maior atenção

⁴ No original: “*le texte [fantastique] oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle*”.

⁵ No original: “*ne doit entretenir aucun espoir, c'est ainsi qu'elle donnera au rêveur l'énergie de survivre, ou du moins qu'elle ne la lui retirera pas*”.

ao texto e à forma, embora ambas as correntes compartilhem a mesma base ambiental (BUEKENS, 2019).

No presente artigo, gostaria de analisar três romances belgas contemporâneos, enquadrados mais ou menos diretamente no gênero fantástico de tipo pós-apocalíptico. Trata-se de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995) de Jacqueline Harpman, *L'Escalier* (2016) de Catherine Barreau e *Moi, Marthe et les autres* (2018), d'Antoine Wauters. A ecocrítica agora concorda em considerar a literatura pós-apocalíptica como sendo uma das ocorrências ficcionais de preocupação com o meio ambiente, ao lado, por exemplo, de textos que oferecem um discurso alternativo e utópico sobre uma natureza redescoberta ou reinventada (JAQUIER, 2015). Essa tendência é tão marcada que qualquer descrição apocalíptica, mesmo que não especifique a origem do desastre, parece relacionar-se com o tema da catástrofe ambiental.

Em todo caso, os três textos considerados inserem-se neste último caso, como terei oportunidade de demonstrar em um primeiro momento. A seguir, refletirei, por um lado, sobre a dimensão espaço-temporal desses romances, e, por outro lado, sobre sua forma narrativa, reveladora de uma fragmentação, de um disfuncionamento intrínseco ou de um questionamento essencial sobre a memória e as suas rupturas. Por fim, um terceiro ponto de análise abordará a questão da linguagem, à qual vem se acrescentar uma sutil ironia.

3 FANTASTICADORES OCASIONAIS

Jacqueline Harpman, Catherine Barreau e Antoine Wauters são escritores com trajetórias e estilos literários bastante diferentes. No entanto, além de sua inscrição na literatura belga de língua francesa, eles têm em comum o fato de poder receber o rótulo de “fantasticadores ocasionais” (“fantastiqueurs occasionnels”), conforme o sintagma forjado por Bernard Quiriny, conhecido praticante do gênero (QUIRINY, 2013). De fato, todos os três se aventuraram

pelo menos uma vez além das fronteiras da realidade, sem pretender reivindicar-se escritores do estranho ou do fantástico.

Com *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Jacqueline Harpman mergulha o leitor em um texto marcado pelos temas da incerteza, da dúvida e da busca pela identidade. Esse romance conta a história de quarenta mulheres de várias idades, trancadas em um porão e depois misteriosamente libertadas. Elas não sabem o que as levou até lá e mal se lembram de sua vida antes, a vida que precedeu o estranho evento que parece ter acabado com toda a vida na terra, exceto a delas. Todas elas morrerão, uma após a outra, sem ter encontrado uma resposta para suas perguntas. Única sobrevivente em indulto temporário, a narradora que chegou ao fim de sua vida se propõe a deixar um rastro dessa experiência inédita, movida pela preocupação com a transmissão. É esse texto testemunhal que constitui o coração do romance.

Um questionamento do estado desastroso do mundo, tanto ecológico quanto social, parece estar na origem de *Moi, Marthe et les autres*, romance curto que Antoine Wauters publicou em 2018. Nele, a luta pela sobrevivência mais elementar de um grupo é enriquecida por um questionamento sobre o sentido da memória: “[...] quel sens y a-t-il à rester vivant si tout s'oublie si vite ? Si rien ne reste en nous plus de quelques secondes ? Nés après la cassure, nous ne sommes plus que des fantômes arpantant des fragments.” (WAUTERS, 2018b, p. 50). O texto de Wauters é eminentemente fragmentário: de fato, uma sucessão de 192 segmentos compõe esse romance no qual a angústia, um certo distanciamento e uma fina ironia formam uma mistura original, que terei oportunidade de detalhar mais adiante.

Tal como acontece com Harpman e Wauters, o mundo em que evoluem os três personagens de *L'Escalier* de Catherine Barreau toma a feição de um universo pós-apocalíptico à medida que a narrativa se desenrola. Aqui, não se trata tanto de os heróis conduzirem uma peregrinação arriscada em busca de

vestígios de vida e de meios de subsistência – como nos outros dois romances – , mas de buscar uma solução para escapar de um *huis clos* no qual a loucura, o desespero e a incompreensão avançam. *L'Escalier* reúne três personagens que nunca deveriam ter se conhecido. Em uma sexta-feira ao final da tarde, Georges, Rita e Jean-Charles encontram-se, fortuitamente, presos nas escadas de um estacionamento subterrâneo em Namur. Ninguém reage a seus telefonemas desesperados, o tempo passa distorcendo os pontos de referência, os celulares sem rede exaurem-se como os seus donos. Lá fora, reina uma estranha névoa.

Um denominador comum une esses três textos: as causas concretas do desastre são sempre desconhecidas, o que não impede que os personagens formem continuamente hipóteses, como aqui com Wauters:

La théorie d'Harma, c'est qu'un astéroïde a heurté la terre. [...] Mais Harma n'a aucune idée de ce qu'elle avance. Pour Bergraaf, qui se croit le plus malin, c'est le résultat de guerres tribales particulièrement sanglantes, de guerres de religions, de conquêtes cannibales. Pour Mad, c'est juste l'érosion naturelle des choses, c'est le vent, c'est la glace, c'est le vertige de la vie en ce monde. Selon Breda, songeur et en retrait, c'est à cause de conflits liés au manque d'eau et de nourriture combinés à des phénomènes climatiques extrêmes. Mais selon moi, c'est quelque chose lié au sens profond du monde. À ses raisons. Aux forces obscures qui nous demeurent cachées (WAUTERS, 2018, p. 25).

Ignorar as causas do cataclismo não impede o narrador de identificar responsabilidades. E é aqui que as dimensões ecológicas e civilizacionais ganham força. Os personagens acusam uma sociedade de excessos: “*Nous avions tout, dit Azzuto. Nous avions trop. Aussi était-il juste et bon de tout perdre, puis de tout recommencer. Nous étions gros, enchaîné Patrap. Beaucoup trop gros. Obèses. Pourris gâtés.*” (WAUTERS, 2018, p. 16). Os personagens de Wauters ignoram, além de sua origem, o momento da catástrofe: “*Depuis quand nous vivons comme ça ? C'est impossible à dire. Ce qui s'est réellement passé ? Nous l'ignorons. Comment ça se terminera ? Mal, dit Josh.*” (WAUTERS, 2018, p. 13).

Causas atribuíveis ao homem e aos danos que ele causa ao seu meio ambiente são consideradas neste diálogo de *L'Escalier*, sem, no entanto, constituir um elemento essencial da narrativa:

À moins qu'il n'y ait eu une catastrophe énorme, quelque chose d'inédit, un truc délirant.

– *À quoi tu penses, Georges ? demande Rita.*

– *À Fukushima. Un truc comme ça.* (BARREAU, 2016, p. 60).

Outro elemento comum aos três textos diz respeito à perda dos marcos temporais. Assim Rita, em *L'Escalier*, “*suppose que c'est le soir ou la deuxième nuit*” (BARREAU, 2016, p. 66) e, mais tarde, “*se demande depuis combien de temps ils sont enfermés là*” (BARREAU, 2016, p. 89). Após serem libertadas, as mulheres de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* compreendem que viveram “*selon un horaire artificiel*” (HARPMAN, 1995, p. 57). No entanto, em vez de usufruir dessa liberdade, elas se esforçam para reproduzir uma organização formal, incluindo horários: “*je suppose que c'est pour survivre, ou parce que, quand on est humain, on ne peut pas s'en empêcher. Nous avons recréé des repères avec ce qui nous restait, inventé un protocole.*” (HARPMAN, 1995, p. 59-60).

Na conclusão de seu ensaio sobre ecopoética, Pierre Schoentjes retorna a um dos primeiros postulados da disciplina:

que ela imagine um lugar que não existe ou que ressignifique um lugar real através da imaginação, a literatura desempenha um papel vital em como habitarmos o mundo. O real e o imaginário estão em constante interação e também determinam a forma como nos comportamos perante a natureza (SCHOENTJES, 2015, p. 273, tradução nossa)⁶.

Essa interação entre real e imaginário se manifesta em uma série de tensões que Schoentjes considera capazes de caracterizar o corpus em questão.

⁶ No original: “*qu'elle imagine un lieu qui n'existe pas ou qu'elle charge d'imaginaire un lieu réel, la littérature joue un rôle essentiel dans la manière dont nous habitons le monde. Le réel et l'imaginaire sont en interaction constante et déterminent aussi la manière dont nous nous comportons envers la nature*”.

Assim, nos três textos que nos interessam, observa-se a noção de “tensões perceptivas” quando se trata, para as personagens, de descrever o inexplicável que se desenrola diante de seus olhos. A dimensão fantástica intervém em particular nesta fase, face à incompreensão que invade as personagens ao interpretarem os acontecimentos segundo chaves racionais. Podemos estimar que os três romances relacionam-se principalmente ao modo sensorial – e não ao modo imaginário ou ao onírico – já que todas as sensações descritas provêm de um contato direto com a realidade tangível. Porém, acontece que esta, por mais real que pareça, permaneça enigmática, tanto para os protagonistas quanto para o leitor. É o caso, por exemplo, da lua que os personagens de Wauters observam regularmente e que age sobre eles como um ponto de referência tranquilizador. Mas por que o satélite da Terra ficou azul?⁷ A causa de todos os distúrbios ambientais está aí? Por mais repetitiva que seja, a pergunta continua sem resposta.

O mesmo ocorre no final de *L'Escalier* quando surge o perigo real que ameaça os protagonistas, que eles descobrem, visualmente, ao mesmo tempo que o leitor. De fato, quando as portas da escada se abrem tão misteriosamente quanto se tinham fechado, Rita e Jean-Charles se aventuraram nos escritórios do departamento administrativo localizado no andar de cima. Eles acreditam que estão salvos quando a luz ambiente e o que eles veem pela janela ultrapassam as fronteiras do conhecido. Trata-se de uma “*faible lumière laiteuse*” e de uma “*clarté blanchâtre*” (BARREAU, 2016, p. 118) ; de uma “*ligne beige qui s'étale à [la] jointure [des portes], une sorte de croûte de glaise*”; de uma “*lumière lactée*” (BARREAU, 2016, p. 119) ; de uma “*lueur opalescente*” (BARREAU, 2016, p. 123). O uso de metáforas, comparações e adjetivos com o sufixo *-âtre* marcando uma

⁷ São várias as menções à cor azulada da estrela: “*On s'endort en fixant la lune. La lune est bleue.*” (p. 11); “*Je l'embrasse sur le front, ferme ses yeux pour les rendre à la nuit, puis disparaît comme je suis venu. Dehors, la lune est bleue.*” (p. 64); “*Je fixe la lune un long moment. Elle est belle. Elle est bleue. Elle me sourit.*” (p. 20); “*C'est ainsi, dis-je en m'allumant une clope sous la lune d'un bleu sans surprise.*” (p. 35); “*Elle fixe le halo bleu à l'horizon.*” (p. 40).

aproximação contribuem para dar a essa descrição uma dimensão inédita, até mesmo indizível:

Je ne sais pas trop, ça m'a ébloui. Un drôle de truc blanc dehors. J'ai vu par la fenêtre, c'est éclairé et ça brille comme s'il y avait des phares dans un nuage. Je ne sais pas si c'est de la fumée ou du brouillard. Ça bouge un peu. [...] Ils regardent en silence cette brume blanchâtre. Elle dit que ça lui rappelle le jour où on avait abattu un bâtiment dans sa rue. Pendant quelques minutes, il y avait une poussière blanche dans l'air. Comme quand on coupe à la disqueuse dans le plâtre. (BARREAU, 2016, p. 123, grifo nosso).

Atingido por um mal desconhecido, o exterior que os personagens de Barreau conseguem descrever apenas de maneira imprecisa se torna potencialmente hostil e angustiante.

Após uma breve incursão ao ar livre, Rita volta às escadas com a confirmação da dimensão da tragédia: não viu um único ser vivo, mas alguns cadáveres “tout secs comme des momies” (BARREAU, 2016, p. 136), enquanto que “formas” impediam que avançasse. Se o romance termina com uma nota lacônica de esperança, ainda assim deixa o leitor sem explicação.

Em Harpman, a percepção sensorial contribui para a denúncia de um desastre que pode ser qualificado de ecológico, mesmo que o adjetivo nunca seja mencionado. Quando as mulheres são libertadas dessa prisão, elas embarcam em uma jornada em busca de comida, mas também de respostas. A paisagem ao ar livre que elas descobrem é avassaladora em sua vastidão e monotonia árida: “on ne voyait que la plaine à peine vallonnée qui s'étendait à perte de vue, d'un bout à l'autre de l'horizon” (HARPMAN, 1995, p. 67-68). Alguns raros arbustos compõem esse ambiente vegetal que não oferece nenhuma possibilidade de exploração: “On ne pourrait rien faire pousser ici. Je n'ai jamais vu une terre aussi pauvre” (HARPMAN, 1995, p. 71), deplora Dorothée, uma das mais velhas que preserva a memória do mundo de antes. A visão de uma paisagem desértica remete, no não-dito, à ideia de um planeta que o homem teria destruído, à força de explorá-lo ou de não saber como protegê-lo.

4 ESPAÇOS DE SOBREVIVÊNCIA E DE MEMÓRIA

Para significar a discrepância do mundo que descrevem em relação ao nosso, os três romances considerados utilizam uma espécie de tensão dialética que confronta o mundo civilizado e o mundo selvagem. Assim, a primeira parte de *Moi, Marthe et les autres* mostra os protagonistas vagando por Paris, reconhecível graças a uma miríade de detalhes topográficos ou culturais. Mas é uma Paris completamente degradada, praticamente deserta e entregue nas mãos de alguns bandos armados que travam uma guerra impiedosa pela sobrevivência. Em vez de um universo urbano outrora civilizado e até refinado – há, entre outros, “*bouteilles de parfum éventrées, [de] soutien-gorge remplis de poussière*” (WAUTERS, 2018, p. 13) e luxuosas lojas de departamento –, descobrimos um mundo que se tornou novamente primitivo devido às destruições. Além disso, por uma questão de proteção, os protagonistas passam a viver em cavernas: “*On reste dans la grotte sans se parler. Certains peignent des choses dans la terre, d'autres gravent des poèmes sur les parois*” (WAUTERS, 2018, p. 35). Essa tensão temática encontra em Wauters uma forma de escape em uma sexualidade desenfreada:

Nous nous prenons à tour de rôle, l'un après l'autre, filles et garçons, filles et filles, ou garçons et garçons. Nous ne faisons aucune distinction. [...] Quelques autres n'aiment qu'être caressés et disent que le coït n'est pas pour eux. Ils ont des moues de dégoût [...] disent que nous sommes des babouins, que nous nous accouplons comme des babouins (WAUTERS, 2018, p. 33-34).

A referência ao mundo animal acaba por caracterizar este novo modo de vida, que não se compara à ideia de uma natureza sã e revigorante, mas sim ao que a selvageria pode induzir de fundamentalmente negativo: a misantropia, a

barbárie e a violência. A menção aos primatas também pode ser interpretada como um retrocesso da evolução⁸.

A polarização entre comportamentos ditos civilizados e comportamentos considerados primitivos, tendo como ponto alto a questão da sobrevivência, também está presente em Jacqueline Harpman, por meio do tema da busca permanente por alimentos e equipamentos, que pontua a narrativa. Movid as por um instinto de sobrevivência irreprimível, as mulheres estão constantemente em busca de alimentos, o que as leva a visitar espaços de convivência diferentes daquele de onde conseguiram escapar. Durante uma dessas expedições, eles descobrem uma jaula cheia de mulheres mortas. Horripilante, a imagem ainda remete à noção de uma humanidade perdida, alimentada pela violência do desespero:

Il me sembla qu'il y en avait partout, couchées en travers sur les matelas, jetées les unes sur les autres, accrochées en grappes aux grilles, entassées, éparpillées dans un désordre effroyable. Certaines étaient nues, les robes des autres étaient en loques, elles avaient des poses terribles, torturées, les bouches et les yeux ouverts, les poings noués comme si elles s'étaient battues, entre-tuées dans le délire auquel la mort les avait arrachées (HARPMAN, 1995, p. 96).

A busca pelos últimos recursos disponíveis também permite criticar, de modo quase subliminar, o modo de consumo exclusivamente baseado em produtos industrializados. Assim, em Harpman: “*Nous venions d'un monde où ce n'était pas nécessaire, nous trouvions les choses toutes faites et nous ne nous demandions jamais comment on les faisait*” (HARPMAN, 1995, p. 118). Nesse corpus, o divórcio entre a natureza e o ser humano é tão completo que este é simplesmente incapaz de existir sem o auxílio de invenções, cujo processo de fabricação é igualmente incapaz de reproduzir.

⁸ Sobre a questão do corpo e da sexualidade na literatura pós-apocalíptica, ver Christophe Meurée, “*Tout ou rien. Anatomie du sujet apocalyptique*”, conferência feita na l’Université catholique de Lyon em fevereiro de 2019.

A mesma lógica opera em Catherine Barreau. Com efeito, ao tema da sobrevivência do grupo, que se refere à de toda a raça humana, junta-se uma crítica aos efeitos perversos da transformação dos bens e dos alimentos. Para os três personagens, comer, beber, dormir e defecar se tornam rapidamente necessidades tão essenciais quanto obsessivas. Se o lugar da ficção não constitui, em si, um ambiente hostil, contrariamente ao dos romances de Wauters e Harpman, ele não deixa de ser um espaço totalmente inadequado para uma estadia prolongada. Na realidade, a escada é o exemplo emblemático do que Marc Augé define como um não-lugar, “um espaço que não pode ser definido nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGE, 1992, p. 100, tradução nossa)⁹. Além da ausência dessa tríplice característica, Barreau enfatiza a incapacidade do ser humano de sobreviver em um ambiente que ele mesmo contribuiu para alterar, sob o pretexto de modernidade ou supermodernidade, para retomar a terminologia utilizada por Augé. Os protagonistas estão completamente desamparados quando se trata de simplesmente viver: o chamado conforto do mundo moderno – com seus alimentos enlatados e seus telefones ultraconectados – não serve de nada em um espaço confinado, exclusivamente concebido como uma zona de trânsito.

5 EFEITOS NA FORMA

Para além do espectro de uma destruição ambiental e da subsequente aniquilação dos seres humanos, o discurso pós-apocalíptico tende geralmente a denunciar um colapso civilizacional, alimentado sobretudo por um uso deturpado da noção de liberdade individual, da qual o Ocidente há muito se fez o representante. Isso pode resultar na instauração de sociedades totalitárias, que levam à degradação dos indivíduos, tanto moral quanto cívica (MEUREE,

⁹ No original: “un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique”.

2021), como a descrita por Jacqueline Harpman, na qual o arbítrio parece ter presidido o destino dessas mulheres.

Sem chegar a essa situação extrema, o romance de Catherine Barreau denuncia a compartimentalização a que nos obriga a evolução da nossa sociedade, cujo individualismo impede a solidariedade espontânea. Ao reunir, em um *huis clos* sartreano, três personagens que tudo separa, a escritora reproduz um microcosmo societário. Através de sua atitude altiva, Jean-Charles personifica o individualista convencido de que a salvação social requer uma organização de tipo meritocrático. Georges é um funcionário administrativo cuja vida, embora bem encaminhada, mudou por causa do transtorno bipolar. Rita é o que se costuma chamar de uma pobre menina que a vida não poupou e que se vira como pode. Mas ela também é a única que demonstra humanidade, talvez pela estabilidade familiar que conseguiu construir. Narrativamente, esse choque social se traduz em um confronto violento nos diálogos, enquanto a falta de empatia e o individualismo se manifestam, por sua vez, em passagens em itálico, revelando os pensamentos próprios de cada um, como neste trecho atribuído a Jean-Charles:

Deux abrutis, j'ai gagné le gros lot. Non, mais quel con, ce type ! Il fout la trouille à la femme. Un allumé obèse et une hysterique paniquée sur les bras. J'en ai marre. Et mon nom dans la bouche de ce gros fade. Quand il dit « Hein, Jean-Charles ? », ce mépris minable, grossier, comme quand Bruno a baptisé son chien Sandale pour pouvoir l'appeler Jean-Charles en cachette, pour me narguer (BARREAU, 2016, p. 77)¹⁰.

A forma narrativa escolhida por Wauters corresponde a cento e noventa e dois fragmentos brevíssimos, que simbolizam uma escrita da urgência. O autor explica isso em uma entrevista: “Eu queria que fosse mordaz. Quando você está em uma situação de emergência ou de grande sofrimento, o que não exclui o riso porque acho que é um efeito de descompensação, não há espaço para

⁹ Bruno é o filho do segundo marido da mãe de Jean-Charles.

comentários, para muita fala” (WAUTERS, 2018a)¹¹. Se o contexto apela mesmo à produção de um texto curto e eficaz, não deixa de induzir à imperiosa necessidade de registrar os vestígios de uma experiência sentida como inédita e grave. É por isso que o narrador, Hardy, assume voluntariamente a missão de arquivar o que dizem os personagens do bando, “sem necessariamente fazer grandes comentários, sem analisar” (WAUTERS, 2018a, tradução nossa)¹². Ele procede por anotações, como cacos de um mundo despedaçado, cujos personagens, privados de um passado, perderam a memória. Só Vioque, que lhes transmite fragmentos do *mundo de antes*, permite-lhes recompor a história¹³. Mas, como vetor indireto e parcial, essa reconstrução permanece totalmente insatisfatória.

Essa exigência de testemunho gracioso é encontrada no romance de Harpman, no qual o desejo de deixar um registro escrito é um leitmotiv. Depois de anos de errância buscando em vão vida humana, a narradora entende que é a última testemunha de uma civilização que está morrendo e tenta contar tudo aquilo de que consegue se lembrar. Mas essas memórias são limitadas:

[...] je suis réduite à nommer souvenir le sentiment d'exister dans un même lieu, avec les mêmes personnes, faisant les mêmes choses, qui étaient manger, excréter et dormir. [...] puis je me suis mise à penser et tout a changé. [...] Ma mémoire commence avec ma colère (HARPMAN, 1995, p. 12).

¹¹ No original: “Je voulais que ce soit cinglant. Quand on est dans une situation d'urgence ou de grande souffrance, ce qui n'exclut pas le rire parce que je pense que c'est un effet de décompensation, il n'y a pas de place pour du commentaire, pour beaucoup de discours”.

¹² No original: “sans forcément faire de grands commentaires, sans analyser”.

¹³ Antoine Wauters afirma sobre seus personagens: “[...] eles não sabem mais o que aconteceu, eles não tiveram pontos de referência, não conhecem os pais que morreram no desastre [...] têm uma memória que me faz pensar na nossa memória, aliás, uma memória esburacada, danificada, e têm de recompensar, mas com fragmentos, com restos e com o que Vioque [...], um antepassado, lhes ensina. [...] Eles recompõem um mundo a partir de uma Paris totalmente fragmentada” (WAUTERS, 2018a).

No original: “[...] ils ne savent plus ce qui s'est passé, ils n'ont pas eu de repères, ils n'ont pas connu leurs parents qui sont morts dans la catastrophe [...] ils ont une mémoire qui me fait penser à notre mémoire, d'ailleurs, une mémoire trouée, endommagée, et ils doivent récompenser mais avec des fragments, avec des restes et avec ce que le Vioque [...], un ancêtre, leur apprend. [...] Ils recomposent un monde à partir d'un Paris totalement morcelé”.

Assim como em Wauters, podemos vislumbrar aqui um outro tipo de tensão, aquela que se instala entre a necessidade de transmitir a história de uma experiência única por meio da escrita – único meio considerado válido para sustentar a memória – e a frustração de saber que essa história será necessariamente incompleta e lacunar.

6 A LINGUAGEM E SEUS LIMITES

Essa relação quase orgânica com a escrita memorial encontra uma espécie de avatar no questionamento do papel da linguagem, que os três romances compartilham, mas que desenvolvem de forma diferente.

Em Jacqueline Harpman, em um mundo próximo do fim, as palavras aparecem como o último bastião de resistência face à desumanização: “*il faut qu'un être humain parle, sinon il perd son humanité, je l'ai compris ces dernières années*” (HARPMAN, 1995, p. 29), afirma a narradora. Ela própria ignora seu prenome e confessa ter vivido na ignorância de uma parte da linguagem: “*J'étais tout le temps de mauvaise humeur, mais je ne le savais pas, car je ne connaissais pas les termes qui désignent les états d'âme.*” (HARPMAN, 1995, p. 14). Além dos seres humanos, a preocupação com a nomeação, e, portanto, com o reconhecimento e a identidade, também diz respeito aos objetos. Se estes não são úteis, perdem até o nome: “*Théa nomma encore d'autres objets dont l'appellation ni l'usage ne se fixèrent dans mon esprit car je n'eus jamais l'occasion de m'en servir.*” (HARPMAN, 1995, p. 89). E quando a narradora sevê sozinha, ela que não conheceu outro mundo senão aquele depois da catástrofe, ela deve se inventar uma linguagem própria que ainda a ligue à vida, como se nomear seres e coisas representasse uma ilha de resistência no meio do vazio¹⁴.

¹⁴ “*Je ne ferai pas le récit des difficultés que j'eus pour reconnaître et dénommer toutes ces choses car ce serait très monotone*” (HARPMAN, 1995, p. 160).

Em Catherine Barreau, a questão da linguagem se desenvolve através de uma forma de humor negro. Privado de sua medicação, o personagem de Georges é vítima de um delírio verbal que o faz alternar entre evocações místicas, canções obscenas e logorreia incompreensível. A pulsão irreprimível de falar deve ser atribuída aos transtornos bipolares de que sofre, mas também questiona o papel que a linguagem ainda pode desempenhar quando o homem se encontra diante de um impasse existencial.

Dos três romancistas analisados, é sem dúvida Antoine Wauters quem mais desenvolve esse aspecto, em particular através de meios lúdicos e humorísticos. Em seu romance, o abandono do universo social e ambiental é simbolizado pela destruição da linguagem, no primeiro sentido do termo, com palavras que desaparecem do espaço público: “*D'habitude [...] les lettres s'effacent d'elles-mêmes, naturellement. Elles se retirent des choses, des noms de rues, des paquets de clopes, des devantures des magasins. Donc, dit-il, les lettres tombent. Et nous vivons.*” (WAUTERS, 2018, p. 16). Em um mundo que desmorona, as palavras já não importam, por isso se tornam supérfluas ou se desagregam.

A decomposição da linguagem se manifesta pela abreviação de certas palavras, o que a linguística chama de apócope. Desde a citação colocada como epígrafe¹⁵, o autor põe em prática o uso desse desvio lexical, que ele utilizará ao longo do romance e que pode ser observado nos exemplos a seguir: *Alber Cam*; boulevard *SainGerm*; *funicul*; *Gewurztramin*; *les Hall*; *Gallafayette*; *Coc-Clalit*; *métr*; *mousse Gileps*. Na maioria dos casos, as palavras com apócopes referem-se a realidades topográficas, comerciais ou culturais, ou seja, referências compartilhadas de uma civilização que não é outra senão a nossa e cujo fim o romance procura descrever.

¹⁵ A citação de *Alber Cam* é a seguinte: “*Et il faut que nous vivions, que nous trouvions les mots, l'élan, la réflexion qui fondent une joie, la joie*” (trecho de uma carta de Albert Camus a René Char, datada de 17 de setembro de 1957).

O procedimento que consiste em dispersar signos, mesmo que alterados, de identificação cultural pode ser colocado em perspectiva com o que Marc Augé observa em seu ensaio sobre os não-lugares, que já foi discutido acima. O pesquisador analisa, entre outros pontos, a relação entre os lugares de memória e os marcos geográficos no espaço urbano:

Quem anda regularmente de metrô e se familiariza com o subsolo de Paris e com os nomes das estações que evocam as ruas ou os monumentos na superfície participa nesta imersão quotidiana e mecânica na história que caracteriza o pedestre de Paris, para quem Alésia, Bastille ou Solférino são marcos espaciais tanto ou mais do que referências históricas. (AUGE, 1992, p. 90, tradução nossa)¹⁶.

Quando Wauters modifica o nome de certas referências, pratica uma nova *dessemantização* na esteira daquela sublinhada por Augé.

A utilização destes processos ora lúdicos, ora humorísticos permite introduzir um distanciamento face aos acontecimentos. Eles oferecem uma espécie de respiro salutar na descrição de um mundo que se tornou terrivelmente opressivo. Além disso, a coabitação dentro de um mesmo texto de efeitos cômicos e efeitos angustiantes não seria tão contraditória quanto pode parecer à primeira vista. Segundo o filósofo Clément Rosset, os dois mecanismos têm a ver com uma certa apreensão da realidade:

Se o riso se apresenta como um regozijo incompreensível em relação à realidade, o medo apresenta-se como uma inquietude igualmente incompreensível em relação ao irreal. Parece que ambos são os diferentes efeitos da mesma brusquidão, perturbando a ordem pacífica das representações pela emergência qual do real, qual do irreal. (ROSSET, 1985, p. 38, tradução nossa)¹⁷.

¹⁶ No original: “Celui qui prend le métro régulièrement et se familiarise avec le sous-sol parisien et les noms de station qui évoquent les rues ou les monuments de la surface participe à cette immersion quotidienne et machinale dans l’histoire qui caractérise le piéton de Paris, pour lequel Alésia, Bastille ou Solférino sont des repères spatiaux autant ou plus que des références historiques.”

¹⁷ No original: “Si le rire se présente comme une incompréhensible réjouissance à l’égard du réel, la peur se présente ainsi comme une toute aussi incompréhensible inquiétude à l’égard de l’irréel. Il semble que l’un et l’autre soient les effets différents d’une même brusquerie, dérangeant l’ordre paisible des représentations par l’émergence qui du réel, qui de l’irréel”.

7 CONCLUSÃO

Os romances analisados interrogam o mundo contemporâneo e o já comprovado desastre ecológico. Neles, a aniquilação total é anunciada, mas não é completamente realizada do ponto de vista literário, pois sempre resta pelo menos uma testemunha capaz de relatar o *depois*, assumindo a narração e dirigindo-se a um leitor, também potencialmente vivo. Ao recorrer à distopia em um gênero predominantemente fantástico, os três romancistas vislumbram um universo de tipo pós-apocalíptico, que um desastre inexplicado, provavelmente de natureza ecológica, teria criado, mas por trás do qual se oculta invariavelmente a mão funesta do homem.

Nos três textos, constatamos que a forma escolhida responde a uma intenção comum de expressar um mundo em extinção, no qual não só a natureza, mas também o homem estão ameaçados. Ora com apóopes, ora logorreico ou mesmo epistemológico, a natureza apresenta-se aqui como um dos sinais visíveis do questionamento romanesco, aparecendo tanto como último bastião da resistência como também como sinais visíveis da decadência do mundo contemporâneo. As formas nas quais a linguagem literária, percebida como uma espécie de avatar polifônico intrafrancófono, narram as angústias que dominam o ser humano no alvorecer do século XXI.

REFERENCIAS

- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992. (Col. La Librairie du XXI^e siècle.)
- BARREAU, Catherine. *L'Escalier*. Neufchâteau: Weyrich, 2016. (Col. Plumes du coq.)

BUEKENS, Sara. L'écopoétique: une nouvelle approche de la littérature française. *Elfe XX-XXI*, n. 8, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/elfe/1299>. Acesso em: 29 nov. 2022.

CARION, Jacques, DUHAMEL, Joseph. Ces genres qu'on dit mineurs. In: BERG, Christian, HALEN, Pierre. *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, 2000.

DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature*. Bruxelles: Les Impressions nouvelles, 2019. (Col. Espace Nord.)

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*. Paris: La Découverte, 2019. (Col. L'horizon des possibles.)

HARPMAN, Jacqueline. *Moi qui n'ai pas connu les hommes*. Paris: Stock, 1995. (Col. Le Livre de Poche.)

JAQUIER, Claire. Écopoétique, un territoire critique. *Fabula Atelier*, 2015. Disponível em: https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnr_ef5. Acesso em: 29 nov. 2022.

MEURÉE, Christophe. Stérilités. Du caractère interminable des apocalypses. In: NIKOU, Christos. *L'Imaginaire post-apocalyptique dans la littérature et au cinéma*. Saint-Martin-d'Hères: UGA Éditions, 2021. (Col. Ateliers de l'imaginaire.)

QUIRINY, Bernard. *Monsieur Spleen. Notes sur Henri de Régnier*. Paris: Seuil, 2013.

ROSSET, Clément. *L'Objet singulier*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. (Col. Critique, 1979.)

SCHOENTJES, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille: Wildproject, 2015. (Col. Tête nue.)

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970. (Col. Essais.)

WAUTERS, Antoine. C'est l'histoire d'un amour absolu. Interview. Le Réveil culturel. *Radio France*, Paris, 2018a. Disponível em:

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-reveil-culturel/antoine-wauters-c-est-l-histoire-d-un-amour-absolu-5042571>.

Acesso em: 29 nov. 2022.

WAUTERS, Antoine. *Moi, Marthe et les autres*. Lagrasse: Verdier, 2018b.

Recebido em 01/12/2022.

Aceito em 15/02/2023.

LITERATURA NATIVA DO QUEBEC DE 1970 A 2022¹

QUEBEC NATIVE LITERATURE FROM 1970 TO 2022

Maurizzio Gatti²

Resumo: O presente artigo traça um panorama geral da literatura nativa francófona do Quebec, que atualmente tem se tornado mais difundida. Analisa-se seu nascimento e os obstáculos por ela encontrados ao longo dos anos, com uma afirmação tardia, após os anos 1970, em razão da relação historicamente conflituosa dos povos autóctones com o sistema escolar quebequense, e facilitada pela relativa sedentarização propiciada pela criação das primeiras reservas. Demonstra-se como suas manifestações originais, de cunho mais político e ensaístico, evoluíram para abranger diversos outros gêneros literários, afirmando-se hoje como espaço de pesquisa e criação estética. Identifica-se os principais temas abordados pelos escritores, suas características e estilo. Aborda-se as dificuldades de publicação e difusão das obras, e diversas limitações que levam os autores a escrever sobretudo em língua francesa e não em suas línguas nativas. Por fim, sublinha-se as conquistas dos escritores nativos nesse percurso histórico, as estratégias de legitimação por eles adotadas e a infraestrutura literária que construíram.

Palavras-chave: Literatura francófona; literatura autóctone; línguas nativas; Canadá; Quebec.

Abstract: This article provides an overview of Quebec's French-speaking native literature, which is currently becoming more widespread. Its birth and the obstacles encountered over the years are analyzed, with a late affirmation, after the 1970s, due to the historically conflicting relationship between the indigenous peoples and the Quebec school system, and facilitated by the relative sedentarization provided by the creation of the first reservations. We demonstrate how its original manifestations, of a more political and essayistic nature, evolved to encompass several other literary genres, asserting itself today as a space for research and aesthetic creation. We identify the main themes addressed by the writers, their characteristics and style. We address the difficulties of publishing and disseminating

¹ O presente artigo foi publicado em língua italiana na revista *Tepee*, Turim, nº62, 2022, p. 24-30, com o título “La letteratura dei Nativi del Québec da An Antane Kapesh a Pierrot Ross Tremblay”. Traduzido do italiano por Iane Poyer. Revisão da tradução por Marco Antonio Francelino de Oliveira.

² Doutor em Literatura quebequense pela Université de Laval – Canadá . Pós-doutorado em um pós-doutorado Literatura quebequense das Primeiras Nações pela Université du Québec à Montréal - Canadá, tendo publicado obras sobre o tema. Atualmente, é pesquisador associado no CIÉRA (Centro Interuniversitário de Estudos e Pesquisas Autóctones) da Universidade Laval no Québec - Canadá. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3777-300X>. E-mail: maugatti15@gmail.com.

the works, and various limitations that lead authors to write mainly in French and not in their native languages. Finally, the achievements of native writers in this historical path are highlighted, as well as the legitimization strategies they adopted and the literary infrastructure they built.

Keywords : French-speaking literature; autochthonous literature; native languages; Canada; Québec.

1 INTRODUÇÃO

A literatura nativa do Quebec está se tornando cada vez mais popular atualmente. Mas como nasceu? Como se desenvolveu? Que obstáculos enfrentou ao longo dos anos? Quais são seus principais temas e características? Como se difundiu? Em que línguas está escrita? Quais são as estratégias de legitimação que foram adotadas pelos escritores? Que infraestruturas literárias eles criaram?

O Quebec é uma província localizada no leste do Canadá. As 10 nações nativas que lá vivem hoje são os Innu (Montagnais), os Wendat (Hurons), os Anishnabe (Algonquin), os Atikamekw, os Wabanaki (Abenaki), os Wolastoqiyik (Malécites), os Eeyouch (Cri), os Kanien 'kehá: ka (Mohawk), o Mi'kmaq (Micmac) e o Naskapi. No extremo norte também se encontram os Inuit.

Quando falamos de literatura "nativa" no Quebec, devemos começar por distinguir literatura "ameríndia" e literatura "inuit", pois são dois fenômenos distintos. Do ponto de vista cultural e linguístico, a diferença entre ameríndios e Inuit, de fato, é semelhante à que existe entre italianos e japoneses. Neste artigo, o termo "nativo" não se referirá aos Inuit, mas apenas aos ameríndios.

Autores nativos do Quebec publicam em vários idiomas nativos, inglês e francês. Neste artigo falaremos principalmente sobre literatura nativa publicada em francês. Mas façamos primeiro um esclarecimento importante.

2 ORALIDADE E ESCRITA

As perguntas que as pessoas costumam fazer quando se trata de escritores nativos são: "Eles realmente escrevem?" "Mas não são povos que pertencem a uma tradição oral?" Portanto, é importante esclarecer desde o início que os nativos, nas Américas, sempre tiveram várias formas de escrita. A escrita é geralmente definida como uma forma de representar palavras e pensamentos através de traços gráficos convencionais destinados a perdurar no tempo. Na América do Norte, por exemplo, existem os *wampum*: tiras semelhantes a cintos largos, feitos de conchas entrelaçadas nos quais estão representados vários desenhos e motivos. São muito antigos, contêm mensagens precisas e ainda hoje são usados pelos nativos como arquivos históricos. Correspondem, portanto, à definição de escrita que encontramos nos dicionários. Existem também outras formas de escrita, como pictogramas e petróglifos, habitualmente usados pelos nativos no passado, assim como o era a escrita alfabética pelos europeus.

Portanto, não devemos pensar que a escrita "alfabética" com caracteres latinos é a única forma de escrita do planeta. É apenas "uma" forma de escrita entre muitas outras. No entanto, é a que os antigos romanos impuseram quando colonizaram muitos povos diferentes, os quais, por sua vez, a impuseram quando esses mesmos povos se tornaram países colonizadores. Tudo impulsionado pela expansão massiva do Cristianismo em todo o mundo. Hoje, portanto, acabamos percebendo a escrita alfabética com caracteres latinos como a única forma de escrita digna desse nome.

Entre os Innu do Québec, por exemplo, o *tshissinuatshitakana*, que significa aproximadamente "bastões que transmitem uma mensagem", era uma forma de escrita usada no passado em áreas de caça que foi simplesmente adaptada às necessidades dos Innu da época. Consistia em bastões de vários comprimentos e tamanhos que, dependendo da forma, inclinação em relação ao

solo e várias outras características codificadas, permitiam às famílias Innu trocar mensagens e informações. Numerosas outras formas de escrita existem na América Central e do Sul.

Portanto, dizer que os nativos da América do Norte provêm exclusivamente de tradições orais é incorreto. É mais correto dizer que eles provêm de culturas onde a oralidade é sem dúvida muito importante, mas onde também existem várias formas de escrita como *wampum*, pictogramas, petróglifos, *tshissinuatshitakana* e assim por diante. Alguns escritores nativos contemporâneos no Quebec, como o wendat Yves Sioui-Durand e a innu Joséphine Bacon, valorizam essa herança ancestral escrita tanto quanto oral.

3 NASCIMENTO E DIFICULDADES DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Dito isto, quando os missionários chegaram à América do Norte eles realmente criaram alfabetos das línguas nativas e muitos nativos também aprenderam a escrita alfabética de sua língua, o francês e o inglês. Há, portanto, cartas, petições e pedidos escritos por nativos já em 1700. Para a publicação, no Quebec, de romances, poemas, contos, novelas e peças de teatro, isto é, dos gêneros literários advindos da Europa em língua francesa, devemos esperar os anos de 1970.

Mas por que esses escritos não nasceram antes dos anos de 1970? Um primeiro elemento explicativo está no fato de que a escolarização sistemática e forçada dos indígenas no Québec começou apenas na década de 1930, com a abertura do primeiro "Colégio para Índios" (*Pensionnat Indien/Residencial School*). Trata-se, portanto, de um evento bastante recente.

Como o governo canadense não conseguiu sedentarizar e integrar os nativos, em sua maioria nômades, decidiu retirar à força as crianças entre 6 e 17 anos de suas famílias para mandá-las para internatos administrados por padres e freiras. Essas instituições eram muitas vezes muito distantes dos locais

de origem das crianças. Seu objetivo era cortar o vínculo entre as crianças, suas famílias e suas origens nativas para torná-los bons pequenos canadenses, educados e civilizados. As crianças, por exemplo, eram proibidas de falar sua língua nativa e praticar suas crenças espirituais, caso contrário seriam punidas e espancadas. A maioria dessas crianças foi vítima de violência física, psicológica e estupro por parte de padres e freiras. Em muitos casos, essa violência durou continuamente dos 6 aos 17 anos. Muitas crianças não sobreviveram a esse tratamento e morreram ou desapareceram no ar sem deixar vestígios.

Uma das consequências desses colégios é que, para muitos nativos, a relação com o sistema escolar quebequense e com a escrita da língua francesa ainda hoje é conflitante. O sucesso escolar, portanto, não é muito alto entre os nativos de hoje. Infelizmente, isso não favorece o surgimento de escritores, pois a ferramenta dos escritores é justamente a linguagem. Eles devem, portanto, dominar muito bem a língua em que escrevem, seja a língua nativa ou o francês.

Outro elemento que explica por que a literatura nativa do Quebec se desenvolveu somente após a década de 1970 é que muitas reservas no Quebec só foram criadas nas décadas de 1950-1960. Isso significa que há apenas 60 anos muitos nativos ainda levavam uma vida seminômade, como caçadores e, portanto, tinham outras prioridades que não escrever romances.

Um gatilho, no entanto, foi a publicação, em 1969, de um projeto de lei do governo canadense que propunha a abolição definitiva da condição jurídica de índio. Do ponto de vista dos nativos, este projeto de lei pretendia assimilar definitivamente os nativos aos canadenses, cancelar seus direitos ancestrais sobre seus territórios, cancelar os tratados até então firmados e cancelar os compromissos que o governo federal e os governos provinciais tinham firmado com eles até aquele momento. Os nativos, portanto, reagiram a

esse projeto de lei de forma massiva e organizada em todo o Canadá, entre outras coisas através da publicação de livros escritos por eles.

A combinação de todos esses elementos faz com que a literatura não seja, no entanto, uma prioridade para os nativos que, em geral, consideram as reivindicações relacionadas ao território, à política e ao desenvolvimento econômico muito mais urgentes e importantes.

O cri originário do Quebec, Romeo Saganash, certa vez me apontou, em uma conversa, como era exaustivo para os nativos investir seus melhores recursos humanos em lutas políticas e não em arte, literatura ou outras formas de expressão também tão importantes para um povo são.

Às vezes converso com amigos nativos que me perguntam para que serve a literatura. Eles me perguntam por que deveriam investir tempo, energia e dinheiro em literatura ao invés de construir casas, por exemplo, já que é uma necessidade muito mais concreta em suas reservas. Eu respondo que suas dúvidas são legítimas porque é uma pergunta que muitas pessoas em todo o mundo se fazem. Por outro lado, porém, não devemos esquecer que a mensagem de escritores, cantores, diretores e artistas em geral pode ser tão eficaz quanto a política, se não mais.

No Quebec, por exemplo, é graças ao sucesso de compositores nativos como Kashtin, Elisapie Isaac e Samian que o público quebequense é tocado pelas realidades nativas que esses artistas cantam. Quando os líderes nativos publicam comunicados à imprensa com suas reivindicações, nem sempre obtêm o mesmo resultado. Em vez disso, um romance ou uma peça de teatro, com personagens cativantes, intrigas, diálogos e uma história de amor, poderá tocar mais o público. Isso acontece porque os escritores, como outros artistas, têm o poder de chamar a atenção das pessoas para as questões que lhes interessam e são capazes de tocar o público mais profundamente no que concerne à política porque trabalham com as emoções. Este é um dos poderes da literatura. Além

disso, em ditaduras e regimes totalitários, os primeiros a serem silenciados são escritores e artistas, porque se tem consciência da força e eficácia de suas mensagens.

Com o passar do tempo, alguns nativos perceberam isso e começaram a usar essa “ferramenta” que “pode” ser a literatura.

Voltemos então aos anos 1970, período em que os autores começaram a publicar regularmente, dirigindo-se a um público amplo, sobretudo para denunciar sua situação e tentar melhorá-la. Eles queriam que o maior número possível de pessoas conhecesse suas reivindicações, seu ponto de vista e sua versão da história, muito diferente da versão dos historiadores do Quebec. Os autores, portanto, começaram a publicar principalmente ensaios políticos e históricos.

A conveniência de um livro, especialmente quando pensamos na era antes da internet, era que ele podia viajar muito longe. A mensagem que continha podia, portanto, chegar a pessoas que o autor não podia encontrar pessoalmente porque muitas vezes morava em lugares muito isolados.

Na década de 1970, os autores também começaram a publicar lendas tradicionais e biografias, porque sua prioridade era também a de preservar e transmitir sua cultura e conhecimento. Todas as informações foram recolhidas em relatos orais.

Este foi um primeiro passo. Então, gradualmente, nas décadas de 1980 e 1990, os escritores começaram a ir além da história e da política, e do estilo usado nos ensaios históricos e políticos. Foram além da simples transcrição de contos antigos e começaram a publicar também poemas, peças de teatro, contos, novelas e romances. Assim, passaram a usar uma linguagem mais criativa alimentada por sua imaginação. Pode-se dizer, portanto, que a literatura nativa no Quebec nasceu de uma revolta sociopolítica, mas que ao longo do tempo tende a se afirmar como criação e pesquisa estética à medida

que os autores exploram cada vez mais as diferentes possibilidades oferecidas pela escrita "alfabética". Há, por exemplo, poetisas innu que hoje exploram outros gêneros poéticos como o haïku japonês (CANAPÉ; MATHIEU; VOLLANT, 2012).

Há cerca de cinquenta autores que publicam em francês no Québec, tanto mulheres como homens. A maioria tem mais de 40 anos, mas há cada vez mais autores jovens, entre os 20 e os 40 anos, que começam a fazer sucesso. Poucos conseguem dedicar-se integralmente à literatura e publicam regularmente. Como em outras partes do mundo, é realmente difícil ganhar a vida com os livros. Quase todos, portanto, sempre têm outra profissão que lhes permite viver e escrever.

4 TEMAS PRINCIPAIS

Quais são os principais temas que interessam aos autores e que encontramos com mais frequência nas obras? Identidade, questões relativas à mestiçagem, colonização, convivência com os quebequenses, território, relação com a natureza e o meio ambiente, vida tradicional, vida nas reservas e vida na cidade, espiritualidade e onirismo, relação entre jovens e velhos, escolas para crianças nativas, problemas sociais, amizade e ajuda mútua.

Por enquanto, os escritores nativos tendem a lidar principalmente com questões relacionadas aos nativos. É um fenômeno comum na literatura que os escritores começem escrevendo sobre o que conhecem melhor. Os escritores nativos, portanto, também começam escrevendo coisas relacionadas à sua reserva ou à sua nação de origem. No caso deles, porém, geralmente sentem a necessidade e mesmo a urgência de falar sobre as questões que dizem respeito à sua nação, portanto, sobre as questões ligadas aos nativos. Além disso, no caso deles, muitas vezes os "outros", o "público" espera que um escritor nativo escreva sobre os nativos. E isso pode pressionar alguns autores.

Dito isto, cada vez mais, hoje em dia, há autores escrevendo sobre outras nações nativas, não apenas sobre a sua própria. Alguns autores vão ainda mais longe quando publicam livros que nada têm a ver com os nativos, como a escritora innu Julie D. Kurtness.

Hoje há, portanto, autores que querem ser considerados antes de tudo como "escritores" e eventualmente só mais tarde como "escritores nativos". Há outros que desejam ser reconhecidos como "escritores nativos".

A esse respeito, deve-se dizer que, na maioria das vezes, os escritores nativos estão lidando com um duplo julgamento de suas obras. O julgamento da instituição literária dominante que os afeta mais no nível profissional, mas também o julgamento dos leitores nativos que, embora ainda sejam poucos, os afeta no nível emocional e tem muita importância para eles. Os escritores são, portanto, muitas vezes confrontados com a pergunta: "Para quem estou escrevendo? Para o meu povo ou para os Quebequenses? Ou para os dois ao mesmo tempo?"

Outro detalhe interessante sobre a temática é que, principalmente entre as décadas de 1970 e 2000, os escritores falavam principalmente sobre o passado. Hoje muitos falam cada vez mais sobre o futuro e por isso começaram a escrever, por exemplo, romances de ficção científica. Além disso, hoje os escritores lidam com temas muito variados e universais que não dizem respeito apenas aos nativos como, por exemplo, o erotismo.

5 TRAÇOS QUE CARACTERIZAM AS OBRAS

A escrita dos autores é muitas vezes imbuída da cultura ancestral e da oralidade em que está profundamente enraizada. Os cenários do norte do país e o imaginário que está ligado a eles envolvem o leitor e o transportam para o universo criado pelo autor.

Tomemos, por exemplo, o romance histórico *La Saga des Béothuks* do escritor de origem anishnabe e cris Bernard Assiniwi. A primeira parte desse romance é a aventura iniciática de um jovem Beothuk nativo da ilha de Terra Nova. O narrador nos mergulha na ação junto com os personagens. O leitor entende apenas no final desta primeira parte do romance que a iniciação do jovem Béothuk era na verdade o conto de um contador de histórias Béothuk tradicional. Assiniwi, portanto, dá ao leitor a ilusão de participar de eventos no exato momento em que ocorrem, mas na realidade essas aventuras já eram lenda há séculos. Assim, Assiniwi permite ao leitor testemunhar a forma como os acontecimentos humanos podem tornar-se uma lenda e permite-lhe estar dentro da própria lenda. Essa é uma das formas de integrar a oralidade na escrita e na própria estrutura de um romance. Não basta inserir muito diálogo para fazer isso.

O teatro oferece mais um bom exemplo da forte presença da cultura ancestral e da oralidade nas criações contemporâneas. Em algumas obras, como *Le porteur des peines du monde*, do autor wendat Yves Sioui-Durand, a performance teatral no palco lembra muito a performance de contadores de histórias e xamãs tradicionais.

Alguns autores, como a wabanaki Christine Sioui-Wawanoloath, inventam o que podemos chamar de “lendas contemporâneas”. Inspiram-se em lendas tradicionais, mas criam novas lendas baseadas em sua própria imaginação.

Por sua vez, o autor innu André Dudemaine ritualiza os contos tradicionais. De fato, em suas novelas contemporâneas ele usa um personagem tradicional chamado Tshakapesh. Este último, através de suas aventuras em contos tradicionais, sempre mostrou aos Innu como viver na realidade do passado. Dudemaine mantém as características fundamentais de Tshakapesh, ou seja, sua astúcia e seu senso de humor, mas o catapultá em um contexto

contemporâneo. Assim, Tshakapesh encontra-se hoje em Montreal ou na cidade de Québec, onde conhece várias personalidades do mundo de hoje. Isso lhe permite, como nos contos da tradição oral, viver novas aventuras engraçadas que continuam a ensinar aos Innu de hoje como agir em relação à realidade atual.

A personagem de Tshakapesh permite-nos ainda sublinhar que, nas obras de autores nativos, o sofrimento, a dor e a raiva, que estão muito presentes, são sempre acompanhados de muita ironia e humor.

Dissemos que o universo de referência ao qual o leitor tem acesso nas obras dos escritores nativos é original, mas também o ponto de vista e o olhar nativo são diferentes daqueles dos autores quebequenses que escrevem sobre os nativos. Basta ler os romances da escritora innu Naomi Fontaine para entender completamente essa diferença.

6 ESTILO

Do ponto de vista estilístico, muitas vezes a linguagem dos autores é simples, clara e imediata. À primeira vista ingênua, segundo alguns, mas na realidade muito mais complexa. Como exemplo, vamos ler este poema da poetisa innu Joséphine Bacon:

*Je me suis faite belle
pour qu'on remarque
la moelle de me os,
survivante d'un récit
qu'on ne raconte pas.*
(BACON, 2009, p. 82).

À primeira leitura parece um poema curto e simples. No entanto, se conhecermos a importância do tutano de caribu na cultura innu e se pensarmos em qual é esta história que não pode ser contada, poderemos refletir sobre o motivo pelo qual a poetisa decidiu se embelezar. Podemos nos perguntar por que ela escreveu "para que se perceba" e não "para que se veja a medula dos meus ossos". A imagem torna-se assim muito mais ampla e podemos fazer uma análise literária do poema que revela várias facetas e vários níveis de leitura.

Em geral, o estilo dos autores é direto e incisivo. Eu chamo isso de instintivo ou intuitivo. Muitas vezes é uma escrita que não é muito cerebral ou abstrata, mas sim sensual e prática. A primeira coletânea de poemas do poeta wendat Jean Sioui, *Le Pas de l'Indien. Pensées wendates*, é um excelente exemplo disso.

É claro, porém, que também há autores de estilo mais hermético, como a poetisa innu Marie-Andréé Gill. Além disso, quando querem, os autores desenvolvem uma linguagem erudita e sofisticada como, por exemplo, o poeta wendat Louis-Karl Picard-Sioui ou o poeta innu Pierrot Ross-Tremblay.

Para resumir, poderíamos simplesmente dizer que os autores nativos escrevem sua maneira de ver o mundo hoje e que compartilham essa visão com os leitores por meio dos livros.

7 DIVULGAÇÃO DOS TRABALHOS

Apesar da existência desta literatura desde a década de 1970, da sua riqueza e diversidade, só agora começa a ser conhecida. Uma das principais razões para esse desconhecimento tem sido a dificuldade dos leitores em obter informações sobre o assunto e conseguir obter os livros. Estes últimos foram por muito tempo publicados às custas do autor ou em publicações que circulavam apenas dentro da reserva. Portanto, eles não eram encontrados em livrarias e bibliotecas. Também foram publicados por pequenas editoras que

não garantiam distribuição em larga escala e que não o reimprimiram quando esgotado. Assim, o público em geral, incluindo os nativos, não estava ciente nem mesmo da existência dessa literatura até recentemente.

Outra dificuldade reside no fato de que as relações com as grandes editoras do Quebec e a inserção no circuito literário da sociedade dominante nem sempre foram fáceis. Em primeiro lugar, a forte concorrência no mercado editorial sempre dificultou muito a publicação. A isso provavelmente se somou a inexperiência de alguns autores que enviaram manuscritos talvez ainda não prontos ou bem corrigidos. Além disso, o desconhecimento de alguns editores em relação às realidades nativas provavelmente levou alguns deles, no passado, a rejeitar manuscritos que não correspondiam à ideia que tinham do que um nativo “deveria” escrever. Portanto, vários autores abandonaram seu projeto de publicação após uma primeira recusa ou decidiram publicar seus livros por conta própria.

Outro elemento que não tem favorecido a circulação dessas obras é que os cursos de literatura nas universidades e escolas de ensino médio quebequenses geralmente se concentram na literatura quebequense, ou se interessam por outras literaturas do mundo, mas ainda não o suficiente na literatura nativa. No entanto, isso vem mudando nos últimos anos. Em breve veremos como. Mas primeiro vamos falar sobre o uso da língua.

8 A LÍNGUA

Autores que falam e escrevem em sua língua nativa tentam publicar o máximo possível nessa língua. Quando o fazem, no entanto, enfrentam inúmeros desafios.

Para começar, as línguas nativas são moldadas pela oralidade e são usadas há milênios para se referir a realidades específicas de sociedades nômades e seminômades. Elas são, portanto, construídas em conformidade com

estas realidades. Embora os missionários tenham criado alfabetos escritos de línguas nativas assim que chegaram à América do Norte, seu objetivo principal era traduzir a Bíblia e não oferecer uma nova ferramenta criativa aos escritores nativos.

Mesmo se as línguas nativas continuaram a evoluir e a se adaptar após o contato com as línguas europeias, só recentemente os linguistas nativos estão forjando sistematicamente todos os novos termos para se referir a realidades, conceitos e palavras que antes não existiam nas línguas nativas, como por exemplo "computador", "literatura" e "poesia".

Depois, há a delicada questão da padronização da ortografia das línguas nativas, a qual não é consenso nem mesmo dentro de uma mesma nação. Muitos Innu no Québec, por exemplo, ainda consideram hoje que ter apenas uma maneira de escrever innu para todas as reservas significa sacrificar as diferenças dialetais que existem entre essas reservas. Embora isso seja verdade, por um lado, não facilita o nascimento e o desenvolvimento da literatura escrita em innu, por outro.

Muitos escritores escrevem então em francês porque frequentaram a escola em francês. Eles então aprenderam a ler e escrever principalmente em francês. Embora falem sua língua fluentemente, muitos deles não conseguem escrevê-la bem. Além disso, os nativos que leem bem em sua língua não são numerosos. Se um autor publica em sua língua nativa, ele já sabe que terá menos leitores do que se publicasse em francês.

Alguns autores, como An Antane-Kapesh, cientes de todas essas questões, decidiram publicar em edições bilíngue de forma a oferecer a possibilidade de leitura tanto na língua nativa quanto em francês. A este respeito, percebe-se que hoje há cada vez mais literatura infantil circulando principalmente em línguas maternas e em edições trilíngues: língua materna, francês e inglês.

Escrever em francês torna-se, portanto, uma necessidade se os escritores nativos também querem ser lidos pelo público quebequense e pelo público francófono internacional, mas também, não esqueçamos, se eles querem ser lidos por nativos de outra nação que não a sua. Se um autor cria publica no alfabeto silábico cri, ele só pode ser lido pelos Cri que leem o alfabeto silábico. Se ele quiser ser lido por todos, será obrigado a publicar também em inglês ou francês.

Esclareço que não estou dizendo que é melhor escrever em francês ou inglês. Estou apenas tentando mostrar os desafios linguísticos que os autores estão enfrentando.

O que acontece com mais frequência é que, mesmo escrevendo em francês, os autores usam inúmeras palavras, frases ou expressões em sua língua para representar uma realidade nativa específica ou para recriar uma atmosfera que apenas certas expressões na língua nativa podem transmitir. Entre os autores nativos do Québec, encontramos hoje tanta variedade e riqueza no uso da linguagem e das línguas quanto em outras literaturas ao redor do mundo.

9 ESTRATÉGIAS DE LEGITIMAÇÃO E INFRAESTRUTURAS LITERÁRIAS

Após os anos 2000, os escritores nativos adotaram várias estratégias de legitimação, construindo gradativamente uma infraestrutura literária que permitiu que sua literatura crescesse cada vez mais rápido e solidamente.

O surgimento da internet no final da década de 1990 foi o primeiro elemento a fazer uma grande diferença. Autores nativos rapidamente usaram a internet para circular de forma rápida e eficaz seus títulos pelo mundo. De fato, a partir da internet, os autores começaram a ser conhecidos e convidados para eventos literários tanto no Québec quanto no exterior.

A partir dos anos 2000, alguns autores começaram a publicar com editoras de prestígio que garantiram sua presença nas principais feiras de livros no Quebec e no exterior. Dessa forma, eles começaram a entrar no circuito literário internacional. Isso estimulou a publicação de várias antologias de literatura nativa e de várias revistas acadêmicas dedicadas à literatura nativa do Quebec. A partir do momento em que as informações sobre os autores e sua literatura se tornaram mais acessíveis e foram sendo mais divulgadas, o público rapidamente começou a se interessar por elas.

O crescente sucesso dos autores permitiu, portanto, que a literatura começasse a se tornar mais popular mesmo dentro das reservas, levando novos autores a publicar.

O trabalho incansável de alguns autores chegou a levar o *Conseil des Arts du Canada*, em 2005, a abrir seus programas de subvenções também para nativos francófonos, até então excluídos em favor dos nativos anglófonos. Isso permitiu a formação profissional de novos autores e a publicação de novos trabalhos.

Gradualmente, a mídia, os críticos literários e os escritores de ensaios literários começaram a se interessar cada vez mais pelos autores nativos. O que não acontecia até o final da década de 1990. Agora, porém, assim que um novo livro sai, ele é imediatamente revisado e artigos são publicados em jornais, revistas literárias e coletâneas de ensaios críticos.

Ao longo dos anos, escritores receberam prêmios literários de prestígio. Há, portanto, um reconhecimento oficial gradual das instituições literárias da sociedade dominante. Além disso, escritores nativos e escritores quebequenses também começaram a colaborar e publicar livros escritos juntos.

Para dar ainda mais visibilidade aos autores, em 2009 foi inaugurada a livraria Hannerorak, a primeira livraria, no Quebec, dirigida por nativos e especializada em literatura nativa. Ela está localizada na reserva Wendake,

perto da cidade de Quebec. Nesta mesma reserva, a editora Hannerorak foi fundada no ano seguinte, também administrada por nativos. Desde a sua criação, publica regularmente numerosos autores nativos e está em constante expansão. A livraria Hannerorak também é uma das fundadoras, em 2011, da primeira feira do livro nativo do Quebec, que favoreceu muito a difusão de obras e autores.

Em 2015, os organizadores da feira do livro nativo também criaram uma organização nativa chamada Kwahiatonhk, que tem como única missão promover autores nativos e suas obras. Kwahiatonhk, por exemplo, oferece uma bibliografia muito abrangente de autores nativos em seu site que é facilmente acessível a partir de qualquer país do mundo.

A combinação desses elementos tem impulsionado cada vez mais professores a ensinar autores nativos em escolas de ensino médio e universidades no Quebec e no exterior, permitindo que eles ingressem no ensino escolar e acadêmico. Ler e estudar escritores nativos no Quebec está se tornando cada vez mais "normal" hoje. É importante ressaltar que, na década de 1990, ler e estudar escritores nativos no Quebec não era considerado normal.

Embora os escritores nativos estejam começando a ser ensinados nas escolas e universidades do Québec, os nativos acharam certo fundar, em 2011, o Instituto Kiuna: a primeira faculdade nativa de educação pré-universitária no Quebec dirigida por nativos após o fechamento forçado do Collège Manitou em 1976. Oferece cursos, inclusive de literatura, onde o conteúdo e o ponto de vista são nativos.

Para resumir e concluir, embora seja muito cedo para periodizar a história da literatura nativa francófona no Québec, já há tendências aparecendo. De 1970 a 1980 poderíamos falar dos primórdios, dos autores pioneiros. De 1980 a 2000 poderíamos falar de exploração e difusão progressiva. Dos anos 2000 até agora, testemunhamos a explosão e o sucesso crescente dos escritores.

REFERÊNCIAS

- ANTANE-KAPESH, An. *Eukuan nin matshimanitu Innu-iskueu / Je suis une maudite Sauvagesse*. Montréal: Leméac, 1976.
- ASSINIWI, Bernard. *La Saga des Béothuks*. Arles: Babel, 1999.
- BACON, Joséphine. *Bâtons à message / Tshissinuatshitakana*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2009.
- CANAPÉ, Louise; MATHIEU, Louve; VOLLANT, Jeanne-D'arc. *S'agripper aux fleurs: haïkus*. Ottawa: Les Éditions David, 2012.
- DUDEMAINE, André. *Tshakapesh au Café Chez Jacques. Terres en vues*, Montreal, vol. 3, n. 4, p. 14-15, 1995.
- FONTAINE, Naomi. *Kuessipan / À toi*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2011.
- GILL, Marie-Andrée. *Béante*. Chicoutimi: La Peuplade, 2015.
- KURTNESS, Julie D. *De vengeance*. Longueuil: L'instant même, 2017.
- PICARD-SIOUI, Louis-Karl. *De la paix en jachère*. Wendake: Hannenorak, 2012.
- ROSS-TREMBLAY, Pierrot. *Nipimanitu / L'esprit de l'eau*. Sudbury: Prise de parole, 2018.
- SIOUI, Jean. *Le pas de l'indien: pensées wendates*. Québec: Le Loup de Gouttière, 1997.
- SIOUI-DURAND, Yves. *Le porteur des peines du monde*. Montréal: Leméac, 1992.
- SIOUI-WAWANOLOATH, Christine. *Tsoutare': sept histoires contemporaines*. Wendake: Hannenorak, 2019.

Aceito em 15/02/2023.

“THE METAMORPHOSIS”: JHUMPA LAHIRI E SUA ESCRITA EXOFÔNICA

“THE METAMORPHOSIS”: JHUMPA LAHIRI AND HER EXOPHONIC WRITING

Andréa Moraes da Costa¹

Resumo: Este artigo discute sobre a escrita exofônica de Jhumpa Lahiri, escritora nascida na Grã-Bretanha, filha de indianos e naturalizada norte-americana. Lahiri iniciou sua sólida carreira literária escrevendo em língua inglesa e, em 2015, lançou *In Altre Parole*, sua primeira publicação em língua italiana. Trata-se de um conjunto de ensaios apresentando reflexões da autora sobre seu encantamento pelo italiano, seu processo de aquisição desse idioma e seu sentimento de incompletude identitária, haja vista seu convívio entre as culturas bengali e americana. Compondo esse conjunto, destaca-se “Lá Metamorfosi”, ensaio que se constitui como mote desta discussão e que será debatido a partir de sua tradução para a língua inglesa, publicada em 2017 sob o título “The Metamorphosis”. Nesse ensaio, a autora apoia-se no poema *Metamorfoses*, de Ovídio, para discutir acerca de sua produção literária em italiano, sua própria metamorfose linguística e literária ou, como compreendido aqui, sua escrita exofônica. Assim, o artigo pretende demonstrar a percepção dessa autora a respeito dessa sua prática. Para isso, as reflexões sobre exofonia apresentadas neste texto são baseadas nos estudos de Chantal Wright (2008, 2013) acerca do tema.

Palavras-Chave: Exofonia; *In Altre Parole*; *In Other Words*; Jhumpa Lahiri; The Metamorphosis.

Abstract: This article discusses the exophonic writing of Jhumpa Lahiri, a writer born in Great Britain, daughter of Indians and naturalized North American. Lahiri began her solid literary career writing in the English language and, in 2015, launched *In Altre Parole*, her first publication in the Italian language. This is a set of essays presenting the author's reflections on her fascination with Italian, her process of acquiring this language and her feeling of identity incompleteness, given her coexistence between Bengali and American cultures. Composing this set, “Lá Metamorfosi” stands out, an essay that constitutes the main point of this discussion and that will be debated based on its translation into English, published in 2017 under the title “The Metamorphosis”. In this essay, the author relies on Ovid's poem *Metamorphoses* to discuss her literary production in Italian, her own linguistic and literary metamorphosis or, as understood here, her exophonic writing. Thus, the article aims to demonstrate this author's perception of her practice. For this, the reflections on exophony presented in this text are based on studies by Chantal Wright (2008, 2013) on the subject.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IBICT – Brasil. Professora Associada da Universidade Federal de Rondônia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7470-2943> E-mail: andrea@unir.br.

Keywords: Exophony; *In Altre Parole; In Other Words*; Jhumpa Lahiri; The Metamorphosis.

1 INTRODUÇÃO

Em *Writing in the “Grey Zone”: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, Chantal Wright (2008, p. 26) chama atenção para o número crescente de escritores que estão produzindo em línguas não maternas na Europa. Segundo Wright, “e é de se esperar que a atual onda de migração laboral provocada pela abertura das fronteiras internas da União Europeia aumentará os seus números nas próximas décadas²”.

De fato, a previsão de Wright estava certa. Dados apresentados pelo *The World Migration Report 2022³*, produzido pela International Organization for Migration⁴ (2022), revelam o crescente número de migrantes internacionais nas últimas cinco décadas. O relatório nos informa, que em âmbito global, o total estimado de pessoas as quais deixaram seus países de nascimento para viverem em outros países é de 281 milhões de pessoas. O relatório informa ainda que, em 2020, esse número foi contabilizado em 128 milhões a mais do que em 1990, correspondendo, assim, a três vezes mais o número de migrações estimada em 1970 (IOM, 2022).

Fluxos migratórios podem ser associados a diferentes e significativas motivações, como é o caso de conflitos internos das nações, situação vivida pela Síria desde 2011, por exemplo; problemas de ordem ambiental, como os provocados pelo terremoto ocorrido no Haiti em 2010; guerras, como a desencadeada em 2022 na Ucrânia; crises econômicas, a exemplo do que vemos na Venezuela, intensificadas em 2015; apenas para citar algumas.

² “it is to be expected that the current wave of labour migration brought on by the opening of the EU’s internal borders will swell their numbers in the coming decades” (WRIGHT, 2008, p. 26).

³ Relatório Mundial da Migração em 2022.

⁴ Organização Internacional para as Migrações.

Sem se restringir às últimas décadas citadas no relatório da IOF (2022), na esfera literária, movimentos ocorridos com motivações similares às acima descritas têm gerado destacadas produções exofônicas. Essa expressão, derivada da palavra “exofonia”, vem do grego, mais especificamente da junção de *ek* (fora de) e *phon-eh* (som ou voz). Assim, exofonia, como descrito na introdução de *Portrait of a Tongue*⁵ (2013, p. 2), por Wright, refere-se ao “fenômeno em que um escritor adota uma linguagem literária diferente da sua língua materna, substituindo ou complementando inteiramente sua língua nativa como veículo de expressão literária”⁶.

A escrita literária forjada à luz desse fenômeno reflete a literatura de quem está em movimento, de quem, independente de suas razões, extrapola as fronteiras geográficas, linguísticas e culturais. Uma vez tendo extrapolado essas fronteiras, o sujeito escritor amplia suas possibilidades, suas perspectivas por meio do idioma adotado como novo recurso artístico. Desse modo, não raras são as vezes que a liberdade inventiva, devido à possibilidade de desprendimento das convenções linguísticas, é apontada como uma das principais vantagens da escrita exofônica por escritores que a adotaram. E como registrou Forster (1970, p. 66), o “uso de uma língua estrangeira oferece uma outra possibilidade: as palavras não estão sobrecarregadas com associações irrelevantes para o poeta, elas são frescas e imaculadas”⁷.

São diversos os nomes na literatura que poderíamos citar para exemplificar a ocorrência desse fenômeno que, devido à sua relevância, vem gradativamente ganhando espaço na academia, estando presente, por exemplo, nas discussões do curso de *Exophony or Writing Beyond the Mother Tongue*⁸, do

⁵ *Retrato de uma língua.*

⁶ Exophony describes the phenomenon where a writer adopts a literary language other than his or her mother tongue, entirely replacing or complementing his or her native language a vehicle of literary expression” (WRIGHT, 2013).

⁷ “The use of a foreign language affords a further possibility: the words are not burdened with irrelevant associations for the poet, they are fresh and pristine” (FORSTER 1970, p. 66).

⁸ *Exofonia ou Escrita Além da Língua Materna.*

Departamento de Inglês e Estudos Literários Comparados da Universidade de Warwick, na Inglaterra, de 2016 a 2017.

Vladimir Nabokov (1899-1977), autor de *Lolita* (1955), é uma das referências mais importantes quando se trata desse assunto. Migrante que se tornou um *white émigré*⁹ devido a questões políticas ocorridas na Rússia, Nabokov, após mudar-se para a Alemanha e viver lá de 1922 a 1937, partiu deste país em mais uma jornada migratória. Dessa vez, o autor foi para os Estados Unidos onde ganhou projeção com sua escrita em língua inglesa, logo tornando-se um escritor exofônico.

Outro nome relacionado à escrita exofônica resultante de um deslocamento ocasionado por problemas políticos é o de Ágota Kristóf (1935-2011). Impelida a deixar seu país motivada por revolução, Kristóf, ao deixar a Hungria, aos vinte e um anos, passou a residir em Neuchâtel, cidade suíça, onde após aprender francês, iniciou sua carreira literária adotando este idioma. Seu processo migratório é refletido em *Hier*¹⁰ (1995), obra em que Kristóf se atem a narrar, na língua de adoção, sobre imigração e os percalços de iniciar uma nova vida em um novo país, em uma nova cultura.

Mas, para além das exemplificações acerca de motivações para a ocorrência de fluxos migratórios impulsionados por um caráter negativo, como as descritas acima, não pode escapar a esta discussão que há também deslocamentos geográficos relacionados à própria vontade do migrante. Eles partem normalmente de um desejo íntimo, seja pela busca de satisfação pessoal ou profissional, que podem ser caracterizadas como motivações positivas, uma vez comparadas às anteriormente ilustradas. Sendo motivados por razões

⁹ Expressão que designa a emigração branca, comumente empregada nos Estados Unidos, Reino Unido e França. O termo se refere aos emigrantes russos que, entre 1917 e 1922, deixaram a Rússia devido à Revolução de 1917 e a guerra civil ocorrida após o período de revolução.

¹⁰ *Ontem.*

pessoais ou profissionais, movimentos nesse sentido também têm provocado o surgimento de expressões literárias exofônicas.

No que tange ao aspecto profissional, recorremos a alguns exemplos registrados por Wright em sua discussão acerca da escrita exofônica de Yoko Tawada, escritora nascida no Japão e que publica nas línguas japonesa e alemã. Wright (apud TAWADA, 2013, p. 2) observa que com a “*Wirtschaftswunder* ou milagre econômico” das décadas de 1950 e 1960, a Alemanha recebeu milhares de estrangeiros que se deslocaram para lá à procura de trabalho, surgindo em meio a estes alguns escritores “os quais adotaram o alemão como sua língua oficial de expressão literária”. Dentre eles, Wright (apud TAWADA, 2013, p. 2) cita os nomes de Franco Biondi – italiano –, Carmine Chiellino¹¹ – italiano – e Rafik Schami – sírio-alemão, caracterizando-os como autores exofônicos representantes da primeira geração do pós-guerra.

Em termos de satisfação pessoal, particularmente, damos ênfase aqui a escritora Nilanjana Sudheshna Lahiri, mais conhecida como Jhumpa Lahiri. Instigada por seu desejo pessoal, a escritora migrou para Roma, em 2011, após anos de residência nos Estados Unidos. Essa mudança geográfica e o convívio com a cultura italiana afetaram, é claro, a autora de diferentes modos. Em sua escrita literária, isso pode ser percebido a partir do desafio enfrentado por Lahiri ao viver a experiência da “migração linguística” – desejada pela autora –, publicando *In Altre Parole*¹² (2015) em língua italiana.

Vale lembrar que Lahiri é uma escritora, nascida na Grã-Bretanha, filha de indianos e naturalizada norte-americana, que iniciou sua sólida carreira literária escrevendo em língua inglesa e dando destaque a narrativas elaboradas em torno de temáticas relacionadas à imigração, à identidade, à assimilação cultural e seus desdobramentos.

¹¹ Seus trabalhos são publicados sob o nome de Gino Chiellino.

¹² *Em outras palavras*.

Para Lahiri (2017, p. 29), o desejo de apropriação do italiano era uma fantasia que ela alimentava, um sonho, que uma vez concretizado foi reverberado em sua escrita profissional – a literária –, tornando-a, desse modo, uma escritora exofônica, como Nabokov, Kristóf, Biondi, Chiellino, Schami e tantos outros não elencados aqui.

Considerando isso, interessa-nos as ponderações de Lahiri descritas em *In Altre Parole* (2015), trabalho tecido em italiano, a partir do qual ela dá início a sua literatura exofônica, o que será o ponto central de nossa discussão. É interessante mencionar inicialmente que, revestida desse caráter exofônico, essa obra abrange um apanhado de ensaios nos quais se destacam reflexões da autora sobre seu encantamento pelo italiano, sua aquisição desse idioma, seu sentimento de incompletude identitária, haja vista seu convívio entre culturas – bengali e americana –, dentre outras.

Esses ensaios que compõem *In Altre Parole* foram traduzidos para a língua inglesa, em 2017, por Ann Goldstein, sob o título *In Other Words*¹³, uma vez que Lahiri, apesar de ser uma escritora de língua inglesa, não se propôs a traduzi-lo, pois, segundo a autora, se ela tivesse traduzido esse livro, ela teria sido tentada a melhorá-lo (LAHIRI, 2017, xiii-xiv).

Diante disso, como mote para esta discussão, selecionamos o ensaio “La Metamorfosi” presente em *In Altre Parole* (2015), a partir de sua tradução para o inglês intitulada “The Metamorphosis” (2017), para assim lançarmos nossas reflexões acerca da escrita exofônica de sua autora com embasamento na concepção de Wright sobre a temática em destaque.

¹³ Em outras palavras.

2 A ESCRITA EXOFÔNICA DE LAHIRI: A BUSCA PELA METAMORFOSE

Uma bela ninfa na mira de um deus poderoso, de ações e emoções incontroláveis, que a assedia, e um processo de objetivação/transformação como saída, livramento à perseguição sofrida pela jovem. É a esse episódio épico, protagonizado por Daphne e Apollo, que Jhumpa Lahiri se refere inicialmente em seu ensaio “The Metamorphosis”¹⁴(2017). Trata-se de uma referência ao poema *Metamorfoses*¹⁵ (2000), de Ovídio (43B.C–18A.D), escrito por volta de 8 d. C, que traz à luz temas de toda ordem, incluindo amor, arte, estupro, poder em meio a tantos outros desencadeando, assim, um universo em que o poder é revelado como potencialmente capaz de transformar o ser humano. À vista disso, a transformação da humanidade é tratada no poema associada a diferentes razões.

Ao trazer à discussão o poema de Ovídio, Lahiri (2017, p. 163) expõe sua percepção sobre metamorfose apontando para a dualidade existente nesse processo, isto é, para a autora, esse processo envolve tanto violência quanto regeneração, pois a primeira estaria ligada à morte, enquanto a segunda, ao nascimento. Sua reflexão nesse sentido que parte do episódio de metamorfose de Daphne, relatado por Ovídio, é mencionado por Lahiri no seguinte excerto:

Lembro-me vividamente do momento em que a ninfa Daphne se transforma em loureiro. Ela está fugindo de Apollo, o deus apaixonado que a persegue. Ela gostaria de ficar sozinha, casta, dedicada à floresta e à caça, como a virgem Diana. Exausta, a ninfa, incapaz de superar o deus, implora a seu pai, Peneus, uma divindade do rio, que a ajude. Ovídio escreve: ‘Ela acabou de terminar esta oração Quando um peso permeia seus membros, seu peito macio é amarrado em uma casca fina, seu cabelo cresce em folhas, seus braços em galhos; seu pé, um momento antes tão rápido, permanece fixo por raízes lentas, seu rosto desaparece na copa de uma árvore.’ Quando Apollo coloca a mão no tronco desta árvore ‘sente o peito ainda tremendo sob a nova casca¹⁶’ (LAHIRI, 2017, p. 163).

¹⁴ “A metamorfose”.

¹⁵ “Metamorfoses”.

¹⁶ “I remember vividly the moment when the nymph Daphne is transformed into a laurel tree. She is fleeing Apollo, the love-struck god who pursues her. She would like to remain alone, chaste, dedicated to the forest and the hunt, like the virgin Diana. Exhausted, the nymph, unable

Essa descrição da tomada do corpo da personagem pelo loureiro pode ser vislumbrada como o ponto violento da cena. Mas, ao olhar de Lahiri (2017, p. 163), a cena é contornada por beleza também, uma vez que “a cena retrata a fusão de dois elementos, dos dois seres¹⁷”. Dessa fusão, o resultado é um ser híbrido. E como tal, perante a fusão, esse ser passa a ser caracterizado como “algo indefinido, ambíguo” e, desse modo, a ter “identidade dual”, conforme qualificação da autora (LAHIRI, 2017, p.165).

A autora adentra à essa reflexão como um caminho para discutir acerca de sua produção literária em italiano, sua própria metamorfose linguística e literária ou como denominaremos aqui, sua escrita exofônica, seguindo a compreensão de Wright (2013), mencionada em nossa introdução.

A escrita exofônica de Lahiri a coloca em posição similar à da personagem de Ovídio no que diz respeito a condição fugidia. À medida que Daphne foge de Apollo, Lahiri foge, afasta-se do inglês como ela própria descreve no ensaio em questão:

Eu acho que minha escrita em italiano é um voo. Dissecando minha metamorfose linguística, percebo que estou tentando me afastar de algo, me libertar. Eu me transformei, quase renasci. Mas a mudança, essa nova abertura, custa caro; como Daphne, eu também me encontro confinada. Não consigo me movimentar como antes, como estava acostumada a me movimentar em inglês. Agora uma nova língua, o italiano, me cobre como uma espécie de casca. Eu permaneço dentro: renovada, presa, aliviada, desconfortável. Por que estou fugindo? O que está me perseguindo? Quem quer me conter? A resposta mais óbvia é a língua inglesa. Mas acho que não é tanto o inglês em si, mas tudo o que o idioma simbolizou para mim. Praticamente toda a minha vida, o inglês representou uma luta desgastante, um conflito doloroso, uma sensação contínua de

to outstrip the god, begs her father, Peneus, a river divinity, to help her. Ovid writes, ‘She has just ended this prayer When a heaviness pervades her limbs, her tender breast is bound in a thin bark, her hair grows into leaves, her Arms into branches; her foot, a moment before so swift, remains fixed by sluggish roots, her face vanishes into a treetop.’ When Apollo places his hand on the trunk of this tree ‘he feels the breast still trembling under the new bark’ (LAHIRI, 2017, p. 163).

¹⁷ “[...] the beauty of this scene is that it portrays the fusion of two elements, of both beings” (LAHIRI, 2017, p. 163).

fracasso que é a fonte de quase toda a minha ansiedade. Temia que isso significasse uma ruptura entre mim e meus pais. O inglês denota um peso, um aspecto pesado do meu passado. Estou cansada disso¹⁸ (LAHIRI, 2017, p. 165-167).

O voo em direção contrária ao inglês – esse movimento de fuga que encaminha a autora rumo ao italiano – atrelado a um “conflito doloroso”, desencadeado por seu temor a uma possível ruptura familiar, encontra razão de ser se atentarmos para os aspectos identitários que revestem sua vida. Enquanto descendente da cultura bengali, ao longo de sua infância, vivida nos Estados Unidos, Lahiri empenhava-se em dialogar com seus pais em bengali. Era um esforço na tentativa de agradá-los e, sobretudo, para “sentir-se completamente filha deles”, o que, segundo ela, foi impossível, causando-lhe um “sentimento de inadequação”, pois apesar de dominar o inglês, seu desejo de ser considerada americana também não era realizável (LAHIRI (2017, p. 111-113).

Isso nos conduz a reflexões de George Steiner veiculadas em *Extraterritorial: Ensayos sobre Literatura y La Revolución Lingüística* (2002), obra em que o autor debate acerca da revolução da linguagem no campo da Literatura. Para isso, ele analisa algumas obras de Samuel Beckett, Jorge Luis Borges e Vladimir Nabokov, considerando a extraterritorialidade desses escritores. Steiner (2002, p. 10) destaca que os três autores apresentam uma relação de dúvida dialética não apenas em relação à sua língua materna, mas também em relação a várias línguas. Segundo o teórico, isso teria a ver com um

¹⁸ “I think that my writing in Italian is a flight. Dissecting my linguistic metamorphosis, I realize that I’m trying to get Away from something, to free myself. I’ve been transformed, almost reborn. But the chnge, this new opening, is costly; like Daphne, I, too, find myself confined. I can’t move as I did before, the way I was used to moving in English. Now a new language, Italian, covers me like a kind of bark. I remain inside: renewed, trapped, relieved, uncomfortable. Why am I fleeing? Wha this pursuing me? Who wants to restrain me? The most obvious answer is the English language. But I think it’s not so Much English in itself as everything the language has symbolized for me. For practically my whoke life English has represented a consuming struggle, a wrenching conflict, a continuous sense of failure that is the source of almost all my anxiety. It was afraid that it meant a break between me and my parents. English denotes a heavy, burdensome aspect of my past. I’m tired of it” (LAHIRI, 2017, p. 165-166).

problema mais abrangente, pois estaria relacionado à perda de um centro por parte desses escritores (STEINER, 2002, p. 10).

Os três autores, cujas obras foram investigadas por Steiner, tiveram experiências de deslocamento geográfico, fixando-se em países distintos ao de seus nascimentos. Beckett, autor irlandês, instalou-se na França, adotando o francês em busca de escrever “sans style” – sem estilo. Conforme Steiner (2002, p. 19), Beckett era extremamente hábil tanto em sua escrita em inglês quanto em francês. O irlandês passou boa parte de sua vida em Paris, em contato com a cultura francesa. Borges, escritor argentino, residiu na Suíça e Espanha. Como lembra Steiner (2002, p. 19), o escritor tinha um conhecimento profundo de francês, alemão e principalmente de inglês. Sua alfabetização foi bilingue, pois sua avó paterna era inglesa. Por sua vez, o escritor russo, Nabokov, viveu na Alemanha e nos Estados Unidos, como já adiantamos, tendo em seu catálogo literário produções escritas tanto em russo, como em inglês.

Assim, as produções desses escritores são estudadas por Steiner (2002) como resultado do aspecto multilíngue que osobre – o que provocaria a ausência de um centro linguístico –, sugerindo uma relação entre seus processos imaginativos e suas exposições a novas teorias gramaticais e linguísticas.

No caso de Lahiri, no entanto, associamos a ausência de um centro linguístico e cultural a sua busca pelo novo idioma. É claro, não ignoramos a existência da relação entre a exposição a uma nova cultura, a um novo léxico, e a produção criativa. Acreditamos que o contato de escritores com línguas não-maternas possa ser frutífero, enriquecendo suas obras e oferecendo novas possibilidades, novos horizontes ao leitor. Embora essa ideia seja incorporada à nossa percepção quanto à produção de Lahiri, há algo mais a destacar.

Presumimos que Lahiri se apropriou da língua italiana, a qual está materializada em *In Altre Parole* por meio de sua escrita exofônica, motivada

pelo seu viver entre a cultura bengali e a americana. Seu desejo por tal apropriação pode ser considerado, então, como um modo de encontrar um centro, como um meio de sentir-se completa. Reside aí a ânsia “pelo pertencimento a algum lugar, a alguma cultura, em suma, por uma identidade que lhe dê o conforto de não se sentir dividida” (COSTA, 2021, p. 58).

Além disso, como atestado por Lahiri (2017, p. 167), ao escrever em italiano, ela acredita estar escapando – reiterando aqui sua relação com a ninfa de Ovídio – dos fracassos do passado em relação ao inglês, assim como ao seu sucesso enquanto escritora, o qual ela não se considera merecedora. A fuga, desse modo, resulta-lhe em nova chance.

Ao distanciar-se do inglês, assumindo um novo idioma em seus trabalhos, Lahiri lança-se a um projeto de auto recriação, que lhe isenta da obrigação de sustentar o sucesso até então alcançado, e, como ela destaca, podendo assim desconstruir-se e reconstruir-se como escritora (LAHIRI, 2017, p. 167). Fica latente que para a autora a possibilidade de mudar é atrativa, é um propósito acompanhado não somente de motivações linguísticas e literárias, mas também culturais, a ponto de Lahiri imergir na cultura italiana, com sua mudança temporária para Roma.

A aspiração à mudança não encontra correspondência em seu âmbito familiar, o que poderíamos acrescentar aos impasses familiares relacionados aos dilemas culturais vividos pela escritora. No relato a seguir, podemos conferir a rejeição a mudanças por parte da mãe da autora:

Sou filha de uma mãe que nunca mudaria. Nos Estados Unidos, ela continuou, na medida do possível, a se vestir, se comportar, comer, pensar, viver como se nunca tivesse saído da Índia, Calcutá. A recusa em modificar seu aspecto, seus hábitos, suas atitudes era sua estratégia para resistir à cultura americana, para combatê-la, para manter sua identidade. Tornar-se ou mesmo assemelhar-se a um americano significaria uma derrota total. Quando minha mãe volta para Calcutá, ela se orgulha do fato de que, apesar de quase cinquenta anos longe da Índia, ela parece uma mulher que nunca partiu. Eu sou o oposto. Enquanto a recusa em mudar foi a rebeldia

de minha mãe, a insistência em me transformar é a minha¹⁹ (LAHIRI, 2017, p. 169).

De certo modo, essas duas atitudes – uma a favor e outra contrária a mudanças –, antagônicas à primeira vista, podem ser compreendidas de maneira diferente ao que foi mencionado por Lahiri. Talvez, não haja a referida oposição nas condutas de ambas, mãe e filha, pois o que percebemos é que tanto a autora quanto sua mãe estão a enfrentar conflitos que repercutem em suas identidades culturais. Enquanto Lahiri busca a aproximação de outra cultura para tentar encontrar-se em termos de identidade – incluindo em suas ações a adoção da escrita exofônica –, sua mãe, por vezes, em busca de preservar sua identidade cultural, renega a cultura americana por meio daquilo que simbolicamente a ligaria a esta cultura.

Não esqueçamos que para se aproximar, para imergir no italiano, não é apenas a língua inglesa que Lahiri tenta abdicar, deixar para traz. Nesse empreendimento está também em jogo o bengali, que mais uma vez, de modo visível, não ganha destaque na cena, no processo de metamorfose linguística da autora. Portanto, adotar o italiano é afastar-se de “casa” duplamente, é distanciar-se do que a conecta com suas origens.

Nesse contexto, vale lembrar o caso da romancista estadunidense de origem haitiana, Edwidge Danticat que, assim como Lahiri, configura na lista de escritoras contemporâneas que empregam a exofonia em suas escritas e que também se afastou de sua língua mãe e da língua adquirida na escola. Nascida

¹⁹ “I am the daughter of a mother who would never change. In the United States, she continued, as far as possible, to dress, behave, eat, think, live as if she had never left India, Calcutta. The refusal to modify her aspect, her habits, her attitudes was her strategy for resisting American culture, for fighting it, for maintaining her identity. Becoming or even resembling an American would have meant total defeat. When my mother returns to Calcutta, she is proud of the fact that, in spite of almost fifty years away from India, she seems like a woman who never left. I am the opposite. While the refusal to change was my mother’s rebellion, the insistence on transforming myself is mine” (LAHIRI, 2017, p. 169).

na capital do Haiti, em Porto Príncipe, e criada em meio ao crioulo haitiano em seu núcleo familiar, Danticat teve na infância seu ensino formal a partir do francês. De modo semelhante a Lahiri, a romancista conviveu entre línguas e foi aos doze anos que Danticat experimentou seu primeiro contato com o inglês, depois de mudar-se para os Estados Unidos.

Questionada sobre um possível desconforto com relação ao inglês não ser sua língua nativa, Danticat menciona:

Quando criança no Haiti, eu lia autores como Victor Hugo, que não falavam crioulo, então nunca pensei que alguém não pudesse escrever em um idioma que não fosse o seu. Sempre julgava que os livros seriam traduzidos ou você aprenderia a língua do escritor para lê-los. Era o pensamento de uma criança, mas foi libertador para mim. Então eu nunca senti que não poderia escrever na língua de outra pessoa, ou que eles não poderiam escrever na minha se quisessem. Minha relação com a língua era assim: quando eu estava no Haiti eu falava crioulo em casa, e na escola eu estudava e falava francês. Naquela época ninguém, ou muito poucas pessoas, escrevia em crioulo. Ainda não havia ortografia padrão e regras gramaticais com as quais todos concordassem. Agora no Haiti e aqui em Miami há sinais em crioulo, mas eles não existiam naquela época. Então escrevi em uma língua que eu não falava regularmente e falava uma língua que eu não sabia escrever. Quando cheguei aqui e aprendi inglês, foi a primeira vez que consegui escrever e falar a mesma língua²⁰ (DANTICAT, 2003, p. 189).

Na resposta da autora fica evidenciado um dos pontos em comum existente entre Danticat e Lahiri. Trata-se da experiência linguística que ambas as escritoras trazem consigo, ou seja, a vivência entre línguas. Enquanto

²⁰ "As a child in Haiti, I read authors like Victor Hugo who didn't speak Creole, so I never thought one wasn't allowed to write in a language that was not one's own. I Always knew that books would either be translated or you would learn the language of the writer to read them. It was a child's thinking, but it was liberating to me. So I never felt couldn't write in someone else's language, or that They couldn't write in mine if they wanted to. My relation to language was like this: When I was in Haiti I spoke Creole at home, and in school I studied and spoke in French. At that time no one, or very few people, wrote in Creole. There were not yet standard spellings and grammatical rules that everyone agreed on. Now in Haiti and here in Miami there are signs in Creole, but They didn't exist then. So I wrote in a language I didn't speak regularly and spoke a language I couldn't write. When I came here and learned English, it was the first time I could write and speak the same language²⁰" (DANTICAT, 2003, p. 189).

Danticat apoiava-se na língua crioula em seu convívio familiar e na língua francesa quando estava na escola, Lahiri, como descrevemos antes, no afã de agradar seus pais, projetava sua comunicação em bengali, sendo que, no convívio escolar, ela precisava recorrer à língua inglesa. Sua comunicação em bengali, como ela descreve, é sem autoridade, por isso a escritora sempre percebeu uma disjunção entre sua língua materna e ela, considerando-a, paradoxalmente, como uma língua estrangeira (LAHIRI, 2017, p. 28).

Mediante essa espécie de “instabilidade linguística”, percebemos que o encontro de Danticat com outra língua, a de adoção, parece ter lhe oportunizado a realização linguística, não conseguida, até então, dentro do seu próprio país em convívio com sua cultura de origem. Anterior ao seu encontro com o inglês, Danticat não tinha apropriação suficiente do francês e do crioulo para expressar-se criativamente. Portanto, ao conseguir escrever e falar a mesma língua, o inglês, algo que não havia sido possível antes de sua migração, a escritora teve diante de si os recursos necessários para explorar e divulgar seu ser criativo por meio da literatura.

Para Lahiri (2017, p. 166), o inglês sempre simbolizou um peso, um conflito, porque ele “representava uma cultura que tinha que ser dominada, interpretada²¹”, e ela temia que isso significasse uma ruptura entre ela e seus pais. Considerando, por exemplo, a rejeição à cultura americana por parte de sua mãe, não é difícil de compreender o conflito vivido por Lahiri e o quão significa para ela expressar-se literariamente em italiano.

Sua aproximação com esse idioma trouxe-lhe não somente o desafio da transformação linguística, por meio da exofonia, mas a possibilidade de criar em um espaço distanciado de sua origem familiar e da cultura americana. Enfim, a exofonia oportunizou a Lahiri o desenvolvimento de suas habilidades criativas em um entrelugar. Então, fugindo, assim como Daphne, para encontrar a

²¹ “It has represented a culture that had to be mastered, interpreted” (LAHIRI, 2017, p. 166).

liberdade, a autora encontrou força literária, pois, conforme sua afirmação, tudo que ela escreve em italiano “nasce com potencial simultâneo²²” (LAHIRI, 2021).

A razão para a potencialidade literária admitida pela autora pode ser extraída de sua menção à metáfora da lagarta e da borboleta, constante no ensaio em questão. Aproximando-se do final de “The Metamorphosis”, Lahiri menciona que:

No mundo animal a metamorfose é esperada, natural. Significa uma passagem biológica, incluindo várias fases específicas que levam, em última análise, ao desenvolvimento completo. Quando uma lagarta se transforma em borboleta, não é mais uma lagarta, mas uma borboleta. O efeito da metamorfose é radical, permanente. A criatura perdeu sua forma antiga e ganhou uma nova, quase irreconhecível. Tem novas características físicas, uma nova beleza, novas capacidades. Uma metamorfose total não é possível no meu caso. Posso escrever em italiano, mas não posso me tornar uma escritora italiana. Apesar de estar escrevendo esta frase em italiano, a parte de mim condicionada a escrever em inglês persiste. Penso em Fernando Pessoa, um escritor que inventou quatro versões de si mesmo: quatro escritores separados, distintos, graças aos quais consegui ultrapassar os limites de si mesmo. Talvez o que estou fazendo, por meio do italiano, se pareça com a tática dele. Não é possível se tornar outro escritor, mas pode ser possível se tornar dois²³ (LAHIRI, 2017, p. 171, 173).

Seguindo o sugerido por Lahiri nessa metáfora, podemos inferir que, como a lagarta, ela também passou por uma mutação radical, envolvendo sua dinâmica criativa, a qual lhe revestiu de novas possibilidades no campo de sua arte. Entretanto, acreditamos que sua “antiga forma” – Lahiri, escritora de

²² “Everything I write in Italian is born with the simultaneous potential” (LAHIRI, 2021).

²³ “In the animal world metamorphosis is expected, natural. It means a biological passage, including various specific phases that lead, ultimately, to complete development. When a caterpillar is transformed into a butterfly it's no longer a caterpillar but a butterfly. The effect of the metamorphosis is radical, permanent. The creature has lost its old form and gained a new, almost unrecognizable one. It has new physical features, a new beauty, new capacities. A total metamorphosis isn't possible in my case. I can write in Italian, but I can't become an Italian writer. Despite the fact that I'm writing this sentence in Italian, the part of me conditioned to write in English endures. I think of Fernando Pessoa, a writer who invented four versions of himself: four separate, distinct writers, thanks to which he was able to go beyond the confines of himself. Maybe what I'm doing, by means of Italian, resembles his tactic. It's not possible to become another writer, but it might be possible to become two” (LAHIRI, 2017, p. 171, 173).

expressão em língua inglesa – não tenha desaparecido durante ou após seu processo de aquisição da língua italiana e de sua criação literária nessa língua. Ela continua lá, mesclada à nova forma, contornada pelas asas da borboleta/a nova forma, tal como Daphne foi contornada pelo loureiro.

Logo, é o ser híbrido, referenciado no início desta discussão, que surge a partir da relação da autora com a cultura e a língua italiana, potencializando, dando fôlego à sua arte a partir de sua escrita exofônica, incorporando o italiano ao seu leque linguístico e literário já que, como a própria autora comprehende, não é possível que ela se torne outra escritora, mas sim duas.

REFERÊNCIAS

- AHMED. Mohamed A.H. *Arabic in Modern Hebrew Texts: The Stylistics of Exophonic Writing*. Edinburgh: University Press, 2019.
- COSTA, Andréa Moraes da. Migração e tradução em In Other Words de Jhumpa Lahiri: escrevendo em uma língua emprestada. In: *Tradução em diálogo, deslocamentos, fronteiras e poéticas plurais*. Leonardo Antunes, Bruno Palavro (Or.). Porto Alegre: Class, 2021. p. 50-68. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/publicacoes/2020-2021/ABRALIC-eixo-2-volume-1-traducao-em-dialogo.pdf>. Acesso em: 16 de set. 2022.
- DANTICAT, Edwidge. “An Interview with Edwidge Danticat.” [Entrevista concedida a] Bonnie Lyons. *Contemporary Literature*, vol. 44, no. 2, 2003, p. 183-198. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1209094>. Acesso em: 29 Oct. 2022.
- FORSTER, Leonard. *The poet's tongues: Multilingualism in literature*. New Zealand: University of Otago Press, 1970.
- KRISTÓF, Ágota. *Hier*. France: Points, 1995.
- LAHIRI, Jhumpa. *In Altre Parole*. Milano: Editora Guanda, 2015.
- LAHIRI, Jhumpa. La Metamorfose. In: LAHIRI, Jhumpa. *In Altre Parole*. Milano: Editora Guanda, 2015. p. 160-172.
- LAHIRI, Jhumpa. *In Other Words*. Trad. Ann Goldstein. New York: Vintage Books, 2017 (Edição bilíngue).
- LAHIRI, Jhumpa. The Metamorphosis. In. In: LAHIRI, Jhumpa. *In The Other Words*. Trad. Ann Goldstein. New York: Vintage Books, 2017 (Edição bilíngue). p. 161-173.

LAHIRI, Jhumpa. Where I find myself: on Selftranslation. *Words Without Borders*, 27 abr. 2021. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/article/april-2021-where-i-find-myself-on-self-translationjhumpa-lahiri>. Acesso em: 25 out. 2022.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. de Jorio Dauster. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. de Manuel de Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Editora Hedra, 2000.

STEINER, George. *Extraterritorial: Ensayos sobre Literatura y La Revolución Lingüística*. Trad. Edgardo Russo. Buenos Aires: Ediciones Siruela, 2002.

WRIGHT, Chantal. *Writing in the “Grey Zone”: Exophonic Literature in Contemporary Germany.” German as a Foreign Language*, New Brunswick, 2008, 3: 26-42.

WRIGHT, Chantal. Yoko Tawada’s exophonic texts. In: TAWADA. *Portrait of Tongue*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2013. p. 1-21.

International Organization for Migration. Disponível em: <https://publications.iom.int/books/world-migration-report-2022>. Acesso em 10 set. 2022.

Recebido em 15/11/2022.

Aceito em 15/02/2023.

DA LITERATURA À MÚSICA BRASILEIRA: O DIÁLOGO MELOPOÉTICO DE ALICE RUIZ E ALZIRA E

FROM LITERATURE TO BRAZILIAN MUSIC: THE MELOPOETIC DIALOGUE OF
ALICE RUIZ AND ALZIRA E

Alan Silus¹

Flávio Zancheta Faccioni²

Kelcilene Grácia-Rodrigues³

Resumo: As relações interartes têm sido objeto de conhecimento no campo da cultura brasileira nos últimos anos. A ligação entre Literatura e Música despontou trabalhos desde os anos 1980 em países europeus como Espanha e França, ganhando expressividade no Brasil a partir dos trabalhos de Solange Oliveira. O objetivo deste artigo é apresentar as relações do diálogo melopoético de Alice Ruiz e Alzira E. Como *metodologia*, utilizamos uma canção do CD Paralelas, de autoria das artistas mencionadas, para apresentar as relações discursivas e melopoéticas presentes no texto artístico. Para que nosso intento atinja os resultados esperados, foi preciso delimitar algumas questões teóricas sobre Literatura e Música e, também, sobre a produção artística das autoras da canção elencada para que possamos situar o contexto de análise. Para o embasamento do nosso estudo, buscamos *aporte teórico* em obras de autores como Bakhtin (2011; 2018; 2021), Brait (2020), Goldstein (2006), Lotman (2010), Menegazzo (1991), Murgel (2005; 2010), Oliveira (2002; 2003), Rosa (2009), Stegagno-Picchio (2004), Volóchinov (2019), dentre outros. Nossas *discussões e resultados* evidenciam que as relações do

¹Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7281-261X>. E-mail: alan.silus.cruz@gmail.com

²Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil, com período sanduíche na Universidad de Santiago de Compostela – Espanha. RCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5754-1455>. E-mail: flavio.faccioni@ufms.br

³Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FCLAr – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade do Porto – Portugal. Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7141-3289> E-mail: kelcilene.gracia@ufms.br

diálogo melopoético presentes no texto analisado possibilitam uma amplitude de construções de efeitos de sentido em relação aos imaginários sociais empreendidos à figura feminina. Consideramos também que em Paralelas, tanto o conteúdo formal do CD, quanto a canção analisada demonstram o processo emancipatório da mulher brasileira, cujas relações de empoderamento são evidenciadas a partir dos anos 2000.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Música Popular Brasileira; Literatura e Música; Alzira E; Alice Ruiz.

Abstract: Interart relations have been the subject of knowledge in the field of Brazilian culture in recent years. The connection between Literature and Music has emerged since the 1980s in European countries such as Spain and France, gaining expression in Brazil from the works of Solange Oliveira. The purpose of this article is to present the melopoetic dialogue relationships between Alice Ruiz and Alzira E. As a methodology, we used a song from the CD Paralelas, authored by the aforementioned artists, to present the discursive and melopoetic relationships present in the artistic text. In order for our intention to reach the expected results, it was necessary to delimit some theoretical questions about Literature and Music and also about the artistic production of the authors of the listed song so that we can place the context of analysis. For the basis of our study, we sought theoretical support in works by authors such as Bakhtin (2011; 2018; 2021), Brait (2020), Goldstein (2006), Lotman (2010), Menegazzo (1991), Murgel (2005; 2010), Oliveira (2002; 2003), Rosa (2009), Stegagno-Picchio (2004), Voloshinov (2019), among others. Our discussions and results show that the relationships of the melopoetic dialogue present in the analyzed text allow a range of constructions of meaning effects in relation to the social imaginaries undertaken to the female figure. We also consider that in Paralelas, both the formal content of the CD and the analyzed song demonstrate the emancipatory process of Brazilian women, whose empowerment relationships are evidenced from the 2000s.

Keywords: Brazilian Literature; Popular Brazilian Music; Literature and Music; Alzira E; Alice Ruiz.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca apresentar algumas das relações estabelecidas entre a Literatura e a Música a partir dos estudos do discurso e da melopoética e, além disso, problematizar os efeitos de sentido da construção poética/musical aplicadas à letra de canções. Para tanto, buscamos analisar a poética da canção “Ladainha”, publicada no CD *Paralelas*, de Alice Ruiz e Alzira E(spíndola), lançado em 2005 pela Duncan Discos.

Para trilhar nossa análise, foram necessários dois aportes teórico-reflexivos de forma a contribuir com o entendimento do processo analítico: no item *Literatura e Música: algumas considerações*, buscamos apresentar elementos pertinentes ao processo constitutivo das relações entre a Música, a

Literatura que originam as relações melopoéticas de forma que estão presentes na cultura brasileira.

Já no item *Alice Ruiz e Alzira E: da letra ao som*, nosso intuito é apresentar sucintamente um percurso artístico das duas autoras do nosso corpus de estudo de forma a mostrar como o processo criativo, as influências recebidas por meio de seus parceiros de escrita e suas personificações na sociedade formaram duas grandes potências da Literatura e Música Popular Brasileira.

Por fim, no item *O Diálogo Melopoético em “Paralelas”* discorremos a análise da canção “Ladainha”, poema escrito por Alice e pela filha Estrela Ruiz Leminski e musicado por Alzira. De antemão é notável a presença do discurso da emancipação da mulher e da autonomia feminina no texto, marca da poesia de Alice e música de Alzira desde o início e consolidação de suas carreiras nos anos 1980.

2 LITERATURA E MÚSICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Na história da Literatura Brasileira, os elementos musicais sempre estiveram presentes nas produções artísticas, em especial no Simbolismo e na primeira fase do Modernismo em que há uma desconstrução formal da poética para dar espaço aos ritmos e aos tons humorísticos.

Nos anos 1970, as imbricações entre Literatura e Música começaram cada vez mais a ganhar foco e escopo, uma vez que se criou um limiar entre os níveis erudito e popular dos estudos de musicologia. Nesse período, Stegagno-Picchio (2004) informa que a relação entre Música e Literatura gerou

um evento preconizado em qualquer época pelas vanguardas, teorizado na Rússia pré-revolucionária por um poeta como Kliébnikov, confirmado empiricamente em nossa época em formas mais ou menos politizadas por grupos intelectuais folk de diversos países. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 690).

Para a autora, as vanguardas foram no Brasil as responsáveis por valorizarem a nova música no sentido de transformar o “popular” em uma cultura mais erudita, sem deixar de lado todos os traços que compõem as alegorias da cultura popular brasileira. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004).

O interesse pelos estudos da canção como objeto literário ainda é muito fragmentado e restrito a alguns *corpora* em específico, principalmente aqueles que têm de alguma forma vínculo com as estéticas da 3a fase do Modernismo e com as influências do Pós-Modernismo Brasileiro.

No movimento Tropicalista ocorrido nos anos 1960 e 1970 os entrelaços poético-prosaicos estavam apresentados nas canções de artistas como Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé. As canções destes e de outros integrantes do movimento, levam-nos a uma exemplificação nacional da apropriação da *pop* e *op art* americana com “pitadas” das vanguardas europeias — a gênese das influências do moderno no país.

Sabe-se que o interesse pelo estudo entre Literatura e Música permeia textos e teses de grandes estudiosos como E. Souriau, J. Scheffer, L. Marin, R. Barthes e os brasileiros Mário de Andrade, José Wisnik, Luiz Tatit e José Tinhorão Ramos, a título de exemplo. Além destes, a estudiosa Solange Oliveira também dedicou seu trabalho como pesquisadora das relações entre texto literário e canção. A autora comprehende que a relação entre eles possui o mesmo material básico (o som) e que todo objeto artístico (texto, canção ou outra arte), é constituído de uma interpretação vazada em linguagem verbal (OLIVEIRA, 2003), colocando-os em um mesmo lugar-comum de análise.

Oliveira menciona também que a semiótica se transforma na grande perspectiva que toma as artes como diferentes tipos de linguagens e as interligam em um plano estrutural comum, dadas pelo contexto social. A esse plano, ela denomina de Homologias e, ainda discorre que: “oferecendo

denominadores comuns para sua abordagem, as homologias aproximam as artes, incluindo, evidentemente, literatura e música". (OLIVEIRA, 2003, p. 19).

Em outro estudo, Oliveira (2002) menciona que a própria semiótica foi quem deu conta de aproximar Literatura e Música. Além disso, a autora adverte que há estudos que mostram uma única ligação entre elas e a Dança no passado e, que em algum dado momento da história, foram desmembradas em três áreas distintas da arte.

Para Valentin Volóchinov

a música não é mais retirada do mundo da realidade histórico-concerta. Isso torna legítima a sua combinação com outros tipos de fenômenos: com a palavra, a linha, a cor. Na prática, há muito tempo essa possibilidade foi provada pela existência da ópera, do balé, etc. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 363).

A ideia apresentada pelo autor, denota a necessidade do trabalho com a pesquisa músico-literária, uma vez que as instâncias da música e da dança já possuem em suas histórias, uma atenção dada às suas práticas e construções artísticas. Estabelecer uma relação melopoética consiste em compreender que as modulações do texto e da canção convergem no plano da expressão e no plano do conteúdo.

Conforme aponta Solange Oliveira Música e Literatura têm em comum um material rítmico e sonoro que se articulam à linguagem verbal. Uma vez que para a melopoética, esta “música de palavras, música verbal ou estruturação literária inspirada em modelos musicais [...] não se esgotam as múltiplas possibilidades de contribuição da música para criação literária” (OLIVEIRA, 2003, p. 37) revelando-se rótulos úteis ao pesquisador.

Por fim, compreendemos que “a canção, entendida de maneira genérica como composição musical acompanhada de um texto poético destinado ao canto, certamente estará mutilada se isolarmos um dos componentes definidores de seu todo”. (BRAIT, 2020, p. 167). As relações músico-literárias

consolidam hoje um campo de estudo muito promissor no âmbito das artes em geral.

Além disso, as (a)filiações entre cantores e poetas/autores em especial aos vinculados ao que chamamos na Literatura Brasileira de movimento da Poesia Marginal e ao movimento da Vanguarda Paulistana nos anos 1960, 1970 e 1980 promoveram uma intersecção unívoca entre Literatura e Música.

Ligados ao movimento da Vanguarda Paulistana, os professores Luiz Tatit e José Miguel Wisnik são os dois grandes nomes que estudam as relações músico-literárias no país. Ambos também são cantores e compositores, sendo o primeiro o responsável por pensar as relações entre Música e Literatura como objeto de estudo semiótico.

Já o segundo, além de ser pesquisador sobre Literatura Brasileira, investiga suas relações com a música popular. Wisnik é também responsável por uma série de parcerias em composições de músicas com outros artistas brasileiros. Uma dessas artistas é Alice Ruiz, que, em 2005 junto a Alzira E construíram um objeto cultural passível dos nossos estudos sobre Discurso e Melopoética: o CD Paralelas.

Mas, antes de atingirmos nosso estudo e análise de uma canção da obra das duas artistas, vamos apresentar um histórico da vida e obra de duas potentes mulheres, artistas, que têm em suas artes a marca da superação, do empoderamento, da astrologia e magia que o poder feminino emana ao mundo.

3 ALICE RUIZ E ALZIRA E: DA LETRA AO SOM

Alice Ruiz nasceu em Curitiba, capital do estado do Paraná, em 22 de janeiro de 1946. Desde muito pequena já se interessava pelo mundo da escrita, produzindo ainda na infância alguns contos e versos. Porém, sua primeira

publicação ocorreu aos 34 anos com o livro de poemas *Navalhanaliga* publicado pela editora curitibana ZAP em 1980.

A pesquisadora Ana Carolina Murgel prefere biografar a poeta de outra maneira:

Se fosse para ser uma biografia, começaria dizendo que Alice Ruiz nasceu em Curitiba, Paraná, em 22 de janeiro de 1946, com o sol em Aquário, o que a faz ter os olhos voltados para o presente e o futuro. Ascendente em Touro, que durante a maior parte de sua vida ela pensava ser Áries. [...] No momento do seu nascimento, a Lua estava em Libra, o que lhe dá uma apurada sensibilidade estética ao mesmo tempo em que puxa a navalha da liga quando sente que o ambiente em que se encontra está carregado de artificialismos ou adulgações. (MURGEL, 2010, p. 04).

Essa apresentação proposta por Murgel (2010), descreve melhor a artista de forma que, além de seu trabalho com a poesia, Alice é também uma exímia astróloga, sendo responsável por “ler o que os astros dizem” sobre as pessoas. Além disso, destacamos também o lado materno de Alice, que em 1968 casou-se com o também poeta Paulo Leminski (1944 – 1989) e teve três filhos: Miguel Ângelo, Alice e Estrela.

Seu vínculo com a canção também aconteceu de forma prematura, em entrevista à Murgel (2005), Alice contou a pesquisadora que desejava cantar e, por não ter afinação e fôlego, ia rascunhando versos que foram transfigurando-se em composições. Ainda de acordo com a autora, mesmo que o trabalho de Alice com a canção tenha se dado oficialmente nos anos 1970, a relação entre poesia e canção sempre estiveram muito próximas do cotidiano da poeta.

As duas se juntam no trabalho de Alice sob a égide de sua verdadeira arte: a palavra. Em todos os seus interesses, da poesia à composição, da astrologia às relações de afeto, passando pelos textos feministas e pelo encantamento com as artes orientais, a poeta é aficionada pela utilização perfeita das palavras. (MURGEL, 2010, p. 21).

Quando conheceu Itamar Assumpção (1949 – 2003), presenteou-o com sua obra inicial e, ao fazer a leitura dela, o cantor tratou de musicar o poema

que leva o nome da obra de estreia da poeta. *Navalha na Liga*, foi lançado em 1983 no LP Independente *Sampa Night – isso não vai ficar assim* de Itamar.

Murgel (2005) relata que Itamar Assumpção teve um importante papel na vida de Alice Ruiz com vistas ao campo musical: ele foi, em parte, responsável por apresentar a poeta a grandes parceiros musicais como Arnaldo Antunes, Chico César, Zeca Baleiro, Zé Miguel Wisnik e Alzira Espíndola, que tornar-se-ia sua grande parceira de composições até o momento presente.

O fazer poético de Alice Ruiz é feminino, é singular. Alice concorda que as vivências são diferentes, e que seu fazer está em sua vivência. Ela não cria personagens em seus poemas, ela se expõe. Quem lê seus poemas e haikais está, de certo modo, se aproximando da poeta e de seu olhar para a vida. (MURGEL, 2005, p. 35).

A potência poética da voz da Alice Ruiz fez ecoar suas escrituras por todo o mundo. Além disso, é uma das principais escritoras de haicais do país, tendo lançado livros com diversos destes e ganhado prêmios como uma “homenagem da colônia japonesa outorgando-lhe o nome Yuuka, como haikaísta, feita pela primeira vez a um ocidental”. (MURGEL, 2010, p. 255).

A poeta teve um importante papel em Curitiba, sua cidade natal. Em 1993 assumiu na gestão de Jaime Lerner a Secretaria Municipal de Cultura, organizando uma diversidade de eventos que comemoraram os 300 anos da capital paranaense. Essa temporada para a poeta foi muito importante para a consolidação da sua carreira como artística e produtora.

Em 2001, ela retorna para São Paulo e dois anos depois inicia uma turnê de shows junto a Alzira E denominado *Fundamental*, que depois viria se tornar o projeto do CD *Paralelas*. Com o sucesso do CD, as duas promoveram alguns shows poético-musicais, e a poeta voltaria a participar de outro projeto do tipo em 2008, no CD *No País* de Alice de Rogéria Holtz.

Alice Ruiz consolidou-se com sua poética emancipada e feminista, cujo discurso sempre é marcado por um tom em que o enunciador, ou melhor, a

enunciadora é um sujeito firme, livre e desimpedido de suas ideias, que se comunica, se expressa e se move e o mais importante, da maneira como ela encerra um de seus poemas, parafraseamos que “alguma coisa em Alice, jamais terá fim”.

Oriunda de uma célebre família de artistas sul-mato-grossenses, Alzira Maria Miranda Espíndola nasceu em Campo Grande em 8 de setembro de 1957. Filha de Alba Miranda Espíndola e Francisco Espíndola Neto teve seu primeiro contato com a música ainda pequena, onde, na família da mãe seus três tios (trigêmeos) foram consagrados pela exímia atuação no piano.

Conforme Murgel (2005), Alzira guarda reminiscências de sua mãe cantando, um espaço familiar musical que culminou com a criação de “um acontecimento, múltiplos espaços e tempos se entrecruzaram, de tal maneira que cada um de nós reencontrou esse momento em sua própria existência” (MURGEL, 2005, p. 68), aspecto musical que foi nascendo com as cantigas que sua mãe compunha e cantava.

A carreira profissional de Alzira começa em 1974, com a formação do grupo *Arco da Lua*, grupo formado em Cuiabá (MT) por ela, pela irmã Tetê Espíndola e pela educadora e musicista Marta Catunda. No ano seguinte, ela e Tetê unem-se aos irmãos Celito e Geraldo formando o grupo *LuzAzul* que em 1978 muda o nome para *Tetê e o Lírio Selvagem* para gravar um Long Play (LP), com doze canções autorais dos integrantes do grupo.

Conforme estudos de Silus (2020), em 1975 as irmãs Tetê e Alzira saem de Campo Grande rumo à São Paulo em busca de novas oportunidades no cenário musical. Alzira fixou-se em Campinas e Tetê depois de passar uma temporada na capital paulista, mudou-se para o Rio. Quando esta retorna, é convidada pela Phillips para gravar dois LPs e então convida Alzira e os dois irmãos que formavam o LuzAzul para essa empreitada.

Ainda de acordo com os estudos de Silus (2020), os irmãos gravaram apenas um LP intitulado *Tetê e o Lírio Selvagem* (1978) e logo em seguida fizeram alguns shows pelo Brasil. Findada a turnê, Geraldo e Celito retornam a Mato Grosso do Sul encerrando assim o grupo. Alzira e a irmã permaneceram na capital de São Paulo para dar prosseguimento às suas carreiras, mas de maneira solo.

Com o fim da parceria com os irmãos, Espíndola inicia sua carreira solo participando de shows e cantando músicas suas, de seus irmãos e outros conterrâneos como a canção “Terra Boa”, de Almir Sater e Paulo Simões. Sua voz se difunde por todo o Mato Grosso do Sul, já que a música foi utilizada em campanhas do governo do estado (MURGEL, 2005).

Logo após, Almir Sater e Alzira começam a realizar trabalhos juntos, entre 1985 e 1987. Em 1987, lança o LP *Alzira Espíndola*, com dez canções de compositores sul-mato-grossenses. O álbum de estreia a coloca no patamar de uma cantora madura e aclamada pelo seu timbre de voz e melodia. Essa aclamação seria amplamente confirmada nas demais produções da cantora.

Em uma carreira promissora, Alzira E gravou o LP *AMME* (1991) oriundo das suas parcerias com Itamar Assumpção cujas influências vêm do movimento da Vanguarda Paulista. Cinco anos depois ela retorna ao cenário musical com *PEÇAMME* (1996) com canções autorais e em parceria de amigos como o próprio Itamar, Alice Ruiz, Luhli e Lucina.

As influências maternas de Alba fizeram com que Alzira obtivesse duas grandes obras lançadas em 1998 e 2000: a primeira foi *Anahí*, um CD em parceria com a irmã Tetê Espíndola, que resgata o cancioneiro da música sertaneja de raiz, tão difundida e cantada pela matriarca da família Espíndola. O segundo CD foi intitulado de *Ninguém pode Calar* com canções de Maysa interpretadas por Espíndola. Neste CD a opção por Maysa se justifica pelo fato

de Alba ser grande fã da cantora e Alzira ter recebido muitas influências ouvindo-a com a mãe.

Em 2004 une-se aos irmãos, filha, sobrinho e primo Gilson Espíndola para gravar o CD *Espíndola Canta*, uma união de gerações cantando grandes e novos sucessos do clã de Alba e Francisco. Dessa produção, Silus (2020) relata que

o CD é composto por 15 faixas, interpretadas pela família, ora em conjunto, ora sozinhos e principia pela canção Poema da Lesma de Tetê e Manoel de Barros que é iniciada pelos silvos dos assobios de Francisco Espíndola (o pai), cuja prática era comum a cada vez que se aproximava de casa. A faixa de encerramento é Malditos Astros composta e cantada por Humberto (o primogênito dos irmãos), um tango com influência dos que ouvia durante a infância. Ao fim desta, é possível ouvir a voz de Alba Espíndola cantando um trecho de Madresselva, canção de Carlos Gardel. (SILUS, 2020, p. 141).

Em 2005 une-se a Alice Ruiz e lançam o CD Paralelas, tema de nosso objeto de estudo e que trataremos no item a seguir e, no ano seguinte embarca na expedição *Água dos Matos* junto aos irmãos Tetê e Jerry juntamente à cantora e compositora Lucina Carvalho e outros profissionais das artes, história e educação. Silus & Catunda (2017) informam que esta expedição partiu “de Cuiabá rumo a Corumbá; seu principal objetivo era: uma expedição ribeirinha de arte, cultura e música para a população pantaneira”. (SILUS; CATUNDA, 2017, p. 280-281). Findado esse percurso, os quatro cantores gravam em Campo Grande, um CD (que leva o título da expedição), finalizado em 2013, porém nunca lançado oficialmente.

Em 2007, Alzira Espíndola passa a adotar o nome artístico de Alzira E e lança um álbum homônimo de canções em parceria com o poeta arrudA. Quatro anos depois, em 2011 ainda fruto da parceria poética e fraterna, lança o álbum *Pedindo a Palavra*. Para homenagear o amigo e parceiro musical Itamar Assumpção, Alzira E nos brinda em 2014 com *O que vim fazer aqui*, trazendo algumas regravações do LP AMME num formato acústico.

No dia 23 de novembro de 2016, Tetê, Alzira e Ney Matogrosso abrem a 11^a Balada Literária de São Paulo com o show *Em Tercina*, no qual cantam “músicas de raiz”, do centro brasileiro, já retratadas pelas irmãs em Anahí, além de outras novas canções. A partir desse show, o diretor regional do SESC, Danilo Santos de Miranda, convida os três para gravarem um disco com essas canções. Esse projeto iniciar-se-ia em 2017 e culminaria em 2019 com o mais recente lançamento pelo selo SESC: *Recuerdos*. (SILUS, 2020).

O disco conta com 13 faixas, com uma superprodução e direção artística, nas quais as irmãs interpretam e tocam canções que rememoram as origens caipiras do centro oeste do país. Além disso, a capa, que literalmente é uma obra de arte, foi desenvolvida a partir do recorte de uma das telas do consagrado artista plástico Humberto Espíndola. Ao longo do CD nota-se também a voz inesquecível do conterrâneo Ney Matogrosso — que participa de 5 faixas — trazendo toda uma sonoridade especial à unção das duas vozes-Espíndola. (SILUS, 2020, p. 151-152).

Em relação aos aspectos da composição melódica, a crítica Ana Carolina Murgel disserta que Alzira E tem composições que não seguem os padrões da escala natural ou diatônica, Murgel (2005, p. 71) comenta que a melodia de Alzira E é frequentemente composta no sistema modal, ou seja, canções que são diversas em relação aos acordes, tempos e ritmos.

Alzira E a partir de suas parcerias “inaugura uma forma de poética feminista que vai culminar em seu trabalho com Alice Ruiz”. (MURGEL, 2005, p. 83). Formas que, com Alice Ruiz, tornam-se críticas sociais em relação à posição da mulher na sociedade, fortemente marcada no CD “Paralelas”, tema que discutimos no item seguinte.

4 O DIÁLOGO MELOPOÉTICO EM PARALELAS

Paralelas é um CD gravado pela cantora e compositora Alzira E e pela poeta curitibana Alice Ruiz em 2005 e lançado pelo selo Duncan Discos. A obra marca como uma das primeiras atuações de Alice no âmbito da junção entre

Literatura e Música. Já para Alzira, o CD é a 8^a gravação da artista que já vinha se consolidando no cenário nacional por suas composições com Itamar Assumpção, Ney Matogrosso, Zélia Duncan e sua irmã, Tetê Espíndola.

Dividido entre poemas declamados por Alice, canções interpretadas por Alzira, o CD conta com 17 faixas, conforme apresenta Murgel (2010):

- 01 Fundamental (Alzira Espíndola e Alice Ruiz)
 - 02 Ladinha (Alzira Espíndola, Alice Ruiz e Estrela Leminski / Poesia: Alice Ruiz)
 - 03 Tem Palavra (Poesia: Alice Ruiz)
 - 04 Diz que é você (Alzira Espíndola e Alice Ruiz)
 - 05 Fantasia cubana (Poesia: Alice Ruiz)
 - 06 Overdose (Alzira Espíndola e Alice Ruiz)
 - 07 Quando você me apareceu (Poesia: Alice Ruiz)
 - 08 Não embaça (Alzira Espíndola e Alice Ruiz)
 - 09 Socorro (Poesia: Alice Ruiz)
 - 10 Alguma coisa em mim (Alzira Espíndola e Alice Ruiz)
 - 11 Sonho de poeta (Poesia: Alice Ruiz)
 - 12 É só começar (Alzira Espíndola e Alice Ruiz)
 - 13 REza em FA (Alzira Espíndola e Alice Ruiz / Poesia: Alice Ruiz)
 - 14 Para elas (Alzira Espíndola e Alice Ruiz / Poesia: Alice Ruiz)
 - 15 Cabeça cheia (Alzira Espíndola, Alice Ruiz e Vera Motta)
 - 16 Invisível (Alzira Espíndola e Alice Ruiz / Poesia: Alice Ruiz)
 - 17 Impressão (Alzira Espíndola e Alice Ruiz)
- (MURGEL, 2010, p. 234).

Há também na gravação duas participações especiais dos cantores e compositores Arnaldo Antunes e Zélia Duncan e um design arrojado e introspectivo - representando muito bem as duas autoras da obra. A organização dos conteúdos do CD é o que promovem parte deste diálogo melopóetico, a unção dos poemas de Alice com a conversão deles em músicas por Alzira dá o tom lítero-musical à obra, pois “a orientação dialógica entre discursos alheios (de todos os graus de orientação e qualidades do discurso

alheio) cria possibilidades novas e essenciais do discurso literário". (BAKHTIN, 2018, p. 47).

Na capa, temos da parte inferior à superior o nome do CD repetido seis vezes em tons do branco ao cinza, com os nomes das duas em vermelho na parte superior. No verso temos em um tom avermelhado as fotos das duas artistas, frente a frente, sorridentes e entre elas, aparecem as letras que compõem *Paralelas*, em cor branca, conforme apresentamos na figura a seguir:

Figura 1: Capa e Verso de Paralelas.



Fonte: os autores

Alzira, em entrevista a Maria da Glória Sá Rosa em 2009, reitera o processo criativo de Paralelas dizendo que: "fizemos algo conceitual com a poesia como centro de tudo, num momento especial para nós, que se prolongou em encontros de literatura, feiras de livros, eventos relacionados à poesia". (ROSA, 2009, p. 147).

A parceria entre Alzira e Alice situa o campo da música popular brasileira no âmbito dos estudos e eventos literários. O show do CD Paralelas já foi

(conforme mencionado) realizado em várias festas de livros e feiras literárias, tendo ocorrido pela última vez na noite do dia 13 de maio de 2018, durante a “Mostra Literária Professora Maria da Glória Sá Rosa”, em Campo Grande - MS.

As construções discursivas e melopoéticas que compõem o CD *Paralelas* (2005) ultrapassam as fronteiras enunciativas e artísticas. Consideramos, neste estudo, que o reconhecimento da vida artística do texto pode se basear a partir de uma estrutura que se organiza em uma multiplicidade de níveis (para análise). (LOTMAN, 2010). Dessa forma, a partir da constituição heterogênea da linguagem, observamos que os discursos presentes na obra de Alice e Alzira constituem-se polissêmicos, cruzam limites e possibilitam aflorar sentidos intrínsecos e extrínsecos do texto.

Passemos agora a desenvolver um estudo sobre o discurso à melopoética de do CD *Paralelas* (2005) de Alzira E e Alice Ruiz. Para isso, problematizamos a canção *Ladainha*, composta por Alice e sua filha Estrela e, de acordo com Murgel (2005) a letra foi simultaneamente musicada por Alzira E onde a pesquisadora relata que no tom da canção “não há mais espaço para a mulher chorosa”.

LADAINHA

Letra: Alice Ruiz e Estrela Ruiz Leminski

Canção: Alzira E

- 01 Era uma vez uma mulher
- 02 Que via um futuro grandioso
- 03 Para cada homem que a tocava
- 04 Um dia, ela se tocou...

- 05 Eu pensava que o amor
- 06 Me faria uma rainha
- 07 E quando você chegasse
- 08 Não seria mais sozinha

- 09 Você chega da gandaia
10 Só pensando numazinha
11 Seu amor é pouca palha
12 Para minha fogueirinha
- 13 O que você jogou fora
14 É para poucos
15 O meu mal foi jogar
16 Pérolas aos porcos
- 17 Eu não sou da sua laia
18 Não quero sua ladainha
19 Pra ser mal acompanhada
20 Prefiro ficar na minha
(ESPÍNDOLA; RUIZ, 2005).

Com relação ao discurso da canção, Murgel (2005) esclarece que a primeira estrofe “profundamente erotizada” se harmoniza com as demais. A historiadora argumenta também que há uma desconstrução da mulher no sentido de desestatizá-la como um ser sonhador para um indivíduo dono de suas vontades e que sabe o que quer.

Para autora,

nos escritos de Alice não há espaço para uma mulher chorosa e lastimosa: bem-humorados, inteligentes e cortantes, são versos políticos que desvelam novas possibilidades para a subjetivação feminina. Atenta ao uso preciso das palavras, apontou minha própria fragilidade em diversas discussões, fazendo-me rever conceitos, frases, palavras, enunciados. (MURGEL, 2010, p. 15).

Além disso, ainda com relação à primeira estrofe e à continuidade do poema, percebe-se o conteúdo provocativo, típico do feminismo presente nas letras e poemas de Alice Ruiz (MURGEL, 2010), bem como nas densas e empoderadas canções de Alzira E.

A canção, dividida em quatro estrofes com versos livres, não produz uma métrica estética definida, não se enquadra em formas literárias tradicionais como o soneto, a ode, entre outras. Percebemos na segunda e quarta estrofes a musicalidade presentes nos versos em que os substantivos que os encerram são dotados do sufixo -inha.

Para Goldstein (2006, p. 08) “o ouvinte capta o apelo do texto, graças à harmonização de todos os seus elementos, um dos quais, o ritmo”. Na canção, o ritmo é marcado pela organização sonora dada à letra, uma vez que para Bakhtin (2021, p. 46) “a imagem sonora da palavra não apenas é portadora de ritmo, mas também é permeada pela entonação, e na declamação efetiva de uma obra podem surgir conflitos entre entonação e ritmo”.

Na primeira estrofe, que contempla os versos de 01 a 03, o enunciador apresenta-nos uma figura feminina cuja imagem (discursiva e social) está construída a partir das modulações medievais: submissa, benevolente e devotada com seu opressor. Contudo, no quarto verso, com a utilização do verbo “tocar” no passado, há uma quebra, um despertar da mulher perante os imaginários que a sociedade idealiza de uma mulher.

A segunda estrofe, iniciada pelo verso 5, com uma continuação enunciativa até o oitavo verso, retrata a mulher enquanto sujeito que só é completa ao lado de um homem. Uma mulher que terá ascensão na vida apenas se estiver com um homem. Porém, a utilização, uma vez mais, do verbo no passado, desta vez o “pensar, fazer, chegar, ser”, expressa o efeito de sentido de que a mulher já mudou de opinião em relação ao fato de existir apenas se tiver um homem.

No nono verso, o eu-lírico narra que o homem perambula pelas mãos de várias mulheres e que, ao chegar em casa, só fica pensando em ter relações sexuais com sua mulher. Um efeito de sentido que emerge, ao utilizar o item lexical “numazinha”, que se refere à uma transa rápida, sem muitas delongas e

que, conforme se vê nos versos de número 11 e 12. O homem não supre os desejos da mulher e essa afirmação é marcada pela construção “seu amor é pouca palha” e “para minha fogueirinha”. Para nós, em um gesto interpretativo, “palha” nos conduz ao falo e “fogueirinha” à vagina. Neste sentido, a “palha” combustível natural para a fogueira não é suficiente para fazer labaredas na fogueirinha.

Entre os versos 13 a 16, observamos um remorso do eu-lírico, posto que ela anuncia a “dispensa” do objeto do desejo do homem (seu corpo). Ela se sente recusada e acaba se culpando, conforme a construção do décimo quinto e décimo sexto versos, selecionando os itens “pérolas” e “porcos”. Arrepende-se de ter oferecido um objeto tão valioso, a “pérola” (seu eu), aos “porcos”, uma ressignificação do homem que, para ela, se assemelha a um porco e acaba sendo asqueroso para ela. Mas o que comemos porcos? Na maioria dos chiqueiros, o prato principal é a lavagem, as sobras das comidas. Neste sentido, a mulher se culpa por ter oferecido uma comida de qualidade, expressada pelo item lexical “pérola”, ao porco, aquele que come qualquer coisa.

Entretanto, a construção feita nos versos anteriores é desestruturada com a estrofe seguinte, composta dos versos 21, 22, 23 e 24. Apossando-se dos verbos no tempo presente, a mulher se distancia do homem, sobretudo, em relação à imagem que é construída a partir da representação do que signifique ser um porco. Esse efeito de sentido emerge no décimo sexto verso, quando ela assume que não faz parte do clã do homem e que não deseja escutar mais seus lamentos nem escusas, que salta da utilização do item lexical “ladainha”.

Os versos 23 e 24 apresentam a decisão da mulher em estar sozinha e seguir seu caminho apenas por si e não depender de outros sujeitos para ser quem é. Essa quebra é forte dada a enunciação na primeira estrofe, em que a mulher projetava ser feliz com um homem. Contudo, essa ideia é dilacerada com estes versos finais, sobretudo, quando ela enuncia “prefiro ficar na minha”

(verso 24). Uma mulher que faz suas escolhas e decide por si só ser quem se quer ser, com quem se quer estar e o que se quer fazer. Uma representação de mulher independente, autônoma e que pode, sem dúvida, ser feliz sem a presença de um homem - um imaginário que rondou o pensamento da sociedade por muitos anos, mas que, com o grito de continuidade de “Ladainha”, é desestabilizado.

5 CONSIDERAÇÕES PARA(L)ELAS

O presente texto buscou analisar as relações melopoéticas e discursivas presentes na canção *Ladainha*, escrita por Alice Ruiz na parceria de Estrela Ruiz Leminski e musicada por Alzira E. Neste percurso apontamos as relações entre Literatura e Música - constituidoras da melopoética - bem como um breve histórico da poeta curitibana e da cantora sul-mato-grossense que juntas lançaram em 2005 o CD *Paralelas*.

Em nossa escritura observamos as dissonâncias que a arte ocasiona nos processos de constituição socioculturais dos sujeitos e, em especial, presentes por meio do discurso feminino das duas artistas observadas. Compreendemos em Bakhtin (2011) que: “o homem na arte é o homem integral”. Para o autor, o mundo material é assimilado e correlacionado com os personagens que se constituem no ambiente deste mundo.

Observamos ainda que

toda ação humana é expressiva. Às artes compete o papel de reelaboração desta expressividade, por meio da atualização das formas que vão além da matéria sensível. O artista se desfaz do referencial concreto e estabelece composições em que a forma descreve uma ordem particular do objeto percebido. (MENEGAZZO, 1991, p. 221).

Assim, as relações dialógicas e melopoéticas entre o poema e a música saltam para o além-texto e possibilitam o emergir de efeitos de sentido outros.

"Ladainha", além de um basta em relação aos imaginários sociais apresentados às mulheres, é um ascender feminino sobre o poder (não) soberano do homem. A mulher reconhece sua antiga fé em discursos que reforçam sua submissão para o homem, contudo, ao compreender que pode, também, ser feliz sem a figura masculina, ela se vê estável e repudia todos os discursos que viveu em prol da manutenção de imaginários sociais sobre a mulher.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Lendo Razlúka de Púchkin: a voz do outro na poesia lírica*. Trad. Marisol Barenco de Mello, Mario Ramos Francisco Júnior e Alan Silus. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.
- BRAIT, Beth. *Literatura e Outras Linguagens*. São Paulo: Contexto, 2020.
- ESPÍNDOLA, Alzira; RUIZ, Alice. *Paralelas*. São Paulo: Duncan Discos, p2004. 1 disco sonoro.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons e Ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- LOTMAN, Iuri. Sobre Algumas Dificuldades de Princípio na Descrição Estrutural de um Texto. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). *Semiótica Russa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates, n. 162).
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do Verbo e das Tintas nas Poéticas de Vanguarda*. Campo Grande: UFMS/ CECITEC, 1991.
- MURGEL, Ana Carolina A. T. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. 2005. 262f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2005.
- MURGEL, Ana Carolina A. T. *Navalhanaliga: a poética feminista de Alice Ruiz*. 2010. 321f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2010.
- OLIVEIRA, Solange R. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange R. Introdução à Melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, S. R. [et. al.]. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROSA, Maria da Glória Sá. Alzira Espíndola: uma jovem mulher feita de poesia. In: ROSA, M. G. S; DUNCAN, I. *A Música de Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2009.

SILUS, Alan. *Do Lírio Selvagem ao Piraretã: memória e dialogismo na paisagem sonora de Tetê Espíndola*. 2020. 238f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande – UEMS/ UUCG, 2020.

SILVA, Alan Silus C; CATUNDA, Marta. Água dos Matos: a ecosofia atravessando o pantanal mato-grossense (norte e sul). *South American Journal of Basic Education, Technical and Technological*. Rio Branco (AC), v. 1, n. 1, 2017. p. 280-290.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira: do descobrimento aos dias de hoje*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2004.

VOLÓCHINOV, Valentin. *A Palavra na Vida e a Palavra na Poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

Recebido em 15/12/2022.

Aceito em 15/02/2023.

A MATERNIDADE QUESTIONADA EM *MORRA, AMOR*, DE ARIANA HARWICZ

MOTHERHOOD QUESTIONED IN ARIANA HARWICZ'S *DIE, MY LOVE*

Amanda da Silva Oliveira¹

Resumo: A argentina Ariana Harwicz tem sido uma autora com interessante destaque na cena literária latino-americana, principalmente com tradução e publicação no Brasil, recentemente, pela editora Instante. Na “Trilogia da paixão”, as obras *Morra, amor*, *A débil mental* e *Precoce* questionam os papéis maternais, escancarando, como afirmado pela autora, “o sinistro e o belo do vínculo entre mãe e filho”, conforme breve resenha no site Amazon, que complementa: “no mundo ficcional cruel e poético de Harwicz, o amor é desequilibrado, movido por desejo e violência”. Nesse sentido, a proposta desse artigo é analisar a temática da maternidade na obra *Morra, amor*, primeira narrativa das que fazem parte da trilogia de Harwicz, e refletir sobre o que os papéis da maternidade representam e “escancaram” do vínculo materno na contemporaneidade, como voz outra, dissidente, da literatura escrita por mulheres.

Palavras-chave: literatura latino-americana; Literatura de mulheres; Trilogia da paixão; Ariana Harwicz; Contemporâneo.

Abstract: The Argentine writer Ariana Harwicz has interestingly stood out in the Latin American literary scene, mainly with the translation and publication recently in Brazil by the publisher Instante. In “The Passion Trilogy”, the works *Die, my love*, *Feebleminded* and *Tender* question maternal roles, laying open, as stated by the authoress herself, “the balefulness and the beauty of the bond between mother and child”, as seen in a brief review on the Amazon website, which adds: “in Harwicz’s cruel and poetical fictional world, love is unbalanced, driven by desire and violence”. In that sense, this paper analyzes the theme of motherhood in the work *Die, my love*, the first narrative of Harwicz’s trilogy, and ponders what the roles of motherhood represent and “lay open” about the maternal bond in contemporaneity, as another, dissident, voice, in the literature written by women.

Keywords: Latin American Literature; Women's Writing; Passion Trilogy; Ariana Harwicz; Contemporaneous.

¹ Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil, com período sanduíche na Universidad de Córdoba – Espanha. Professora Adjunta da Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3793-1450>. E-mail: amanda.oliveira@ufrgs.br

“Quando analisamos a literatura, falamos de literatura; quando a avaliamos, estamos falando de nós mesmos”

(Terry Eagleton, em Teoria da Literatura: uma introdução).

“a mulher ainda tem muitos fantasmas que combater, muitos preconceitos que superar. Por certo, deverá passar muito tempo ainda, a meu entender, para que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar um fantasma que matar, uma pedra contra a qual bater”.

(Virginia Woolf, no artigo “Profissões para mulheres”).

1 INTRODUÇÃO

O mercado editorial brasileiro tem se dedicado, nos últimos anos, a consolidar um olhar bastante “feminista” para a circulação de textos literários latino-americanos, com lançamentos de significativos e destacados nomes de autoras latino-americanas, principalmente das produções de mulheres argentinas. Esse trabalho de publicação de editoras e selos editoriais se dedica a fazer circular as instigantes narrativas de mulheres da América Latina, destacando as novidades da literatura latino-americana produzida por mulheres, com temáticas que questionam e subvertem o *statu quo* “esperado” (por quem?) do “feminino” (qual?) e da contemporaneidade, caóticos e transgressores (ambos), numa sociedade que causa angústias e constantes estranhamentos.

É nessa tendência estético-literária que se destaca Ariana Harwicz. Escritora, roteirista, dramaturga e documentarista argentina, seus textos têm circulado no Brasil de maneira destacada², justamente, por uma literatura que

² Tendo em vista a importância do movimento de tradução das obras de autoras latino-americanas no Brasil, no contexto desse trabalho elegeu-se a versão em português das obras analisadas.

perturba e desacomoda pelas representações em que os papéis sociais de seus personagens adotam, neste caso, a desconstrução da imagem “imaculada” da maternidade.

No “involuntário” trabalho narrativo intitulado “Trilogia da paixão”, a autora argentina traz três referências de imagens da maternidade sob um ponto de vista incomum, longe da imagem afetiva ou carinhosa. Nas obras *Morra, amor, A débil mental* e *Precoce*, a pacata e simples realidade rural francesa se serve de cenário para manifestar uma atmosfera caótica e violenta, pois registra conflituosas relações entre mães e filhos, cuja simbiose de neuroses, memórias, corpos e realidades subvertem as fronteiras dos comportamentos sociais e dos limites psicoemocionais dessas relações.

Morra, amor foi lançado no Brasil pela editora Instante em 2019; originalmente, com o título *Matáte, amor*, teve sua primeira publicação em 2012. O enredo aborda uma narrativa em primeira pessoa de uma mulher que se torna mãe recentemente e passa a narrar o caos psicológico em que vive a partir da experiência dessa maternidade, num ambiente em que interage com o bebê recém-nascido, o marido, a família do marido, na pacata cidadezinha em que vivem. Na contracapa da edição brasileira, a breve sinopse da narrativa já apresenta a impactante experiência de leitura:

Em uma região esquecida do interior da França, uma mulher luta contra seus demônios: ao mesmo tempo que abraça a exclusão, quer pertencer; que almeja a liberdade, sente-se aprisionada; que anseia pela vida familiar, deseja incendiar a casa.

Casada e mãe de um bebê, ela se percebe cada vez mais sufocada e reprimida, apesar da estranha aceitação do seu comportamento errático pelo marido (HARWICZ, 2019³).

³ As edições dos livros utilizadas para este artigo são no formato e-pub. Por se tratar de formato eletrônico, não contém número de página.

Já a obra *A débil mental* foi lançada em espanhol como *La débil mental*, em 2014, e no Brasil em 2020, também pela editora Instante. Por se tratar de uma trilogia “involuntária”, a obra não segue com os mesmos personagens, mas adota a mesma atmosfera sombria e confusa da narração em primeira pessoa, destacando novamente o estranhamento no leitor das ações desencontradas e das descrições aleatórias. Neste caso, mãe e filha, num discurso simbiótico que confunde, relatam dores, traumas e desejos de si e da outra, numa ansiosa espera pelo parceiro sexual da filha, casado, que só aparece em breves encontros:

Em um vilarejo distante de tudo, mãe e filha se espionam, se odeiam, se amam. Uma depende da outra em um círculo de destruição mútua, mas também de afeição. Porque esta é, sim, uma história de amor - na qual, porém, um abraço pode acabar em facada. A única saída possível está no amante da filha, o redentor capaz de transformar para sempre a vida de ambas (HARWICS, 2020).

A trilogia se finaliza com *Precoce*, de 2021, publicado originalmente como *Precoz*, em 2016. Nessa última obra da trilogia, também novos personagens protagonizam a narrativa, mas a mesma atmosfera discursiva de caoticidade e confusão permanece inalterável. Dessa vez, mãe e filho adolescente vivem, semelhantemente à obra anterior, com sérias dificuldades em conseguir viver suas próprias identidades, dada a codependência da figura materna:

Em um ambiente rural, mãe e filho levam a vida no limite - do amor, da obsessão e da indigência. Caçam, vasculham o lixo, vagam pelas ruas, são perseguidos por policiais e assistentes sociais. A mulher, embora dependente do amante casado que a rejeita, é também mãe obstinada que teme perder o filho, o qual vê rapidamente se transformar em homem (HARWICZ, 2021).

Nas obras brevemente apresentadas, os ambientes e os cenários das narrativas parecem se confundir, bem como os papéis e os limites das relações entre mães e filhos. Nesse sentido, percebe-se inicialmente que a proposta narrativa de Harwicz é do desacômodo da experiência narrativa, de leitura e de estética literárias. Assim, o objetivo desse artigo é pensar a narrativa *Morra, amor*, o primeiro da “trilogia da paixão” de Harwicz, como exemplo de narrativas que atuam no limiar entre poética e violência, analisando a representação da maternidade, e como essa temática apresenta uma tendência contemporânea da literatura: a transgressão causada pelas produções escritas por mulheres e a literatura como incômodo/estranhamento de uma voz outra, dissidente, marginalizada e silenciada.

2 A MATERNIDADE: UM TEMA E UM DESEJO INCÔMODO

Em janeiro de 1931, Virginia Woolf lê o texto “Profissões para mulheres” na *The Women’s Service Society*. Naquela noite, a autora propõe refletir sobre os papéis profissionais das mulheres, a partir de sua própria experiência: “quando sua secretária me chamou para vir aqui, disse-me que esta organização se preocupa com tudo o que se refere às possibilidades de emprego para as mulheres e sugeriu que lhe falasse algo de minhas próprias experiências profissionais” (WOOLF, 2021, p. 136). Ela, então, define que a literatura é sua profissão, mas que nessa área “há menos experiências para as mulheres do que em qualquer outra, a não ser pelo palco – menos, digo eu, do que é peculiar às mulheres” (WOOLF, 2021, p. 136).

Apesar de Woolf manifestar as possíveis facilidades da escrita como profissão, com exemplos como “a paz familiar não se via perturbada pelo riscar da pena” (WOOLF, 2021, p. 137), e de não implicar em “nenhuma exigência para as despesas da família” (WOOLF, 2021, p. 137), pois “o papel para escrever ser barato é a razão, claro, de que as mulheres obtenham sucesso como escritoras

antes de alcançarem o êxito em outras profissões” (WOOLF, 2021, p. 137), a autora reconhece seu privilégio social e o destaca como uma marca que a particulariza e a coloca como exceção, não como regra às mulheres daquele contexto:

Mas para lhes mostrar o quanto pouco mereço ser chamada de profissional, tão pouco conheço das lutas e dificuldades dessas vidas, admito que, em vez de gastar esse dinheiro em pão e manteiga, aluguel, meias e sapatos, ou em pagar a conta do açougue, fui comprar um gato: um belo gato, um gato persa, que logo veio a me causar amargas brigas com meus vizinhos (WOOLF, 2021, p. 137-138).

A autora ironicamente manifesta que à primeira vista pode ser muito fácil a escrita de artigos e a compra de gatos com os lucros de publicação, mas adverte que “os artigos devem versar sobre algo” (WOOLF, 2021, p. 138), e que, ao se tratar de textos de crítica literária, “descobri que, se fosse resenhar livros, tinha que lutar com certo fantasma” (WOOLF, 2021, p. 138). Descreve que esse fantasma se manifestava como uma mulher, dando-lhe “o apelido de uma heroína de um famoso poema – o Anjo na Casa” (WOOLF, 2021, p. 138), que “costumava ficar entre mim e o papel quando escrevia as resenhas” (WOOLF, 2021, p. 138). O *Anjo na Casa*, a mulher de figura “intensamente compreensível” (WOOLF, 2021, p. 138) e “imensamente encantadora” (WOOLF, 2021, p. 138) parece ser uma grande conhecida de todas nós, as mulheres. Ao narrar a maneira como a encontrou e as palavras que o anjo lhe disse, a escritora profere à plateia qual o conselho que recebeu:

E quando comecei a escrever, eu a encontrei logo nas primeiras palavras; ouvi o ruído de suas asas na minha página; ouvi o farfalhar de sua saia no cômodo. Quer dizer que nem bem peguei a pena para resenhar o romance daquele homem famoso, e ela se esgueirou pelas minhas costas e murmurou: “Querida, você é uma mulher jovem. Você está escrevendo sobre um livro escrito por um homem. Seja compreensiva; seja terna; adulé; engane; use todas as artes e astúcias de nosso sexo. Jamais deixe que ninguém suspeite que você tem pensamento próprio. Acima de tudo, seja pura” (WOOLF, 2021, p. 139).

Ao exemplificar sua “experiência” com o “anjo da casa”, Virginia Woolf evidencia uma tendência social muito conhecida por nós, mulheres, e percebe que precisaria matar o tal *anjo puro* que a perturbava – mais do que lhe apoiava –, pois “se não a tivesse matado, ela me mataria. Teria arrancado o coração de minha escrita” (WOOLF, 2021, p. 139), pois, como bem reconheceu, “apoiando a pena no papel, é impossível sequer resenhar um romance sem ter pensamentos próprios, sem expressar o que a nosso entender é a verdade sobre as relações humanas, a moral, o sexo” (WOOLF, 2021, p. 140). Apesar disso, e na consciência dessa necessidade, o *anjo na casa* entende que “as mulheres não podem abordar livre e abertamente; devem encantar; devem conciliar; devem – para dizer francamente – mentir para ter sucesso” (WOOLF, 2021, p. 140). Em suma, sentencia: “matar esse Anjo na Casa era parte da tarefa de toda a escritora” (p. WOOLF, 2021, p. 140).

Aliás, matar o tal anjo é dever de todas as mulheres, se a nós queremos permitir a rédea de nossas vidas. Seguindo o “conselho” de Woolf, Ariana Harwicz mata o *anjo puro* e imaculado do papel de *mãe perfeita*, em sua *trilogia da paixão*. Ao apresentar ao leitor uma experiência de leitura incômoda da maternidade, o estranhamento da narração faz com que qualquer *anjo puro* incorra no erro de tentar agradar, em um texto em fluxo de consciência. Para Sérgio Tavares, em sua resenha para o suplemento literário *Pensar*, do jornal Estado de Minas, a complexidade da escrita de Harwicz se dá pela dificuldade de uma definição do que se espera e do estranhamento/incômodo que o texto coloca como recurso narrativo:

Não é fácil descrever o estilo da autora **argentina** sem recorrer a uma analogia. É como tatear por um terreno envolto em névoa e cheio de perigos, onde o que está em primeiro plano são vultos. Os enredos são repletos de possibilidades interpretativas. Como se a história de fato estivesse bispada sob o fluxo frenético de consciência, sob esse desarticulado caudal de palavras, imagens brutais, sensações primitivas e uma essência do que poderia ser uma

crítica social **deambulando** por todo o texto (TAVARES, 2020, s/p, grifos do autor).

A escrita de Ariana Harwicz “não é para todo tipo de leitor, mas, ao adentrar o universo caótico engendrado pela autora, é impossível sair ilesos” (TAVARES, 2020, s/p). Nos relatos dos papéis de mãe e filho recém-nascido, mãe e filha adulta, mãe e filho adolescente, vamos reconhecendo a complexidade das representações dessas relações e as subversões de seus limites, no limiar entre aquilo que é normativizado e socialmente aceito do que é ilegal, imoral, por vezes antiético.

Nessa literatura *wicca*, nesse “caldeirão ficcional” (TAVARES, 2020, s/p), o leitor percebe que como os discursos e os temas presentes na trilogia, como depressão pós-parto, abusos infantil, prostituição, incesto e neuroses, subvertem a ótica tida como normal de uma relação saudável entre mães e filhos. Os textos, atuando no limiar entre poeticidade e violência, colocam as vozes narrativas como que confrontadas e se conflituando em suas perspectivas narrativas, experiências pessoais, espaços sociais opressores e traumas psíquicos.

No primeiro livro da série, que é o recorte desse artigo, *Morra, amor*, é uma narrativa protagonizada por uma mulher, que passa a narrar as angústias que vive na nova condição de mãe, ao lado do filho recém-nascido, do marido e da família deste. O clima de que *algo pode e irá acontecer a qualquer momento porque percebemos a inconstância do ambiente de crise* é constante nas narrativas da trilogia. Mas em *Morra, amor*, essa atmosfera se evidencia na voz de uma mulher que parece ter abandonado a vida pregressa, seu passado e sua referência do que era ao estar vivendo o papel de mãe. Ao longo do texto, a narradora vai dizendo como se sente nesse papel que lhe parece único: “eu mesma, letrada e formada na universidade, sou mais animal que essas raposas

desenganadas com a cara tingida de vermelho e um pau atravessando a boca de par em par" (HARWICZ, 2019, s/p).

O tema central de *Morra, amor* é a depressão pós-parto, numa não-realização da maternidade e um não-pertencimento no papel de mãe: "as outras um segundo depois de parirem dizem, já não imagino minha vida sem ele, é como se ele estivesse sempre estado comigo, pfff. Já vou, amor! Quero gritar, mas me afundo mais ainda na terra sulcada" (HARWICZ, 2019, s/p). A inaptidão de desempenhar o suposto papel de mãe exemplar sufoca a personagem-protagonista, confrontando-se com a imagem pré-gravidez, pois não consegue mais se reconhecer como sujeito, cujas imagens se confundem e se indefinem: "e eu sou uma mulher largada que tem cáries e não lê mais" (HARWICZ, 2019, s/p). Apesar da constante insatisfação, tenta levar a realidade em que agora vive como um novo cenário que, antes de lhe realizar, sufoca-a: "bebo da garrafa em longos goles e inspiro pelo nariz, querendo estar, exatamente, morta" (HARWICZ, 2019, s/p).

Seja pelo não reconhecimento do atual papel materno, seja pela perda da realidade que antes gozava, não perfeita, mas, pelo menos, não tão exigente e mais autocentrada, a desmitificação da realização da maternidade vai sendo confrontada com as experiências dessa nova vida *versus* a lembrança do que se era anteriormente:

Eu queria ter Egon Schiele, Lucien Freud e Francis Bacon como vizinhos, assim meu filho poderia crescer e se desenvolver intelectualmente vendo que o mundo em que o pus é um pouco mais interessante que só abrir claraboias através das quais nada se vê. Assim que os outros escapam para os quartos para se desopilarem, escuto meu sogro cortando a grama debaixo da neve com seu novo trator verde e penso que, se pudesse linchar toda a minha família para ficar a sós por um minuto com Glenn Gould, eu o faria [...]. Já não sabia o que fazer por mim quando bateu na porta de madrugada e entrou tímida, com outro copo d'água e um comprimidinho verde e branco. Obrigada, disse, e assim que ela saiu o atirei no fogo. Não gosto de efeitos colaterais. Não gosto da antidepressão (HARWICZ, 2019, s/p).

A resolução da nova etapa passa pela experimentação e pela rotina de um comprimidinho verde e branco. Não parece que há sororidade ou cuidado com a nova (in)experiência da mãe, mas a tentativa constante de tornar “normal”, e o mais rápido possível, essa adaptação. Na impossibilidade de mudar, a vida da narradora vai se trancafiando na necessária obrigatoriedade de uma realização em um papel que a ela não parece realizar, nem lhe pertencer; com a culpa de não poder “dar conta”, ela passa a tentar transpor a realidade que vive: “no fim da noite é tanta a raiva que tenho acumulada que poderia beber até ter uma parada cardíaca. Isso é o que eu me digo, mas não é verdade. Não conseguiria enxugar nem meia garrafa. Isto são os meus dias, um aperto contínuo. Uma lenta perdição” (HARWICZ, 2019, s/p).

O cotidiano da nova realidade interfere e muda tudo ao redor; ser mãe é papel em tempo integral, dedicação exclusiva: “com uma das mãos seguro meu nenê, com a outra a espátula. Como uma das mãos preparam a comida, com a outra me apunhalo. Que bom ter duas mãos! Que prático” (HARWICZ, 2019, s/p). “Sou uma mãe em piloto automático” (HARWICZ, 2019, s/p), diz ela, manifestando seu esgotamento: “mamãe era feliz antes do bebê. Mamãe se levanta todos os dias querendo fugir do bebê e ele chora mais. Quero ir ao banheiro, mas esse cacarejo interminável, essa queixa, faz com que seja impossível. Que quer de mim? O que você quer? Não me deixa deixá-lo” (HARWICZ, 2019, s/p). Seu relato vai manifestando a sensação e a realidade de estar sozinha, sem apoio do marido:

Ligo para o meu marido. Preciso de reforços. Enquanto ligo eu o levo pendurado em um ombro, vai me destroncar, gruda algo viscoso no meu umbigo. Atende, por favor, atende. Oi, escuta, amor, você precisa vir não aguento mais. Não, não dá para demorar tanto, você tem que vir já, você não está entendendo, não está querendo entender, não aguento até de noite, e desligo na cara dele porque ele se faz de desentendido; que pelo menos se assuste e venha. E ficamos rodando enredados no cabo para o caso de ele ligar e o levo até a porta para ver se passa alguém a quem eu o possa dar (HARWICZ, 2019, s/p).

A mulher precisa dar conta sozinha da nova situação. Através da negação do papel de esposa e de mãe, a narradora passa a adotar situações em que a permitam romper com o papel uno da maternidade. Numa das primeiras buscas por essas experiências de realização, ela vive um caso com um vizinho, mas, como tudo parece nebuloso no relato que se vai apresentando, parece ao leitor um delírio, um fato irreal. Em uma das cenas da provável questão, dá-se o questionamento do marido e, na discussão que se seguiu, a tentativa de fuga da situação toda pela narradora; até aquele momento, o desfecho parece ser a única alternativa encontrada por ela, embora a violência seja o elemento que a possibilite sair do *locus* que a aprisiona:

Acho que percebeu que eu pensava alguma coisa ruim, porque, em um gesto torpe, agarrou meu braço e cravou a unha. Está me machucando, disse, imitando a cadêncio lastimosa das divas. Diz o que está acontecendo! Mas ninguém, nunca, quer a verdade. Não está acontecendo nada. Mentirosa, falsa. Só me diz se você dorme com ele e te deixo em paz, te juro! E a lenga-lenga do ciúme, o blá-blá-blá que destrói ao mesmo tempo o ciumento e o objeto do ciúme, abriu lugar para chutes, socos, idiota, imbecil de merda, louca histérica e outras banalidades. Até que corri para fora da casa, pela primeira vez, atravessando o vidro (HARWICZ, 2019, s/p).

A violência que a narradora se coloca parece ser uma espécie de libertação: “não consigo me ver inteira [...]. São uns cortezinhos de nada. [...] Iluminam meu leito e tiram de mim vidrinhos, folhinhas, farpas. Eles tiram do meu corpo cristais, espelhinhos, petalazinhas, lascas de vidro [...]. Eles me dão analgésicos e me desinfetam. Trouxeram-me direto do pasto, inconsciente” (HARWICZ, 2019, s/p). Mesmo com as informações desencontradas que vamos acompanhando, a narradora apresenta indícios que a violência contra o próprio corpo parece ser parte de uma rotina pessoal: “meu marido, cansado dos meus acidentes domésticos, espalhou kits de primeiros socorros no banheiro, na sala e na cozinha. Já queimei a ponta dos dedos, já quebrei a cabeça, já me cortei inteira” (HARWICZ, 2019, s/p).

Em outra experiência da narrativa, em nome de um comportamento “normal”, a personagem relata ter sido internada em um hospital psiquiátrico, afastando-se da casa, do marido e do filho:

Imagino que estou de lua de mel, como as outras. Em vez disso alguém me estica os braços, me aperta, enérgico. Bem-vinda e me empurra um pouquinho. E vejo como meu filho e meu marido, até agora mesmo do meu lado, dizem tchau tchau linda, tchau tchau mamãe, com a mão. E tudo passa tão rápido, ouço o motor, já rodam pelas colinas, já cantam outra canção. Eu me viro. Um corredor de portas fechadas, alguém me faz avançar e me interna (HARWICZ, 2019, s/p).

No espaço onde a deveriam acolher, a sensação que a narradora tem é de que o terapeuta parece seguir com as agressões: “seu marido diz que vive em permanente estado de alerta, como a senhora interpreta isso?” (HARWICZ, 2019, s/p). Nesse caos que é a maternidade, qual a importância de o marido viver em “estado de alerta”? Não deveria ser o marido a tentar interpretar isso, ao invés dela mesma? Por que ela é cobrada como se fosse a culpada de todas as mudanças pós-gravidez? Longe da possibilidade de compreensão da mãe e seus desafios, o ambiente parece ser um reforço da culpabilidade recair na mulher, pois não se parece ter como interesse principal a cura ou a devolução de conforto à narradora, mas uma constante tentativa de normalidade de um *statu quo*:

Supostamente nos deram este intervalo terapêutico e uma babá no quarto contíguo cantando cantilenas para o bebê para que resolvamos nossos problemas conjugais, para que tentemos expor nossas feridas, diz o profissional, e eu rio e peço perdão, mas é que o bebê deve estar de saco cheio com as cantigas (HARWICZ, 2019, s/p).

A internação representa um eco, um limbo, um vazio entre as vidas que tinha, que agora tem e seu futuro como “mãe”. Aparentemente, uma busca pelo encontro com a normalidade; na realidade, apenas um intervalo na rotina extenuante da maternidade que ela é obrigada a seguir exercendo:

Eu ia embora. Era o fim. Mas para mim era o começo porque o tétrico aí estava. Abriram a porta principal. Aí estavam. O pai com roupa de festa, o menino levado pela mão com roupa de futebol. Minha balinha azeda, meu sapinho pulão. Bem-vinda a nós. Deixaram-me avançar em sua direção enquanto o resto se apagava ao fundo. Meu marido e seu filho. Nós nos abraçamos os três, o bebê já andava, tinha mais dentes, mais cabelo e tinha ampliado seu vocabulário com coin coin e taca taca. Meu marido contou uma piada para aliviar a situação, você já está fora, agora vamos poder viver em paz. E me cumprimentaram como se me dessem a entender que estava pronta, que tinha o diploma, que ia viver de novo (HARWICZ, 2019, s/p).

A temporada não pareceu ser curadora das tensões, mas apenas um breve capítulo. Na cena que se destaca a seguir, a mulher novamente parece manifestar a angústia do papel materno-caseiro, pois é um sentimento latente; a única preocupação do parceiro parece ser a de que ela “não estrague tudo”:

E deve ter sido isso, o vinhozinho velho, ou as bocas melecadas de banana, mas ato contínuo bati a porta e me fechei. Morram todos. Como era de costume, bateu na porta. Amor, princesa, fofinha, mamãe, lindura, minha equininha chucra, dizia, já nem sei quantos nomes tive. E eu nada. Tudo bem? E eu nada. Vem que os convidados já estão todos indo embora, não estraga tudo. Onde estão as lembrancinhas? E eu, morra, amor (HARWICZ, 2019, s/p).

Constantemente, a presença de que *algo está prestes a ocorrer a qualquer momento* toma conta da experiência leitora ao longo de toda a narrativa. O leitor vai descobrindo aos poucos somente poucas peças do que ocorre, no vago e escuso discurso da narradora, e deve conectá-las para poder entender a história, mas também o universo contido na mente de quem narra. No trecho destacado abaixo, o *looping* eterno de uma condição bastante conhecida pelas mulheres – o que não se remedia, já está remediado. Escolher-se é se priorizar – e se salvar:

E se a gente tiver um? Outro filho, perguntou, sufocando numa tosse. E voltamos a estourar de rir. Mais um filho, nós. Ali ficamos os dois pela última vez rindo às gargalhadas como um casal feliz. Desci sem abrir a porta, era um modelo prático para separações. Ele deu meia-volta e me viu me perder entre o matagal. O primeiro momento foi de pura dor. Esse tipo de dor que não se divide nem consigo mesma. Fiquei de luto por muito tempo, mas passado um tempo tive, como a

viúva quando põe a chave na porta de casa pela primeira vez, como a viúva quando se deita sozinha pela primeira vez, uma tristeza excitante, selvagem (HARWICZ, 2019, s/p).

A privação de experiências que a personagem-narradora possui, no texto de Harwicz, é representada de um lado pelo contexto geográfico em que vive e, de outro, pela limitada convivência social. A sociedade que a sufoca, representados pelo que esperam do papel de mãe e pela incessante necessidade de “normalidade” que lhe impõem constantemente, harmoniza-se com o ambiente rural em que a mulher vive. Nesse caso, a situação que ela vivencia é muito semelhante ao quarto de Woolf: é preciso que ela mobile o local que habita com seus próprios pertences e significações, pois, do contrário, sempre se sentirá perdida, com o espaço vazio:

Mas essa liberdade não é senão o começo; o quarto é de vocês, mas por ora segue vazio. É preciso mobiliá-lo; é preciso decorá-lo; é preciso compartilhá-lo. Como vão mobiliá-lo, como vão decorá-lo? Com quem vão compartilhá-lo, em que termos? A meu entender, essas são perguntas de extrema importância e sumo interesse. Pela primeira vez na história, as mulheres podem formulá-las; pela primeira vez, podem decidir por sua própria conta qual deveria ser a resposta (WOOLF, 2021, p. 144-145).

Na falta de oportunidades que possibilitem a expansão de seus anseios e necessidades, de experiências que lhe possibilitem aflorar ânimos e papéis sociais, a mulher parece uma constante bomba-relógio, prestes a explodir a qualquer momento, porque a pressão sofrida pela sociedade, pelo papel materno e pelo abandono que sente é imensuráveis. Dessa forma, a única alternativa que lhe parece possível é a fuga, o abandonar daquela situação, a liberdade que o luto pode propor, que a dor a faz sentir, já que não pode “ocupar” de fato e de direito o *quarto*. Nesse sentido, a obra de Harwicz não é sobre as angústias de uma mulher recém-mãe, mas de uma sociedade que limita as mulheres por esse papel social como a única realização de suas vidas, como se esse desejo, mais que sentido, fosse impositivamente desejante – a quem,

perguntamo-nos. *Morra, amor* não é sobre uma mulher-mãe, mas sobre o incômodo dessa maternidade. Um incômodo causado pelas mulheres, pelas suas revoltas, pelas suas escritas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES – UMA LITERATURA DO INCÔMODO

Ainda nos anos 1990, Cristina Ferreira-Pinto sinalizava que as representações literárias latino-americanas de escrita de mulheres estava no cerne da relação entre realidade social e registro literário. A autora destacava que “os escritores latino-americanos têm constantemente produzido uma literatura profundamente engajada com a realidade sociopolítica de seus países” (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 81), evidenciando a América Latina como uma “terra de contrastes” que se utiliza dos discursos literários para expressar a complexidade racial e étnica e como esse elemento social norteia e potencializa esses discursos.

A literatura *urgente* latino-americana, assim, se configura por dois aspectos fundamentais: pelo “meio cultural, político e socioeconômico do autor” (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 81), e pela “tomada de consciência, do escritor como tal, isto é, como *indivíduo que escreve*, dentro desse meio” (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 81). Dessa forma, há um claro “compromisso de retratar, estudar e, frequentemente, denunciar a realidade social e política de seus países” (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 81), e evidencia a inter-relação entre literatura e social: a literatura como produto artístico-cultural que interfere e tenciona a sociedade e a sociedade que interfere nas narrativas literárias.

Com esse cenário, é notório que a ficção se coloca como um registro de memórias coletivas, marcando-se como a maneira como os fatos históricos são contados, já que os sistemas repressivos das ditaduras das Américas

configuravam também grande censura. Para Ferreira-Pinto, a escrita das mulheres contribui para essas imagens coletivas, pois:

a história pessoal do sujeito feminino questiona a história da comunidade e, através do próprio ato narrativo, se empenha em um processo de autoanálise que é no mesmo tempo uma análise histórica, já que a ‘História’ com H maiúsculo se encontra enredado na história (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 84).

As histórias narradas pelos discursos das mulheres colocam as narrativas contemporâneas atuando de maneira dupla: registram suas histórias, mas também a história, ou as histórias, de coletividades por meio de discursos “não-oficiais” – feito por homens –, tencionando o discurso hegemônico patriarcal e expandindo as vozes que não pertencem a esse discurso padrão. Além disso, a escrita de mulheres tem contribuído para uma tendência contemporânea: o incômodo como experiência leitora. No universo caótico em que estamos vivendo, com a experiência social de *fake news* e manipulação de informações, atreladas à pandemia e suas diversas e complexas consequências, as realidades, cada vez mais plurais, têm sido constantemente confrontadas e questionadas. Nesse sentido, a literatura é um campo aberto para essas instabilidades, como exemplos de narrativas do cotidiano que expandem os limites do real e do ficcional.

E nessa onda, as escritoras latino-americanas têm se destacado. Para Mariana Sanchez, jornalista, tradutora, pesquisadora da literatura latino-americana e integrante da curadoria e coordenação editorial da Coleção Nos.Otras, da Relicário Edições, ao ser questionada sobre semelhanças e diferenças da escrita das autoras latino-americanas, contesta:

O que une e o que diferencia as autoras latinas?

Na verdade, as únicas coisas que as unem são o fato de serem mulheres e de escreverem neste território gigantesco que é a América Latina. Fora isso, praticamente tudo as diferencia; afinal, autoria literária é feita disso, de singularidades. Cada autora trabalha seus temas e formas de um modo bastante original, e é isso que nos

interessa em relação a elas. Há muitos modos de produzir literatura, assim como há muitos modos de ser mulher na América Latina [...]. (CRUZ, SANCHEZ, 2022).

Em nome dessas singularidades em produzir literatura que destacamos a escrita de Ariana Harwicz, que atua nos espaços literários de produção e, no caso do recorte literário para este artigo, recria, por meio discursivo e temático, as manifestações da maternidade. *Morra, amor* não é meramente um produto literário de quem escreve *como mulher*, mas é uma referência literária que transgride, a partir de um tema clichê, por vezes tabu, as formas de narração. Ao relembrar Nelly Richard, sobre se “A escrita tem sexo?” – e, sim, sabemos que tem –, as singularidades destacadas por Sanchez evidenciam que o fator gênero é, aqui, potência – e, claro, incômodo.

Para Richard, a escrita é uma produtividade que põe a identidade como representação, e a *feminização* da escrita é um exercício de “um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial” (RICHARD, 2002, p. 133). Nesse aspecto, o feminino é uma metáfora da marginalidade, da subversão e da dissidência, pois “se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade) para desregular a tese do discurso majoritário” (RICHARD, 2002, p. 133), operando na contestação das práticas hegemônicas e entendendo a escritura como “o lugar onde o espasmo da revolta opera mais intensivamente” (RICHARD, 2002, p. 139).

Na *trilogia da paixão* de Harwicz, o que ocorre é um processo de maturação discursivo-temático que age como uma revolta da performance do papel de ser mãe, pois evidencia suas angústias, suas necessidades e, principalmente, seus silenciamentos e abandonos. Na representação de

vivências narrativas cuja maternidade é uma realização questionável, a escrita potencializa a transgressão do papel político da maternidade e sua prática, além, claro, de atuar no limiar da moral e da ética, colocando a arte com sintoma de um desconforto nas representações.

A marginalidade, elemento norteador da feminização da escrita de Nelly Richard, é, na obra de Harwicz o confronto das relações das personagens num *statu quo* aparentemente ordenador do ambiente que sufoca. Nesse interim, destaca-se, talvez como o mais transgressor, a experiência leitora de caos e confusão que o leitor vai confrontando a cada página, num incômodo geral, seja pelas ações narradas, seja pelo caos mental do discurso narrado.

Quando Harwicz propõe a reescrita do paradigma da imagem da mãe perfeita e amorosa, rompendo com o estereótipo de *plenamente realizada* da mulher com a maternidade, o incômodo que isso gera socialmente se torna o centro da narrativa. Nada satisfaz a narradora-personagem: a concepção é grotesca e violenta e culpabiliza os limites de seu corpo – “toda vez que olho pra ele me lembro do meu marido atrás de mim, quase gozando nas minhas costas, quando deu na telha dele me virar e entrar, no último segundo. Se não fosse esse gesto de me virar, se eu tivesse fechado as pernas, se tivesse agarrado o pau dele, não teria que ir à padaria comprar o bolo de creme ou de chocolate e as velinhas, meio ano já” (HARWICZ, 2019, s/p). A vida puérpera não se realiza nunca – “somos desses casais que usam mecanicamente a palavra ‘amor’ até quando se detestam; amor, não quero ver você nunca mais” (HARWICZ, 2019, s/p); a relação com o companheiro não a satisfaz – “de repente, não sou boa de cama, ele sabe, digo a mim mesma. Por isso deve ter ido a um hotel de beira de estrada e paredes descascadas com a funcionária inulta que se mexe para cima aos pulos melhor que eu. Gosto de pensar em sexo, não de fazer” (HARWICZ, 2019, s/p). Por último, o universo social de convivência parece se acostumar com sua “excentricidade”: “as pessoas já não se perguntam por que eu não me sento com elas. Por que já não divido nem a cama, nem a mesa, nem o banheiro.

Às vezes saio para dar uns chutes para o alto e, ainda que descobrisse que meus sogros me espiam pela janela, continuaria” (HARWICZ, 2019, s/p).

Na não-realização materna, a convivência entre a mãe e o filho vai se tornando sufocante à mãe, pois há uma constante ausência de realização pessoal da mulher. “Quem tem qual vida” (HARWICZ, 2019, s/p), na dependência da criança ao corpo da mãe, na dependência da sociedade por essa falsa realização do feminino na maternidade? Na trilogia de Harwicz, o bebê de *Morra, amor* terá uma herança de frustração, dores e traumas, que se manifestam nas obras posteriores, com os personagens filha adulta e filho adolescente, e só pode se “curar” se *ousar* o descolamento desse outro corpo, em nome de sua própria identidade. Do contrário, a codependência seguirá como constante, a simbiose de traumas uma realidade e os finais não previstos e nem tão felizes assim seguirão se manifestando, como acontece nas já citadas obras da trilogia, *A débil mental* e *Precoce*.

No artigo “Mulheres e ficção”, Virginia Woolf destaca que

De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram (WOOLF, 2019, p. 10)

Isso significa que enquanto temos fatos de nossos pais, de nossas mães temos apenas informações básicas, o que gera só opiniões e especulações. Infelizmente, a realidade de hoje em dia ainda não é totalmente benéfica para as mulheres. Ainda seguimos entendendo os padrões como os masculinos e os interesses como o que quer o patriarcado, e o cenário de Woolf por vezes segue o mesmo, pois ainda “é da mulher comum que a incomum depende” (WOOLF, 2019, p. 10), complementando que:

Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela –, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora (WOOLF, 2019, p. 10).

Para Woolf, “em nossa era psicanalítica, estamos começando a nos dar conta do imenso efeito do ambiente e da sugestão sobre a mente” (p. 11). E essa realidade se confronta e se mescla nos papéis sociais que desempenhamos. Para a autora inglesa, a escrita das mulheres não comporta apenas seus dados autobiográficos, pois “suas relações agora não são apenas emocionais; são intelectuais, são políticas” (WOOLF, 2019, p. 17). Nesse sentido, a escrita representa “justamente trabalhar (no) entre, interrogar o processo do mesmo e do outro, sem o qual nada vive” (CIXOUS, 2022, p. 58). Para Hélène Cixous, na recente tradução em português do célebre ensaio “Le rire de la Méduse”:

Um texto feminino não pode ser nada menos que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contornando com a ‘verdade’ de rir (CIXOUS, 2022, p. 68).

Subversivo, ou incômodo: esse é o papel da escrita de mulheres. Incômodo da normalidade patriarcal, incômodo da realidade machista. Incômodo nos papéis sociais tidos como “de mulheres”. A palavra que nos configura é dissidência, estranhamento. É dessa forma que percebemos, por exemplo, a tentativa de diversidade literária no movimento de tradução e publicação de narrativas de autoras latino-americanas em solo brasileiro, pois se destacam não só pelo movimento de divulgação de autoria de mulheres, mas, principalmente, também pela transgressão de novas formas de narrar e da literatura como um recurso estético que confronta, mas também conforta, em

tempos de crise, porque podemos *ousar* viver outras realidades – e romper com velhos paradigmas.

No mundo social da chamada *pós-verdade*, a literatura se coloca como uma *segurança*, em tempos em que as realidades, os fatos e os feitos estão em constante questionamento e postos à prova. No contexto editorial, o incômodo de ser mulher e escrever ficção se substitui à necessidade de relatar fatos que são bem mais incômodos, cujos discursos, sejam eles escritos ou não pela ótica de gênero, podem produzir. Mas que se potencializam, justamente, por essa ótica: a escrita de mulheres. Pois que sigamos gerando incômodos.

REFERÊNCIAS

- CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CRUZ, Márcia Maria; SANCHEZ, Mariana. Mariana Sanchez: ‘cada autora trabalha um tema de forma original’. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/02/11/interna_pensar,1344084/mariana-sanchez-cada-autora-trabalha-um-tema-de-forma-original.shtml. Acesso em 10 set. 2022.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. Escrita, auto-representação e realidade social no romance feminino latino-americano. In: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, nº 45, 1º sem. 1997, pp. 81-95.
- HARWICZ, Ariana. *Morra, amor*. São Paulo: Editora Instante, 2019. Formato e-pub.
- HARWICZ, Ariana. *A débil mental*. São Paulo: Editora Instante, 2020. Formato e-pub.
- HARWICZ, Ariana. *Precoce*. São Paulo: Editora Instante, 2021. Formato e-pub.
- RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo?. In: _____. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002 [1993].
- TAVARES, Sérgio. O beijo com a faca em riste: Ariana Warwicz narra relação complicada entre mãe e filha. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/11/13/interna_pensar,1204251/beijo-com-faca-em-riste-ariana-harwicz-relacao-complicada-mae-filha.shtml. Acesso em 10 set. 2022.
- Woolf, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros ensaios*. Tradução e organização por Wagner Schadeck. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

Recebido em 05/01/2023.

Aceito em 15/02/2023.

“THEY ARE HOPING TO KEEP IT WELSH”: A DIALOGUE BETWEEN HISTORY AND LITERATURE IN *UP INTO THE SINGING MOUNTAIN*

“THEY ARE HOPING TO KEEP IT WELSH”: UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA EM *UP INTO THE SINGING MOUNTAIN*

Davi Silva Gonçalves¹

Abstract: The overall context of this study concerns Wales history. More specifically, its locale regards the emigration of Welsh subjects to Argentina after the second half of the 19th century. My purpose, during the analysis, is to investigate *Up into the Singing Mountain* (LLEWELLYN, 1960) as to identify how Welsh identity travels to Patagonia and the effect of the Pampas on the novel's characters' sense of national pride. Findings indicate how the Pampas transform characters' idea of themselves, their language, and their habits: especially in what regards Huw Morgan, the narrator.

Keywords: Migration; Identity; Wales; Richard Llewellyn.

Resumo: O contexto geral desse estudo diz respeito à história galesa. Mais especificamente, ele se situa no processo histórico de emigração de um número de galeses para a Argentina depois da segunda metade do século dezenove. Meu propósito, na análise, é investigar *Up into the Singing Mountain* (LLEWELLYN, 1960) para identificar como a identidade galesa viaja até a Patagônia e qual o efeito dos pampas no sentimento de orgulho nacional dos personagens. Os resultados finais indicam como os Pampas transformam a ideia que esses personagens constroem de si mesmos, sua linguagem e seus hábitos: especialmente no que se refere à Huw Morgan, o narrador.

Palavras-chave: Migração; Identidade; País de Gales; Richard Llewellyn.

“You speak like a foreigner,” she said. “You of the North kept more to yourselves,” I said. “The language has got more cut to the blade.” “So you are from the South,” she said. “From Tierra del Fuego?” “No,” I said. “South Wales, girl.” (RICHARD LLEWELLYN, 1960, p. 25).

¹ Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil. Professor Efetivo da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8825-2859>. E-mail: davisg@unicentro.br.

1 INTRODUCTION

Literature is not only a source of meanings, but also the source of political act and performances. As Eagleton (1984, p. 62) puts it, “reading is an ideological decipherment of an ideological product; and the history of literary criticism is the history of the possible conjunctures between the ideologies of the text’s productive and consumptive moments”. As such, the literary objects, when set together as an association, become an institution, which changes and evolves with the passage of time, also reinforcing or contributing to the collapse of certain narratives and beliefs. Between the productive and consumptive aforementioned ideological moments, “there will be relations of effective homology, conflict or contradiction, determined in part by the history of ideological receptions of the text which has intervened between them” (EAGLETON, 1984, p. 62). Hence the relevance of literature to understand hegemonic discourses, master narratives, and the authority that has been granted to certain stories, in parallel with the subjugation, erasure, or mitigation of others.

Having said that, the overall context of this study concerns Wales history. More specifically, its locale regards the emigration of Welsh subjects to Argentina after the second half of the 19th century. In the words of Williams (1969, p. 19), “emigration was an ordinary aspect of life in nineteenth-century Wales. Economic hardship, above anything else, that caused thousands of Welsh people to leave their native communities in search of a better life”. Leaving home, the Welsh cross 6.089 mi and start living as foreigners in a completely different place – culturally and geographically. As such, curiously, the foreigners become even more foreigners, since “‘Wales’ is derived from the Anglo-Saxon ‘Wealas’ or ‘foreigners’” (EDWARDS, 2016, p. 6). Fictional, these foreign subjects analysed here are those found in Richard Llewellyn’s novel *Up into the*

Singing Mountain (1960). As characters get from Wales to Argentina, more specifically Patagonia, they discover a place full of people from distinct origins and, as it is very common in such situations, also a place full of conflict.

"Patagonia I always thought of in the same way as Brobdingnag, not existing," I said. "Darwin and Swift made about the same impression. "The Tehuelche's big feet gave Patagonia its name, so you have got a good parallel," Mr. Phillips said. "But they are dying from the land the same as us, and the same reason. No brains. No ability in business. No professions. Not enough lawyers or doctors or accountants or engineers. No real education. Most of them go to Buenos Aires and live off the profits from here. You have seen all the Italians? Good they are, too. Spaniards and Basques in plenty, and everybody from the Arabian Nights is peddling safety pins one minute, and before you can turn, they have got a wineshop. But they have all come to a land ready cleaned and waiting. No trouble to them. And Buenos Aires is sending soldiers and *politicos* like the flood, a little at first, coming stronger, and after that over the roof. The language is losing, and religion will follow. And the strength that kept the old ones going went out on the flood to the Atlantic. No man has any faith in a god who robs him of everything. (LLEWELLYN, 1960, p. 45).

At the beginning of this excerpt, the novel's narrator and main character Huw Morgan makes a comparison between Patagonia and the fictional place Brobdingnag, one among the many imaginary lands present in Jonathan Swift's *Gulliver's travels* (2003), originally published in 1726. As a parody for travel writers' descriptions of regions and countries, Swift's (2003) descriptions do indeed translate much of the feelings that some foreigners might have had towards these lands completely unknown and distance from their own. After that, Mr. Phillips says that both Swift and Darwin were right, matching fiction and evolution. More specifically, he brings up the Aónikenk people, also called by the exonym (i.e., an established, non-native name for a group of people or a geographical place) Tehuelche. Here, the character is referring to native peoples from Patagonia, more specifically within the southern borders of Argentina and Chile. Grouped together due to their cultural and geographical similarities, the "Tehuelche" became thus a generalisation for the people of the Pampas. Phillips

regrets that these peoples are perishing, but blame them for they have no brains, education, or ability in business.

Besides the Welsh and the natives, the place is also surrounded by Italians, Spaniards, Basques, “The Arabian Nights” (which is, again, another generalisation), among other immigrants. In Phillips’s discourse, as it is also true for the main character’s discourse and that of others, foreigners are the ones responsible for making the place not only inhabitable, but thriving. This is why he thinks, before their arrival, the land was indeed “nonexistent”, for natives are far too stupid and their manners, language, culture etc. are all doomed, bound to disappear. To think of the New World as a *tabula rasa* where Europeans can start over their own stories is second nature to the master narrative of colonisation and neocolonisation.

In cahoots with this tradition, Welsh pride serves as a weighty ingredient. “The Welsh Radicalism of the second half of the 19th century developed into a political nationalism” (EDWARDS, 2016, p. 28). Though it is fictional, Llewellyn’s (1960) novel deals with an important off-shoot of what Edwards (2016, p. 29) is calling here this new Welsh nationalism and radicalism: “a migration, mostly under Nonconformist leadership, to establish a settlement in Patagonia in South America. This settlement precariously survived, and their descendants still speak a Welsh Dialect”. My purpose, in the following analysis, is to investigate *Up into the Singing Mountain* (LLEWELLYN, 1960) as to identify how Welsh identity travels to Patagonia and the effect of the Pampas on the novel’s characters’ sense of national pride.

2 DISCUSSION

Though at first Huw thought life was going to be “easier” in the new land, as compared to his hardships in Wales, he soon realises his could not be farther from the truth. “There was plenty to be done, and only me to do it, never mind

that I offered free apprenticeship to any of our boys ready to work" (LLEWELLYN, 1960, p. 46). In Patagonia, the main character becomes an experienced woodworker – and, if in Wales, the slag heaps from the mines were the foreshadowing of tragedy, in Argentina the imminent and recurring floods take such place for the narrative. Since houses are cyclically destroyed by inundations, Huw knows that every pair of hands is needed on the land or the dam: "so I was up to my neck from just after dawn, making bedrooms' suites, and china cupboards, and dressers, and all sorts of furniture for houses emptied by the water" (LLEWELLYN, 1960, p. 47).

Finding some trouble to adapt in the new land, what brings Huw some comfort is the fact that he is surrounded by Welsh people, even though they seem to have stopped in time. "I was in a new country, among people speaking the same language but of a hundred years before, with the manners of that time, and a wonder to me, as if the clock had slipped, and I had come from sleep" (LLEWELLYN, 1960, p. 14). As it often happens in the history of immigration, enclosed communities keep their language and even integrate words, or other linguistic traits, from the languages surrounding them. In comparison, the language spoken in their country of origin also changes and evolves, as a ramification which resembles the idea of a common ancestral language and two distinct ones that have surfaced from it. Suspicious, Huw tries to read these people before he opens up himself. "They were quieter, gentler, kinder than I had known, and I had to be silent, and listen, and try to make up my mind if they were really what they seemed, or only in pretence. It takes a long, long time to lose the poison of towns" (LLEWELLYN, 1960, p. 14). About this first Welsh migration to Patagonia, Williams (1969, p. xiii) provides us with a very descriptive and symbolic image.

A leaden grey dawn broke over the Patagonian coast on a mid-winter's day, in 1865. Within the lee of a headland, a small barque rode at anchor. Sails furled, but with a green and white standard charged with a crimson dragon streaming at her masthead. On

board, there were one hundred and fifty Welsh to whom this was the culmination of a seven thousand miles' journey. They had come to this empty land to found a colony that would be a reincarnation of a past Wales, a Wales wherein dwelt only Welshmen.

Of course the idea of an “empty” land is profoundly equivocated: for it sets aside the obvious presence of Patagonian native peoples. Moreover, and notwithstanding the surface of splendour of such an image, this is a rather romanticised idea regarding not only these “colonial migrations”, but actually the very process of nation maintenance, making, or remaking. The reincarnation of a past Wales, occupied only by the Welsh, in the corner of South-America, is inconceivable, and actually futile when one thinks about it. Anderson (1996, p. 9) explains that this myth of origin is associated to the imagined community that the nation represents: “It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (ANDERSON, 1996, p. 9).

Sharing compulsory illusions, the imagined community makes its members feel valued and empowered: gives them something bigger to defend, even though it is invisible. Another character from the novel, Idris, appraises the economic situation of their community: ““Two trains of wagons have gone over to Chile, and three to Buenos Aires, and a ship is coming for cargo to Europe. This year will be good for some, anyway. But most of us are without a buyer or a bid” (LLEWELLYN, 1960, p. 81). Hopeless, Idris wonders if it is even worth putting in the seeds in case the sacks will rot before they find a market. “And of course, the buyer knows it, too, so we take off our hats to his shadow if it only moves near us. Farmers are fools. We have got to scrape for every *centavo*. Beggars in gold, we are” (LLEWELLYN, 1960, p. 82). The Welsh came to a region where there was still much land to be occupied – and such land was

available precisely because of weather issues, which makes the life of farmers instable.

However, every person has to work: even when such work is fruitless for the farmer who has no buyer or the carpenter who is always making objects to be eaten by the water. Hay and Craven (2004, p. 2) make a long statement on the issue of labour coercion: a crucial element to the capital: "Labour market coercion has been the subject of a large, longstanding literature". Such coercion varies depending on the operational system where it occurs, according to the authors (HAY; CRAVEN, 2004, p. 3): "The case of American slavery (and its aftermath) has received extensive study among economic historians, who have documented the extraction of work effort under the slave system, and attempts to preserve cheap labour under the institutions that replaced it". Besides serfdom in Europe, which legally restricted labour mobility, the institutions of tied labour in agrarian settings have also been studied extensively. "However, the use of coercion in modern, industrial labour markets has not received much scholarly attention, and no quantitative economic history of its use exists" (HAY; CRAVEN, 2004, p. 2). Such coercion, nevertheless, is pervasive to European enterprises. This is one of the greatest reasons why the character Beretroff in *Up into the singing mountain* (LLEWELLYN, 1960, p. 157) looks for a way out.

Why would you think of marrying an Indio?" I asked him. "Because then, there is nothing to molest," he said. "No more worry. A house, children, work. Finish. If other Indios look, my Indio takes a knife. After a time, I take another Indio. After that, more. Or how many I want. It is simple. They live better, I live better. We have tranquillity." Thinking of ink silk, I knew half of what he meant, though a quick notion of Lal made me aware that danger is in the curiosity, not in the act. "But listen, Beretroff," I said. "Why should a European mix himself? You produce children. What of them?" "I come to America to make my life better," he said. "I find everything worse. No shops. No cities. No cafés. Nothing. But the country is new. The Indios, they are the people of the country, no? You are not. I am not. It is their country. If we are Europeans, we make it better. With children, and the school, we make them better." He laughed, and shook his head, and his moustache curled up in the breeze. "But I think not," he said.

"We make them worse." With wine?" I asked him. He turned his eyes to me, and sunlight in a slant made them a shock of pale red. "We give them wine to take their land," he said. "With the land, what do we do? Everything in the pocket, nothing for anybody. Where is the school for the Indio? Where is his house? Who is he? What are these women? For anybody? (LLEWELLYN, 1960, p. 157).

Huw Morgan, here, is no longer the cute innocent boy from *How green was my valley* (LLEWELLYN, 1939), but a man full of prejudice – against accepting Europeans "mixing" up with Patagonia natives. Beretroff is characterised as a sensible person, who finally understands Europe not as salvation for the new land, but as a bacterium which is actually killing it. The only lives Europeans are making better is their own. Those people really in need are about to need more because of the ungrateful visitors. However, some of them are actually grateful: and learn to be completely new people in the place they are now. In the novel, Huw Morgan is reunited with an old friend from the first book: the preacher, Mr. Gruffydd, who also comes to Patagonia, and joins the narrator for an *asado*. "The *asado*, which is Spanish word for roast, was in a pit at the end of the yard, a ring of burning logs, and on iron stakes, whole sheep and half a beef, and on an iron mesh, sausages and smaller fry" (LLEWELLYN, 1960, p. 21).

Talking about the past and about Wales while they eat, Mr. Gruffydd remembers how good a cook Beth, Huw's mother, used to be: "A little different from your good mother's table, Huw, but it fills, and it has an advantage: there is no washing up after. Wipe your mouth and your knife, and go, thankful" (LLEWELLYN, 1960, p. 22). After that, in a prolepsis, Huw moves up to the future and confesses "that *asado* is in my mind even now, not because the steak was the best I had ever put teeth into, but because from that moment I was ready to follow the wagon track across the desert to the Andes" (LLEWELLYN, 1960, p. 23). In Patagonia for a little more time than Huw, Mr. Gruffydd says that Autumn is best for travelling to the Andes, but never at night if one has cattle

with him/her for foxes and pumas' attacks are very common. "A man can lose his profit soon enough.' Funny it was to hear Mr. Gruffydd talking about pumas and cattle and profit. Another sort of language from a different man, and something in the voice not of him I remembered" (LLEWELLYN, 1960, p. 24). Mr. Gruffydd was no longer a man of the church, and, to Huw Morgan, sometimes it is as if Patagonia has made him a new man – and who would say this is not the case?

Something else that Huw realises, while living among the Welsh who long ago have made this same journey, is that marriages are still arranged, though somehow covertly. When talking to the three sisters Doli, Solva, and Lol, he asks if everyone was told who to marry there.

"Lal was cutting the bread thin, and Doli was putting tea-spoons in the saucers, and Solva was waiting for the kettle to boil with the teapot in her hand, and they all stopped and looked at me" (LLEWELLYN, 1960, p. 36). Without ever questioning their traditions, it seems these sisters are thinking about this for the first time. In doubt, Lal replies that they are not exactly ordered to marry this or that man. "But even with animals, the blood must be considered. I agree with that. Some of our girls have gone off with Latins and Slavs and who. You should see how they live" (LLEWELLYN, 1960, p. 37). Justifying their subjection, the girls try to see the bright side of having no voice when choosing a husband (or no husband whatsoever). In order to do so, Lal curiously relies on another prejudiced belief: that if women could choose, some would marry Latins and Slavs, which is something unacceptable. Welsh nationalism, here, is not on the brink of xenophobia: but actually analogous to it.

Later on, when talking about her brothers and her family's heritage, Lal repeats the same argument, but now bringing new elements: "Go down and look at where they were living,' she said, as if that was all the answer to be had. 'Both my brothers went off with Indio girls. I know what I say. Both of them died

in the camp" (LLEWELLYN, 1960, p. 92). The shares of the farm that Lal's father gave to her brothers when they left were sold and turned into alcohol, and this is something the character does not accept. "Their children are white Indios. Where are they? What are their names? Sugar in your tea, Mr. Morgan?" (LLEWELLYN, 1960, p. 92). Regardless of how cruel her words are, Lal tosses her opinion recklessly and naturally, even offering Huw some tea at the end of her speech. However, it seems she channels her rage to the native people simply because she could not channel it to her father or her brothers, who are actually to blame for the dissipation of their money. It is also worth mentioning that, even though there is a specific focus on the relations between Welsh and Patagonian native peoples, the novel is surrounded by characters coming from many other places.

James Smalcote and Voldemar Zhdanov came alongside during the first mornings to give me a hand with the lifting. They were both big men, and bearded, with hair to the collar, and wearing leather trews and jackets well-sewn and fitted, and Indio slippers. They could have been brothers, but James was from London, and Volde was a Russian. They worked a home-made boat with squared ends, and oars like telegraph poles, but it floated, and the day's catch of shrimp and lobster they sold round the farms for the week's expenses. Voldemar spoke good English, and James told me he had been to a university and got into trouble about politics, and escaped, but he never talked about it. James said they had met in the south somewhere, both from a ship, without a *centavo* between them and getting work together, or starving and caring nothing, because to starve half and half is to share half a meal, and saving enough to come north into better land and more chance to work. In some part they helped a *Tehuelche* family, and one of the girls wanted to follow them and the father made a gift of her, so then there were three, and she made everything easier. She brought her own troop of horses and guanaco skins for a tent and sleeping rugs, and in buying and selling she got the Indio price, and more of everything, and if they wanted extra and had no money, she helped herself. (LLEWELLYN, 1960, p. 40).

There is also Russian and English presence in the narrative; and what makes characters' construction even more interesting is the fact that they are built in the middle of that mess – that confusion of identities, beliefs, cultures etc. Despite of the native presence, historically, Williams (1969, p. iv) finds that

it was mainly the incursions of people from Argentina itself, and also from other European countries, that ends up putting the Welsh colony under a sort of pressure – given that they are so few and so powerless in relation to more organised colonists. As a result: “A significant proportion of Welsh settlers responded to this situation by emigrating from the colony, first to Andes, and then (a different group) to Canada” (WILLIAMS, 1969, p. iv). As a desperate attempt at surviving, Welsh immigrants believe their best shoot is marry and mate “one another”, making every possible effort for their blood not to get mixed – along with their language, which, for them, needs to be preserved.

On the opposite direction, Huw is eager to learn how to speak Castellano. “I asked first about a teacher in order to learn Castellano. ‘To learn what?’ She said, as if she was deaf. ‘Why should you weigh your mind with something you will never use? Who would you talk to?’” (LLEWELLYN, 1960, p. 42). Huw is surprised by the reaction of his teacher-to-be. He argues the point that most people living where they live speak in Spanish and that, beyond the frontiers of their community, almost no one knows English well enough to engage in a conversation. “But which one of them could give you an order in Castellano? Paying what?” She said. “All the *Tehuelche* and the Basques and the Italians who deal with us, speak Welsh. Let it be good enough for you” (LLEWELLYN, 1960, p. 43). Annoyed by Huw’s preposterous idea, she says that knowing English is good enough, for this is the language of business: those who speak Spanish are not his clients, having no money, so why would he bother? Here the connection between language and power relations is evident: and such is a supreme order that Huw Morgan, and actually everyone, should learn to respect.

When Phillipson (2009, p. 4) discusses the spread of the English language, from British to what he calls corporate empire, he suggests that European expansionist policies in America sometimes aimed at the assimilation of natives, rather than their extinction: “European ‘values’ and Christianity were to ‘civilise’ the ‘savages’ to a capitalist economy and patriarchy, whether

through European or indigenous languages". Nevertheless, this was generally just a first step in the colonial process. "When the pressure on land became fiercer, more liberal policies were replaced by cultural and physical genocide. In education English generally became the sole language used" (PHILLIPSON, 2009, p. 4). The English language emerges in the final step, as its hegemony is guaranteed by a linguistic policy that gradually causes the erasure of "minor" languages and, naturally, its peoples. Phillipson (2009, p. 15) even draws attention to the ironic usage of the term *lingua franca*: "as the term for the language of the medieval Crusaders battling with Islam, the Franks, and currently to refer to English as the language of the crusade of global corporatisation, marketed as 'freedom' and 'democracy'" (PHILLIPSON, 2009, p. 15).

As he insists to learn Spanish, Huw is criticised by the other Welsh living in Patagonia. One of them, at a point, tells him to look out of the window: "If you can see a tree, it was planted by the Welsh. If there is grass, the Welsh put it there. If there is a flower, Welsh women brought the seeds in their bosoms. If there is water, the Welsh dug and ditched and dammed it" (LLEWELLYN, 1960, p. 43). Their cooperative is Welsh, staffed by the Welsh, and the books and accounts are written in the Welsh language. There is also a cemetery in their community: and, again, every dead person is Welsh. "These streets were planned and stamped out by the Welsh. These houses and the farmhouses outside are Welsh. The shops are Welsh. The railway was built by the Welsh. The sewers were dug by the Welsh. The Bank is Welsh" (LLEWELLYN, 1960, p. 44). Huw alleges, though, that there are nonetheless many people who are not Welsh, speaking a language that is not Welsh. So why is everybody against it? "They are hoping to keep it Welsh", he said. 'Remember, this is called the City of Lewis, in the Welsh language, not Castellano'" (LLEWELLYN, 1960, p. 45).

As mentioned before, *Up into the Singing Mountain* (LLEWELLYN, 1960) tells a fictional story, even though it is set in a realistic context. Agozzino (2016,

p. 58) poses that, today, “the Patagonian-Welsh community is simply one subset of a larger Argentine society. While the descendants of pioneers from Wales take pride in their ancestry, language, and history, they positively self-identify with the larger community in which they live”. Moreover, texts exclusively written in Welsh are no longer being written, as their social function becomes redundant: an indication of acculturation, and a predominantly Argentine worldview. Contrary to what Llewellyn’s (1960) nationalist characters desired, time has made integration inevitable, which has led to a synthesis of cultures also “resulting in a distinct Patagonian lifestyle that retains elements of all cultural contributors. However, traditional Welsh elements are waning as active tradition-bearers age and the Welsh language becomes standardized” (AGOZZINO, 2006, p. 59). As it happens to many enclosed communities, their survival has proved to depend upon their ability to integrate with other cultures and peoples.

Looking back in history, Welsh nationalism is explained by the need to survive, and the ominous threat of English assimilation. King Edward I conquest and settlement in North Wales, after the downfall of Llywelyn ap Gruffydd (1223-1282) in the beginning of the 13th century, was severe, but did not break Welsh pride – only made it grow. “It ensured English political authority – but a rather tenuous authority. The tribes continued to fight each other in the mountains, sometimes erupting into the valleys to harass the English or the Marcher Lords” (EDWARDS, 2016, p. 11). Given such historical memory, it is only natural that the Welsh in Patagonia feel threatened by other countries and languages. However, there is a big difference between the English crown, with its attempts at conquering all the other countries surrounding England, in relation to the peoples of Argentina. In spite of Llewellyn’s (1960) characters’ resistance, eventually the Welsh of Patagonia would understand this difference. According to Agozzino, in the last decades, for instance, Spanish language influence on the Patagonia-Welsh dialect is widespread; and, curiously, “while

the Welsh language is at a critical stage, as it is in Wales, the Welsh descendants in Patagonia do not express anti-Spanish language sentiment in line with the anti-English language sentiment of the Welsh speakers in Wales". After all, in the former case there is something to blame, while in the latter there is not: "Although in decline, the Welsh language was never banned in Argentina as it was in Wales, and Patagonian-Welsh culture was never officially denounced" (AGOZZINO, 2006, p. 53). In the novel, within their new home, Welsh characters seem happy to be distant from England – although they are also haunted by brand-new invisible threats heralding disaster:

Tireder people I never saw, and quiet, and red copper with sun and the scorch of *El Pampero*, and thin, eating only meat, and little bread because women had no time to bake, and drinking tea or maté, or where there was enough, wine in spurts from the goatskin bag. Only one barrel I saw, and that was filled with spring water for the children. Through the day I worked, and worrying because there was so much to mend, and no spares, and more men and women came with broken shafts, and asking with their eyes if I would please be quick. No need to ask why because only to look up at the water would tell, even if the sound was not enough. Rain came down, not in sheets or torrents, or any ordinary way, but falling to splash on the ground, like a tap filling buckets, endless, and hitting the shoulders not with pats or drops, but like the hit of a hand, and making everything in front a grey fog, and people passing only a few yards away, moving shapes, a darker grey, and a sound like somebody thumping an empty cask always on the corrugated iron roof. But over everything we could hear the river, and when people came in to get their shovels, or leave the broken for repair, their faces turned to the sound, and their eyes said all their tongues would not. (LLEWELLYN, 1960, p. 226).

As, in *How green was my valley* (LLEWELLYN, 1939), the child Huw used to watch the slag heaps and dark river as a foreshadowing of the valley's downfall, the adult Mr. Morgan listens to the obstreperous voice of the water and reads the expression of his friends. From the beginning to the end of both narratives, readers are informed that the end is near, it eventually comes, and there is nothing anyone can do to avoid it. Still about the sound of the water (LLEWELLYN, 1960, p. 228), Huw narrates how Doli, Solva and him have

breakfast silently, “though the river was with noise enough, and if you spoke, it would have to be in the ear of somebody next to you”. Huw (LLEWELLYN, 1960, p. 229) says that there was much more to the sound of that river than simply “water spreading to the horizon, and more than a white shrine between the hills, and not only the boil in the cliffs, or the smooth greenish run over the rocks of the dam, or the spouts between the stones, or the waves and spray near the canals”. Again, as it happens in the previous narrative when the kid tries to alert everyone about the slag and all the destruction coming from the mines, Huw knows people are simply pretending that the problem does not exist, when they know the dams are not able to hold all that water forever. “It was a true voice of natural warning, and nobody taking notice” (LLEWELLYN, 1960, p. 230).

Finally, it happens: and everything that has been built, every crop that has been planted, is destroyed by the water. As a symphony that moves from a smooth incipit to a strong motif, Huw shares with readers how it happens: “In the first of morning we saw the water coming through the cliffs, black, and smooth with force, like a street of marble, and spreading wide in foam where the dam had been, and so high that the hut was under” (LLEWELLYN, 1960, p. 249). Huw is chocked by how dark the sky is, as well as the hills beyond. No other sound could be heard, except the passing river. Nature was quiet: people were quiet. “Men and women stood looking, some in groups with arms about, and some only standing, and children by themselves, and little ones with their mothers, and they might everyone have been carved from misery” (LLEWELLYN, 1960, p. 249). Huw observes now these people’s physiognomy and realises something important: he knows they come from Wales, but they do not look Welsh – they look like the natives, and like the people from Argentina, and like Welsh.

The characters Huw analyses look like everything mixed together, congregated not in their race, but in their desperation. “Brown, all of them, planted solid on bare feet, and if they were Welsh it was only because the seed

had come from Wales, but they were a new sowing, born to Patagonia, and sprung in the heat of *El Pampero*, of heart and spirit fit for the work to be done" (LLEWELLYN, 1960, p. 250). Now, almost at the end of the narrative, Huw finally sees that he is no longer a foreigner in a new place, but actually an integral part of that place – and a foreigner to where he came from. Deep inside, Welsh blood did run in their veins. "Soul and spine, yes, but of a new country, and a new people risen up to be water carriers in the desert, and shepherds, and keepers of cattle, and reapers of all abundance. But standing there, hopeless, and in every face, loss" (LLEWELLYN, 1960, p. 250). Broken, Huw watches his furniture turn into wreck, as all the other workers also watch their work crumbling in their eyes. "No use to swear. When the river is at the old level we will start again, but higher up. If there was enough cement and railway lines we could build stronger, though the cost is too much" (LLEWELLYN, 1960, p. 249). Higher up, after the storm what was lost can be rebuilt. However, for money is short, nothing shall be much stronger than what is gone. Inevitably, then, what is to be rebuilt shall once again disappear, in an endless cycle of much work, and little gain.

3 FINAL REMARKS

The findings of this analysis indicate that Welsh identity seems indeed to travel to Patagonia in the migrant journey of characters within the events of *Up into the Singing Mountain* (LLEWELLYN, 1960). However, the Pampas prove to have an important effect on the novel's characters' sense of national pride: especially Huw Morgan, the narrator. Edwards (2016, p. 33) emphasises the relevance of such pride for the Welsh, which is actually still very much alive: "The investiture of Prince Charles as Prince of Wales at Caernavon Castle in 1969 was a great occasion, made memorable by the charm of the Prince who could address the Welsh in their own language". Another example is the fact

that the National Eisteddfod has been fully restored to its former glory, not to mention Welsh pride regarding their triumphs in Rugby Football among other sports. Besides its football idols, such as Ryan Giggs, Gareth Bale, Ben Davies, Daniel James among others, the country also has many historical idols, such as the explorer Stanley, born in Denbigh, the painter Augustus John, born in Tenby, and the actor Emlyn Williams, born in Flintshire. In the literary realm, let us not forget “[...] the poet Dylan Thomas, born in Swansea and who spent some of his childhood on a Carmarthenshire farm” (EDWARDS, 2016, p. 33).

It is also true, however, that this sense of national belongingness and pride, as the history of the Pampas migration suggests, is no longer taken as relevant, nor efficient. Countries are composed of many countries, which makes such maths very difficult. Moreover, the somehow stubborn attempt at preserving identities while the world is changing works only to a certain extent – and, to another, should not be working at all. As the plot of the novel demonstrates, by enclosing their community, the Welsh people in Patagonia also enclosed their encounter with new possibilities of future and of meanings, recurrently moving against the direction of female emancipation, or a less biased approach towards racial issues, etc. In the words of Agozzino (2006, p. 45), “while the general decline in *Welshness* and the passing of an era may be noted with regret, it should not be viewed negatively but rather accepted as a natural phenomenon and as an ethnological opportunity”.

The researcher later explains his argument on the decline in Welshness by giving the example of his investigation in Patagonia: “Although I had gone in search of survivals of nineteenth century transplanted Welsh traditions, I found instead Welsh culture in an advanced stage of disintegration, superseded by the culture of a synthesized Patagonian society” (AGOZZINO, 2006, p. 46). No less, no more than the Welsh people of Wales, the Patagonia Welsh are something different: something that has also evolved eventually accepting a rather natural, and fruitful, contact with the surrounding communities. This is coherent to

what Anderson (1996, p. 123) considers the natural path of nationalism as a concept: "Since the end of the eighteenth century, nationalism has undergone a process of modulation and adaptation, according to different eras, political regimes, economies and social structures". Weaponised, the national illusion has served fascist movements and helped problematic agendas such as wars and political persecutions to become part of people's lives. "The 'imagined community' has, as a result, spread out to every conceivable contemporary society" (ANDERSON, 1996, p. 123). In the literary world, perhaps analysing processes of national dissolution, fragmentation, or simply consistent change, may prove to be a crucial step for the imagined community to be finally taken as what it really is: pure imagination.

REFERENCES

- AGOZZINO, Teresa. "Transplanted Traditions: An Assessment of Welsh Lore and Language in Argentina". *Journal of Interdisciplinary Celtic Studies*. v. 1, n. 12, 2006, pp. 39-67.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New Left Books UK, 1996
- EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1984
- EDWARDS, Owen. *A Short History of Wales*. Los Angeles: Enhanced Media, 2016.
- HAY, Douglas; CRAVEN, Paul. (2004). *Masters, Servants, and Magistrates in Britain and the Empire, 1562-1955*. Chapel Hill: UNC Press.
- LLEWELLYN, Richard. *How Green was my Valley*. London: Michael Joseph, 1939.
- LLEWELLYN, Richard. *Up into the Singing Mountain*. London: Odmans Books, 1960.
- PHILLIPSON, Robert. (2009) "English: from British empire to corporate empire." *Department of International Language Studies and Computational Linguistics*. Copenhagen Business School, Denmark, p. 1-20.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver's travels*. London: Penguin books, 2003.
- WILLIAMS, Mirion. *The Welsh in Patagonia*. Cardiff: University of Wales Press, 1969.

Recebido em 01/02/2022.

Aceito em 15/02/2013.

SALOMÉ DE OSCAR WILDE: UMA TRAGÉDIA EXOFÔNICA¹

OSCAR WILDE'S SALOMÉ: AN EXOPHONIC TRAGEDY

Juan Carlos Acosta²

Resumo: A exofonia trata dos fenômenos de uma escrita numa outra língua, adotada pelo artista, para servir-lhe a determinados fins. Baseado nas considerações de Chantal Wright (2010) para estes fenômenos, este artigo pretende fazer algumas observações a partir da única peça de Oscar Wilde escrita em língua francesa, *Salomé* (1893), com exemplos do texto em francês e observando como seu manejo peculiar da língua exofônica impactaram minha tradução da peça para o português brasileiro.

Palavras-chave: exofonia; *Salomé*; Oscar Wilde; tradução.

Abstract: Exophony deals with the phenomena related to writing in another language, adopted by the artist, to serve certain purposes. Based on Chantal Wright's (2010) considerations on these phenomena, this article intends to make some observations about Oscar Wilde's only play written in French, *Salomé* (1893), with examples of the text in French and observing how his peculiar handling of the exophonic language impacted my translation of the play into Brazilian Portuguese.

Keywords: exophony; *Salomé*; Oscar Wilde; translation.

1 INTRODUÇÃO

Escrever numa língua que não é sua, na língua do outro, do diferente, proveniente de outro lugar, de outra cultura, de outra visão de mundo, outros valores. Esta sensação pendular entre afastamento e acolhimento parece entrar

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3567-0971>. E-mail: juannacosta82@gmail.com.

em constante mobilidade, ao abordar o que permeia o conceito de exofonia. Mas afinal, há donos de uma língua? Onde estão os limites entre a língua e o lugar ao qual ela pertence? Uma língua é de uso exclusivo de um determinado lugar?

Partindo desse olhar de quem não está inserido em determinado sistema linguístico, tentarei abordar algumas questões sobre a investida de Oscar Wilde na língua francesa.

Oscar Wilde (1854-1900) foi provavelmente o único escritor que conseguiu a façanha de constar nos anais da história da literatura como baluarte tanto do decadentismo inglês como do francês. Sua fase inicial como escritor se dá pela poesia — seu primeiro livro publicado, *Poems*, data de 1881. Aos poucos, foi se destacando como exímio manipulador da língua inglesa com suas refinadas frases espirituosas, seus *wits*. Mas é a partir de 1890, com seu romance *The Picture of Dorian Gray*, que o escritor irlandês passa a flertar, de fato, com o decadentismo. Seu personagem principal, Dorian, passa dias e dias imerso na leitura de um livro de capa amarela que, por sagaz sugestão do narrador, tem altas doses de inspiração em *À Rebours* de Huysmans (o decadente francês *par excellence*). Seu segundo voo pelos céus do decadentismo se dá com a peça *Salomé*, que retrata um tema bíblico e é escrita em língua francesa.

O presente trabalho visa fazer um breve apanhado sobre o contexto de criação e publicação de *Salomé* (1893) à luz do conceito de exofonia explorado por Wright (2010) utilizando alguns exemplos do texto original da peça juntamente com alguns trechos da minha tradução de 2021.

2 SALOMÉ EXOFÔNICA

Salomé (1983) é uma tragédia em um ato que tem lugar na Judeia dos anos bíblicos. As cenas basicamente se passam ao redor do palácio de Herodes, tetrarca da Judeia que, segundo consta, havia matado seu irmão e depois casado

com sua cunhada Herodíade (ou Herodias). Há um grande banquete para os convidados no palácio, e logo Salomé, filha de Herodíade e enteada de Herodes, se cansa das pomposidades palacianas e sai para tomar um ar fresco. Ao ouvir gritos que vinham de uma cisterna, aproxima-se de Iokanaan (o profeta João Batista). Como ele a rechaça e lança diversos insultos à pecaminosa Herodíade, a garota se espanta, mas logo é tomada por um ardente desejo por ele. A jovem tenta seduzi-lo para ganhar um beijo seu, mas não obtém êxito. Nisso, Herodes encontra Salomé na rua e pede que o festim seja instalado ali mesmo na parte de fora, sob a luz da lua. Ele pede que a garota dance para animar a festa, prometendo satisfazer qualquer desejo seu. Salomé performa a famosa dança dos sete véus e é aplaudida. Ele então pergunta, cheio de desejo, qual era o pedido que a jovem iria querer em retorno. Ela então pede a cabeça de Iokanaan, algo que Herodes não quer, pois teme que matar um profeta lhe traga mau agouro. Depois de uma longa e sedutora conversa entre os dois, Herodes acaba ficando sem alternativas senão entregar-lhe a cabeça de Iokanaan numa bandeja. Salomé então beija a cabeça ensanguentada. Diante de horrenda visão, Herodes acaba por mandar matá-la e a peça termina. Como bem resume Richard Ellmann (1988, p. 303), a morte de Salomé “enquadra-se em uma parábola da paixão que consome a si mesma”.

O presente estudo busca fazer um apanhado de ideias sobre esta faceta de Wilde que busca explorar uma língua estrangeira, uma outra margem, e trazer algumas considerações sobre as escolhas linguísticas do artista irlandês. Creio que, a título de ilustração, vale mencionar que, além de *The Picture of Dorian Gray* e *Salomé*, há como parte do triunvirato decadentista de Wilde o poema *The Sphinx* que, embora não seja em língua francesa, foi em grande parte produzido durante suas viagens à França.

Mas voltemos nosso olhar para o início do texto: por que Oscar Wilde escreve *Salomé* em francês? Creio que a resposta jaz em diferentes desdobramentos: primeiramente, há a sua relação de apreço pelo

decadentismo francês, no seu desejo de fazer parte desse círculo literário. Consequentemente, esse apreço é seguido de um desejo em se afirmar como um escritor que vai além das fronteiras da nação, ou seja, para além não só da Inglaterra, mas também da Irlanda, e, acredito também, pela possibilidade de experimentação artística libertária, não só em termos linguísticos, mas também sexuais e transgressivos das escrituras sagradas.

3 APREÇO PELO DECADENTISMO FRANCÊS

Devemos ter em mente que Wilde não apenas era um enamorado da língua e da cultura francesas, como também buscou manter-se conectado com o que se produzia na cidade luz, até o ponto de exilar-se por lá em seus últimos e economicamente escassos anos de vida. Mas não só isso. Ele buscou várias vezes entrar em contato com célebres artistas parisienses, além de hospedar-se na cidade durante importantes momentos de sua produção literária. Dois importantes trabalhos que marcam essa sua aproximação com a França são, primeiramente, a composição da peça *Salomé*, e, como já dito acima, o poema lançado logo em seguida do lançamento da tragédia, *The Sphinx*, que, embora tenha sido escrito em inglês, teve boa parte de seu vocabulário pesquisado a partir de bibliografias que o autor conseguira durante algumas de suas estadias em Paris. No caso do poema, Richard Ellmann (1988) nos indica que já a sua primeira passagem pela cidade, nos anos 1870, aos vinte anos, viria a servir de pano de fundo e de base para o enredo de *The Sphinx*, que viria a ser publicado em 1894, ano seguinte ao da publicação de *Salomé*.

Wilde já tinha intimidade com os relatos que giram ao redor de João Batista desde seus tempos de estudante de Oxford, mas “o principal germe da história era uma descrição, no quinto capítulo do *À Rebours* de Huysmans, de suas pinturas de Salomé por Gustave Moreau, e, no décimo quarto capítulo do mesmo livro, uma citação de *Hérodiade* de Mallarmé” (ELLMANN, 1988, p. 299).

O personagem de *À Rebours*, em seus devaneios, já antevê o caminho não explorado pelos evangelhos e que Wilde tratou de descrever: "nem S. Mateus, nem S. Marco, nem S. Lucas, nem os outros evangelistas, demoraram-se nos encantos delirantes, nas ativas depravações da dançarina" (HUYSMANS, 2011, p. 120).

Wilde não apenas usa o livro *À Rebours* como referência para o livro que muda o pensamento de sua personagem Dorian Gray, mas parece querer trazer essa referência intertextual ao plano da palavra — não apenas da palavra escrita, mas também da encenada nos palcos —, como uma forma de completar a biblioteca da personagem Des Esseintes. É como se, a partir da leitura que a personagem faz do quadro de Salomé de Gustave Moreau, Wilde quisesse trazê-la ao mundo em forma de livro/peça de teatro.

Des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torção de seus rins, o grito de desejo e lascívia de um velho [Herodes]; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto avê, tudo quanto ela toca. (HUYSMANS, 2011, p. 121).

Como vimos, a peça começou a ser escrita no final do ano de 1891, em Paris e o autor aproveitava sua estadia para buscar conexões com a efervescência decadentista da cidade — agora não mais como palestrante, tal como o fez alguns anos antes durante uma viagem aos Estados Unidos, mas como um artista com considerável produção e carreira. “Pouco a pouco Wilde amplia o círculo de amizades parisienses, mas agora podia festejar sua transformação de conversador em autor” (ELLMANN, 1988, p. 295).

Wilde se aproximou de alguns dos intelectuais e escritores parisienses, sendo o mais relevante para o presente escrito Stéphane Mallarmé, autor do poema *Hérodiade*, de 1864. Mallarmé fazia reuniões em sua residência chamadas de *Mardis*, onde recebia admiradores e alguns escritores do círculo literário parisiense. Wilde teria ido a uma ou duas dessas reuniões durante o período de criação de sua *Salomé* em outubro de 1891 e, inclusive, sendo presenteado pelo próprio mestre Mallarmé com um exemplar de *Le Corbeau*, sua tradução de “O Corvo”, de Edgar Allan Poe. Wilde agradece o presente em carta chamando-o de *Cher Maître*: “Na Inglaterra temos a prosa e a poesia, mas a prosa e a poesia francesas tornam-se, nas mãos de um mestre como o senhor, uma e a mesma coisa” (ELLMANN, 1988, p. 296). Wilde curiosamente enaltece a tradução que Mallarmé fez, segundo ele, do “celta” Edgar Allan Poe (vale ressaltar aqui a ironia do autor ao chamar Poe de “celta”. Ao fazê-lo, Wilde o aproxima não só dos franceses, como também de sua terra natal, a Irlanda).

Há relatos de certas ressalvas de aproximação com Wilde por parte de Mallarmé. Mas as correspondências, ao menos, demonstram que o *maître parisien* não deixou de admirar o talento literário do escritor irlandês. Wilde envia-lhe um exemplar de Dorian Gray recebendo elogiosas palavras em carta: “‘O retrato é que fez tudo.’ Este retrato de corpo inteiro, inquietante, de Dorian Gray, assombrará, mas por ter sido escrito, ele mesmo tornou-se um livro. Stéphane Mallarmé” (ELLMANN, 1988, p. 298).

Não encontrei relatos demonstrando que Wilde tivesse mencionado a Mallarmé a sua intenção de fazer uma tragédia baseada na filha de Herodíade, utilizando-se do mesmo tema que o amigo parisiense. Talvez não quisesse criar atrito com o poeta que admirava.

Wilde então oferece seus manuscritos a alguns jovens amigos que o rodeavam durante sua estadia em Paris. Em dezembro de 1891, Wilde envia o manuscrito de *Salomé* ao pintor simbolista Adolphe Retté e a Stuart Merrill, poeta americano que vivia em Paris. Depois da leitura dos dois amigos, passou o manuscrito, já com algumas correções, para a revisão de um terceiro, Pierre Louÿs, a quem a primeira versão da peça é dedicada. Richard Ellmann (1988) nos dá uma visão mais detalhada, que demonstra a preocupação do escritor em corrigir (algumas de) suas “falhas” no idioma francês:

A correspondência com os impressores indica que Wilde introduziu muitas correções, principalmente supressões, nas primeiras provas. Stuart Merril diz que Wilde queria certificar-se da ausência de solecismos em seu francês, mas não confiou muito nos vários jovens a quem pediu conselhos. Merril convenceu-o de que nem todas as invectivas das personagens deveriam começar com *enfin*, como originalmente faziam, e assim todos os *enfin* foram eliminados. [...] Merril levou-o a Adolphe Retté, que corrigiu alguns anglicismos [não sabemos quais] e fez Wilde eliminar algumas frases de excessivamente longa relação de pedras preciosas arroladas por Herodes. [Pierre] Louÿs, que lera a peça em um estágio inicial e atuara como intermediário entre Wilde e o impressor, propôs novas emendas, muitas das quais Wilde ignorou, aceitando apenas mudanças gramaticais. Marcel Schwob fez dois retoques finais, de menor importância. Wilde reconheceu a ajuda e a amizade de Schwob ao dedicar-lhe “A Esfinge”, [poema] que foi publicado em forma de livro, com ilustrações de Ricketts, em 1894. (ELLMANN, 1988, p.327).

Quanto à supressão de *enfin*, ainda há várias repetições que permaneceram no texto, somando dezesseis vezes no original. MacDonald (2011, p. 3) comenta que essas repetições parecem criar uma espécie de preâmbulo às falas, algo como um “tique” que marca que algo importante será dito pela personagem, ou para concluir uma ideia ou argumento. Isto corrobora com a intenção do autor em manter as repetições como uma marca de linguagem típica do teatro, dando atenção às correções no âmbito sintático das falas e desconsiderando comentários dos revisores que lhe parecessem não compreender suas intenções com *Salomé*.

5 EXOFONIA LIBERTÁRIA NA FRANÇA

Creio que Wilde também busca um efeito libertário em três aspectos: o primeiro seria por poder se concentrar nos escritos sem as distrações da família em Londres, bem como estar em contato mais imersivo com a língua adotada para a peça. Outro seria a liberdade de criar sua peça na França, lugar em que a emenda de Henry Du Pré Labouchère, criada em 7 de agosto de 1885 e que condenava a homossexualidade masculina a (de 2 a 7) anos de trabalhos forçados (lei através da qual o autor acabou por ser preso em 1895). Assim, o escritor podia se concentrar no trabalho de escrita criativa e, ao mesmo tempo, desfrutar de um lugar onde havia uma maior liberdade sexual e, digamos, religiosa, onde não havia a repressão londrina. Além disso, claro, havia a liberdade da própria exofonia: Oscar Wilde enxergava a língua francesa de um outro ponto de vista, não inserido dentro da sociedade parisiense tal como o está na inglesa em Londres. Portanto, ele sente uma musicalidade em coisas que, provavelmente, um usuário nativo da língua não sentiria da mesma forma.

Não obstante, vejamos um fragmento de uma entrevista de Wilde falando sobre a escolha do francês:

Disponho de um instrumento [o inglês] que sei poder dominar. [...] Havia outro que ouvi durante minha vida inteira, e quis, por uma vez, tocar nesse instrumento para ver se, com ele, eu obteria algo belo. [...] Como é natural, existem formas de expressão que um homem de letras francês não teria usado, mas que dão certo relevo e colorido à peça. Grande parte dos curiosos efeitos produzidos por Maeterlinck deve-se ao fato de que ele, sendo de origem belga, escreve em língua estrangeira. O mesmo é válido para Rossetti, que, embora tenha escrito em inglês, possuía um temperamento essencialmente latino. (ELLMANN, 1988, p. 326).

Wilde trata a língua adotada como um sutil instrumento que, qual uma parte constituinte de uma orquestra, causa um efeito único, que o autor não

encontraria da mesma maneira em sua língua materna. O frescor de utilizar-se de uma língua que não é a sua do cotidiano coloca o autor num outro ponto de observação dos efeitos sonoros possíveis, por vezes, não percebidos pelos falantes nativos. O efeito entre repetições e certas estruturas sintáticas do texto original, portanto, querem causar uma estranheza, um outro modo de explorar a língua como um instrumento executado por um músico que ladeia levemente as fixas notas da partitura.

É importante notar que a primeira montagem de *Salomé*, com Sarah Bernhardt (que não falava inglês) interpretando a *femme fatale* epônima, chegou a fazer seus primeiros ensaios e quase foi apresentada em Londres (com o texto no original francês) em 1892, mas logo foi proibida pelos censores ingleses, pela justificativa de que não se devia interpretar temas bíblicos em palcos ingleses.

Em entrevista ao Pall Mall Budget (t.XL; 30 jun 1892), Wilde comenta: “se o censor interditar Salomé, sairei da Inglaterra para fixar-me na França, onde providenciarei minha naturalização. Não suportarei continuar me considerando cidadão de um país que mostra tamanha estreiteza ao julgamento artístico. Não sou inglês, sou irlandês, o que é algo bem diferente” (ELLMANN, 1988, p. 325-326).

O texto francês é então publicado pela primeira vez em fevereiro de 1893 em Londres e Paris, com novas correções de Marcel Schwob. Um ano depois viria a sua primeira tradução, para o inglês, em fevereiro de 1894, por lorde Alfred Douglas (Bosie), acrescida de ilustrações de Aubrey Beardsley.

6 A TRADUÇÃO INGLESA

Um fenômeno muito importante que envolve a história de *Salomé* tem a ver com sua tradução para o inglês. Wilde ofereceu a seu amante, lorde Alfred Douglas (Bosie), a tarefa de traduzir *Salomé*. “O Encargo revelou-se um erro.

Wilde não levara em conta o precário francês do amado” (ELLMANN, 1988. p. 351). Douglas entrega-lhe a tradução no final de agosto e Wilde considera-a inaceitável. Ellmann dá o exemplo de “*On ne doit regarder que dans les miroirs*”, que teria sido traduzida como “Não se deve olhar nos espelhos”, ao invés de “Devemos olhar apenas para os espelhos” (Idem, p. 351). Os dois entram em uma discussão em torno da tradução. Douglas envia uma carta ao editor dizendo que não iria mais traduzi-la e que deveriam encontrar outro tradutor para a tarefa. Até mesmo o ilustrador Aubrey Beardsley, depois de ler a tradução de Bosie, ofereceu-se para o encargo. Wilde discorda e por fim dedica a peça a Douglas, como para se reconciliar com o amante, o que indica que o próprio Wilde teria revisado a tradução inglesa e corrigido alguns dos erros do jovem. Como dito acima, a versão inglesa, junto com as ilustrações de Beardsley, saiu em fevereiro de 1894 e, ao longo dos anos, muitas traduções, inclusive as brasileiras, eram feitas através da versão inglesa e não do original francês — algo que editorialmente parece coerente quando se planeja uma tradução da obra inteira do autor. Entretanto, gera o inconveniente de que certas nuances da primeira versão possam se perder. Nas palavras de MacDonald (2011, p. 2, tradução minha)³, Wilde busca, “com seu francês imperfeito, porém aceitável, explorar certas peculiaridades da língua francesa para criar momentos no texto francês que são, em essência, intraduzíveis e que, portanto, não constam na versão inglesa do texto”.

Vejamos alguns exemplos particulares do texto original acrescido de algumas soluções que adotei em minha tradução da peça partindo das considerações de Wright (2010).

³ No original: *with his imperfect but acceptable French, exploits certain features of the French language to create some moments in the French text that are essentially untranslatable and therefore not rendered in the English version of the play.*

7 ENTENDENDO EXOFONIA

Abordo aqui algumas considerações feitas por Chantal Wright (2010), que se interessa pela questão da exofonia no seguinte aspecto: “[uma literatura] escrita numa língua que não é a sua e o que isso significa para o tradutor” (WRIGHT, 2010, p. 22, tradução minha⁴). Nesse sentido, a autora propõe que sejam observados alguns mitos sobre esta questão: o primeiro mito é de que a língua pertence a um determinado território ou grupo de pessoas — algo que o inglês hoje desmistifica totalmente, mas devemos lembrar que o mesmo efeito de língua franca (no caso da literatura) havia com a língua francesa no século XIX. O segundo mito: quando escrevemos numa língua que não é a “nossa”, o escritor deve tê-la transformado em sua língua, de alguma maneira, e para que ela seja útil para seus propósitos, deve moldá-la até que ela se encaixe onde ele deseja e de maneira que seja capaz de efetuar o que o autor necessita. Nesse caso, creio que, nos dias de hoje, a língua inglesa seja uma das mais suscetíveis a este fenômeno, com escritores de diversas partes do mundo utilizando-a para seus propósitos, literários, jornalísticos, acadêmicos, etc.

Mas a título de ilustração sobre a língua ser útil aos propósitos do autor, parece-me pertinente trazer um exemplo com que me deparei durante o processo de tradução de *Salomé*. Comento aqui brevemente a questão pronominal que adotei para a tradução. O texto francês oscila entre o pronome de segunda pessoa do singular *tu* e o pronome de tratamento e segunda pessoa do plural *vous*, o que seria algo como “tu” e “vós” em língua portuguesa. Entretanto, parece-me, a tradução do pronome *vous* por “vós” hoje nos soa arcaico — em especial, no Brasil — sendo que esse estranhamento não se sente no texto original, pois os dois pronomes ainda são correntes no francês do século XXI. Para que eu pudesse evitar uma marca de arcaísmo no texto, e também de forma a trazê-lo a uma linguagem menos bíblica ou, se quisermos,

⁴ No original: *writing in a language which is not one's own and what this means for the translator.*

mais transgressora do texto que em si já transgride as escrituras, optei por marcar *vous* por “você”, e ainda omitindo-o caso fosse necessário. Para ficarmos apenas num exemplo, pois tratarei dessas questões com mais minúcia em uma futura publicação, trago uma frase em que Iokanaan utiliza *vous* e *tu* para falar com Salomé:

Arrière ! Fille de Babylone ! N'approchez pas de l'élu du Seigneur. Ta mère a rempli la terre du vin de ses iniquités, et le cri de ses péchés est arrivé aux oreilles de Dieu.

(WILDE, 2012, p. 33).

Percebe-se que Wilde utiliza *vous* em *N'approchez* e logo usa o possessivo *ta* (“tua”). Interpreto aqui um efeito deliberado de Wilde para marcar, ao mesmo tempo, um distanciamento entre Iokanaan e Salomé (o profeta quer distância da Princesa) ao mesmo tempo que utiliza *tu* para aproximar a mãe da princesa (no caso, para subjugá-la como pecadora). Para evitar esse apagamento que consta no original exofônico, opto por manter a conjugação de “você” seguida do possessivo de “tu”:

Para trás! Filha da Babilônia! Não se aproxime do eleito do Senhor. Tua mãe encheu a terra com o vinho de suas iniquidades, e o clamor de seus pecados chegou aos ouvidos de Deus.

(WILDE, 2021, p. 43).

Em primeiro lugar, creio que seja pertinente lembrar que “você” é, em sua origem, um pronome de tratamento. Ele costumava marcar respeito e um certo distanciamento entre os falantes. Já o “tu”, marca uma informalidade, tanto quanto uma maneira de aproximar o falante de seu interlocutor. No caso da região sul do país, onde publiquei minha tradução, o uso de “você” marca ainda uma leve formalidade, de um distanciamento, um falar não tão informal como o uso do “tu”. A maneira que, em geral, marcamos a formalidade como sinal de respeito se dá com o uso de “o senhor” ou “a senhora”, assim como nas

demais regiões do Brasil. Mas, de qualquer forma, a conjugação de “você” e “a senhora” é a mesma em português (terceira pessoa do singular) e é a usada na minha tradução. Creio que tratar a personagem Salomé como “senhora”, também marcaria a ideia de que ela seja uma pessoa com mais idade (o que não é a intenção do texto). Assim sendo, optei por marcar essa relação de distanciamento/repúdio (na primeira parte em negrito) conjugando o verbo na terceira pessoa (você) e em seguida marcando uma maneira de aproximação/depreciação (da segunda parte em negrito) com o pronome informal “tu” (segunda pessoa do singular).

Outro ponto importante ressaltado por Wright (2010, p. 23) é que ser um escritor exofônico, não necessariamente obriga Wilde a deixar de escrever na sua língua mãe. Há diversos escritores que escreveram em duas línguas ao longo da carreira e, aqui, Wilde não deixa de ser mais um entre tantos. Já citamos acima que tanto *Salomé* quanto *The Sphinx* foram produzidas em solo francês, mas cada uma em uma língua diferente.

Ainda, a autora traz um desdobramento interessante desse bilinguismo literário: quando o escritor usa a língua “do outro”, será ele capaz de desvincilar-se da língua e cultura do seu lugar de origem? Não tivemos acesso aos tais anglicismos de Wilde nos primeiros rascunhos de *Salomé*, mas é possível que sim. Nesse caso, o fato de o livro ter passado por mais de dois revisores serve como uma maneira de mitigar os efeitos anglófonos do texto, ainda que não apague características que o autor fez questão de manter.

Wright (2010, p. 24) também comenta sobre um movimento literário imigrante na Alemanha que nasce a partir dos anos 1980, composto por escritores exofônicos, chamado *Gastarbeiter* — ou *Guest Workers* em inglês. Compreende-se que era uma literatura inicialmente negligenciada pelos alemães, suprimida. Entretanto, é curioso que *Guest*, além de significar

convidado, possa também significar hóspede, alguém que foi acolhido na língua adotada.

Wilde tenta não só ser acolhido através dos contatos e amizades que cultivou em Paris, mas por pedir auxílio desses amigos falantes nativos da língua francesa. Digamos que se trata de um hóspede com diferentes anfitriões que o acolheram e ajudaram para que a peça obtivesse o efeito desejado.

Wright (2010, p. 30) também aborda um procedimento tradutório de querer buscar na língua mãe do autor o que fica escondido entre sua língua materna e a língua adotada, algo que a autora chama de “vão metonímico”. No caso de *Salomé*, creio que o efeito ocorre de uma maneira dupla, sobretudo por sabermos da ressonância da tradução inglesa do texto. Há algo que saliento em meu ensaio de *Salomé*:

O texto inglês consegue fazer um jogo de relações entre a palavra inglesa *look* como “olhar” e como “aparência” da lua, assim como o *look* relaciona a aparência das personagens com a constante proibição de olhar (*to look*) para Salomé, o que nos faz pensar na possibilidade de considerarmos essa peça como um projeto bilíngue, pois essas relações semânticas não são exatamente as mesmas que ocorrem no original (WILDE, 2021, p. 9-10).

No caso do texto original (o francês exofônico de Wilde) justamente há um paralelo entre o “ar”, algo que constantemente aparece no texto através do vento, de frescas brisas do terraço do palácio, no aspecto da lua, assim como também nas feições das personagens da peça. Este *air*, caso seja traduzido por “semelhante”, “olhar”, “aspecto”, pode perder essa conexão que parece ser deliberada de Wilde numa relação simbólica entre os personagens e o lugar em que a peça acontece, no caso o terraço, lugar aberto em que se pode ver o céu, que é também a morada do Senhor, e não há teto aí que proteja as pessoas dos castigos divinos. No caso da tradução inglesa do texto, Alfred Douglas traduz *air* por *look*, conectando a “aparência” com o “olhar”, mas desconectando *l'air* com o vento e a brisa que se movimentam no céu da peça. Há, portanto, um efeito

claro que o ar dá à natureza a às personagens que não poderia ser alcançado da mesma maneira em sua língua mãe (o inglês). Assim, creio que há duas inclinações semânticas possíveis nesse *gap* metonímico.

Sobre a questão do “olhar”, Camille Paglia (1993) nos relembra que “Wilde escreveu [Salomé] numa época em que as senhoras respeitáveis evitavam um olhar demasiado ‘livre’, marca da prostituta - uma regra de conduta moral ausente dos filmes sentimentais de hoje sobre tempos pré-modernos” (PAGLIA, 1993, p. 515). Vejamos exemplos do texto francês:

LE JEUNE SYRIEN. Comme la princesse Salomé est belle ce soir!

*LE PAGE D'HÉRODIAS. Regardez la lune. La lune a l'air très étrange.
On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.*

LE JEUNE SYRIEN. Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... On dirait qu'elle danse. (WILDE, 2012, p. 13).

Aqui, o texto parte da beleza de Salomé, mas o Pajem interrompe o jovem sírio para observar o ar estranho da lua, dando-lhe características humanas, que se movimenta pelos céus e forma as nuvens que, ora revelam, ora escondem a lua, como um véu misterioso.

Da mesma forma, a palavra *air* está presente quando se descrevem as personagens. Vejamos um exemplo com o semblante do tetrarca:

PREMIER SOLDAT. Le tétrarque a l'air sombre.

(WILDE, 2012, p.15).

Mantive o “ar” na minha tradução:

Primeiro soldado. O tetrarca está com um ar triste.

(WILDE, 2021, p. 24).

Ao longo da tragédia, as personagens parecem interpretar o ar da lua como um semblante que corrobora os seus interesses no momento. Já ao final da peça, as nuvens se fecham e produzem apenas um facho de luz em Salomé, a beijar a cabeça de Iokanaan. Aqui vemos que o ar também se movimenta para dar tensão à cena. Nesse caso, optei por manter a tradução por “ar”, como “um ar estranho” para que pudesse, de algum modo, no plano da palavra, marcar esse importante símbolo que a língua adotada de Wilde transmite, algo que a tradução inglesa não conseguiu captar, pois pendula entre *air* e *look*.

Wright (2010) também comenta que supostos erros de gramática em textos exofônicos não devem ser atribuídos de imediato ao domínio imperfeito do autor ou da língua adotada. Aqui podemos associar com a intenção de Wilde de suprimir possíveis erros gramaticais da peça, embora tenha mantido repetições de palavras que seus amigos revisores lhe apontaram.

Wright sugere ainda que o tradutor deve estar atento a que o escritor exofônico possa forçar sua língua adotada para além de sua função comunicativa. Creio que nesse aspecto, o texto de Wilde tem a tendência de repetir palavras e, pontualmente, sintagmas maiores, para inclusive dar uma certa comicidade ao embate entre as personagens. Vejamos um trecho do texto original:

HÉRODIA. *Mais non. Il n'y a pas de vent.*

HÉRODE. *Mais si, il y a du vent . . . Et j'entends dans l'air quelque chose comme un battement d'ailes, comme un battement d'ailes gigantesques. Ne l'entendez-vous pas?*

(WILDE, 2012, p. 46).

No exemplo acima, temos uma sucessão de repetições. Trata-se de uma passagem em que Herodes, entorpecido pelo vinho, sente um súbito frio e logo

um vento sobre si. Como se estivesse sentindo a presença de um “anjo obscuro” que bate suas asas na escuridão do céu (nas trevas noturnas). Percebiam como se dá a construção das frases. Herodias lhe diz que não há vento (*mais non. Il n'y a pas du vent*), mas ele insiste que o sente (*mais si. Il y a du vent...*) e ainda descreve que tipo de vento lhe parece ser. Há como um espelhamento entre a frase de Herodias (negando o vento) seguida de uma afirmativa de Herodes, no caso, uma repetição estrutural semelhante que parece ser intencionalmente para provocar a esposa. Em seguida Herodes descreve o que ouve no ar (*comme un battement d'ailes*), e repete a estrutura agregando mais informação (*comme un battement d'ailes gigantesques*). Na minha tradução, optei por manter todas as repetições e dar um leve ar de provocação no início de ambas falas.

HERODIAS. Claro que não. Não há vento.

HERODES. Claro que sim, há vento... e ouço no ar algo como um bater de asas, como um bater de asas gigantescas. Você não está ouvindo?

(WILDE, 2012, p. 55).

Percebo aqui que a estrutura parece seguir uma dinâmica de *crescendo* com o passar das falas. Como se, ao mesmo tempo, as estruturas fossem simples, irônicas e ébrias. Causa um efeito de gradação à cena, além de uma sutil dose de humor.

8 APONTAMENTOS

Acredito que os estudos sobre exofonia ainda têm muito a se expandir e trazer novas perspectivas aos tradutores e à maneira como tais textos são e serão lidos. Por certo ainda há mais nuances de interesse, que podem vir a elucidar mais questões sobre o assunto a partir de uma análise mais profunda do texto. De minha parte, creio que a tradução que publiquei em 2021 busca manter certas exoticidades deliberadamente colocadas pelo autor para que

determinados efeitos fossem alcançados no texto de sua tragédia em língua francesa. Mas certamente há mais a ser explorado, não só no entorno de tudo que há no original e como aparecem em traduções já publicadas de *Salomé* (além das que certamente virão), senão também em textos que exaltam justamente este entre-lugar, esta zona de fronteiras culturais, linguísticas, que todo escritor (artista) tem o direito a uma digna hospedagem.

REFERÊNCIAS

- MACDONALD, Ian Andrew. Oscar Wilde as a French writer: considering Wilde's french in Salomé. In: Refiguring Oscar Wilde's Salome, Nova Iorque: Brill, 2011. Disponível em:
<https://brill.com/display/book/9789401207201/B9789401207201-s002.xml>
- PAGLIA, Camille. Personas Sexuais. Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.
- WILDE, Oscar. Poemas em Prosa e Salomé. Tradução de Dilermando Duarte Cox. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.
- WILDE, Oscar. The Complete Works of Oscar Wilde. Londres: Wordsworth, 1997.
- WILDE, Oscar. Sempre seu, Oscar: uma biografia epistolar. Tradução de Marcelo Rollemburg. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- WILDE, Oscar. Teatro Completo: edição bilíngue. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2011.
- WILDE, Oscar. Salomé. Paris. Éditions Ombres, 2012.
- WILDE, Oscar. Salomé. Tradução de Juann Acosta. Porto Alegre: Bestiário, 2021.

WRIGHT, Chantal. Exophony and literary translation. What it means for the translator when a writer adopts a new language: Target, v. 22, n. 1. p.22-39, 2010.

Recebido em 01/12/2022.

Aceito em 15/02/2023.

TRANSLINGUISMO, EXOFONIA E POLIFONIA NO *KOJIKI*: O TEXTO BRASILEIRO¹

TRANSLINGUALISM, EXOPHONY AND POLYPHONY: *KOJIKI* AS A BRAZILIAN TEXT

Bruno Costa Zitto²

Andrei dos Santos Cunha³

Resumo: Por meio do presente artigo, apresentamos alguns fundamentos teóricos para uma tradução anti-orientalista do *Kojiki* (720), obra da alta antiguidade japonesa primeiramente compilada sob encomenda do trono imperial com vistas à oficialização de uma nova história para o estado de Yamato, assim como a um registro das genealogias e das tradições de seus clãs nobres. Partindo de leituras de Said (2007) e Cunha (2013), revemos as definições de Orientalismo e orientalismos periféricos, nos quais fica posto o problema de interpretações e traduções de textos poéticos japoneses que desconsiderarem as historicidades suas e das culturas envolvidas na sua concepção. Então, propomos uma certa aplicação dos conceitos de translinguismo e transculturação (ETTE, 2016), de exofonia (WRIGHT; BRUNSWICK, 2008) e de polifonia (BAKHTIN, 2002), justificando a validade do seu emprego no estudo do século VIII japonês com base em referências como Duthie (2014), Naoki (1993) e Matsumae (1993). Como inspiração metodológica para a tradução poética de um *Kojiki* interpretado por essa perspectiva, trazemos diretrizes fundamentais das teorias da transcrição (CAMPOS, 2015) e da poesia concreta (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975), defendendo assim a concepção de um projeto tradutório crítico, recriativo e atentamente dedicado à funcionalização de elementos tipográficos e da distribuição de suas palavras sobre a bidimensionalidade da página. Por resultado prático das reflexões apresentadas, deixamos ao fim do texto dois excertos em tradução da obra estudada, que neles fica tentativamente representada com destaque a seus aspectos translinguais, exofônicos e polifônicos.

Palavras-chave: *Kojiki*; literatura japonesa; sinografia; transcrição; poesia concreta.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

² Mestrando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8803-7366>. E-mail: b.zitto13@gmail.com.

³ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2826-748>. E-mail: andreicunha@gmail.com.

Abstract: This article presents theoretical elements for an anti-Orientalist translation of *Kojiki* (720), a text from early Japanese antiquity first compiled by imperial order and aiming to create a new official history for the state of Yamato, as well as to be a record of the genealogies and traditions of its noble clans. Based on Said (2007) and Cunha (2013), we review the definitions of Orientalism and peripheral orientalisms, which problematize interpretations and translations of Japanese poetic texts that disregard their historicities and those of the cultures involved in their conception. We apply the concepts of translingualism and transculturation (ETTE, 2016), exophony (WRIGHT, 2008) and polyphony (BAKHTIN, 2002), to the study of the Japanese eighth century, based on references such as Duthie (2014), Naoki (1993) and Matsumae (1993). As methodological inspiration for a poetic translation of *Kojiki* interpreted from this perspective, we bring basic guidelines from the theories of transcreation (CAMPOS, 2015) and concrete poetry (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975), thus advocating the conception of a both critical and creative translation project, attentively devoted to the functionalization of typographic elements and the distribution of words on the two-dimensionality of the page. As a practical result of the reflections proposed, we present at the end of the text two excerpts in translation of the work studied, tentatively represented in these passages with an emphasis on its translingual, exophonic and polyphonic aspects.

Keywords: *Kojiki*; Japanese Literature; sinography; transcreation; concrete poetry.

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, partimos de uma tentativa de leitura do *Kojiki* (720) como uma obra polifônica antigamente escrita exofonicamente, partindo de um contexto oral intercultural e interlingual para uma realidade ortográfica transcultural e translingual, para então propormos uma tradução poética desse texto que dê atenção a esses aspectos da sua historicidade, tentando recriá-los criticamente em um poema brasileiro de diretrizes anti-orientalistas.

Com vistas a esse objetivo, seguiremos hoje o seguinte itinerário argumentativo: (1) ao fim desta introdução, apresentamos a obra japonesa antiga com mais atenção aos seus principais encomendadores e compiladores, à justificativa histórica para a sua concepção e à sua macroestrutura paratextual; (2) então, revisamos os conceitos de Orientalismo central e orientalismos periféricos, respectivamente desenvolvidos por Said (2007) e Cunha (2013); (3) terceiramente, adaptamos as definições comuns de translinguismo e transculturação (ETTE, 2016), de exofonia (WRIGHT, 2008) e de polifonia (BAKHTIN, 2002) em vista das condições históricas e textuais mais específicas do *Kojiki* e da literatura japonesa antiga; (4) depois, retomamos

algumas ideias centrais às teorias brasileiras da transcrição e da poesia concreta; (5) para, por fim, expormos dois excertos do poema aqui estudado em tradução inédita para o português brasileiro.

1.1 Apresentação da obra

De acordo com os relatos inscritos no prefácio do *Kojiki*, os processos de encomenda e de composição da obra foram operados por ao menos quatro nomes principais: o imperador Tenmu (天武天皇, r. 673–686)⁴, que inicialmente ordenou uma extensa revisão das fontes historiográficas disponíveis à nobreza letrada de Yamato sobre a fundação do império, sobre as genealogias dos seus maiores clãs e sobre suas tradições; a personalidade Hieda no Are (稗田阿礼), então incumbida de reunir as diversas narrativas e depoimentos a serem compilados nessa nova história⁵; a imperadadora Genmei (元明天皇, r. 707–715), que, após a morte de Tenmu, seu irmão, foi a primeira soberana a retomar seu ambicioso projeto documental⁶; e o cortesão Ô no Yasumaro (太安万侶, ?–673), que enfim entregou nas mãos dessa mesma líder um texto completo e posto por escrito.

⁴ O mandato de Tenmu foi marcado por intensos movimentos de centralização do poder nas mãos suas e da família imperial. Possivelmente foi ele o primeiro chefe de estado japonês a ser denominado em decretos oficiais como “imperador” (天皇, *tennō*) e como um “deus manifesto” (現御神, *akitsumikami*). Seu projeto absolutista de governo era parcialmente fundamentado em argumentos teocráticos que identificavam os imperadores de Yamato como descendentes diretos de Amaterasu (天照大御神), a deidade solar soberana sobre o panteão xintoísta.

⁵ Pouquíssima coisa se sabe sobre essa importante personagem supostamente envolvida no processo de concepção do *Kojiki*. Não há registros que identifiquem seu gênero, suas datas de nascimento e/ou morte, nem se suas fontes principais de pesquisa foram orais ou já escritas, nem se seu trabalho de composição aconteceu também na oralidade ou por meio das letras chinesas.

⁶ Tenmu foi o 40º imperador, e Genmei foi a 43ª imperadadora. Entre um e outro, passaram-se os mandatos de Jitô (持統天皇, r. 687–697), esposa de Tenmu, e Monmu (文武天皇, 697–707), seu filho.

O poema do *Kojiki* se divide em três tomos, ou rolos: no “rolo superior” (上巻, *kamitsu maki*), é recontada a história de uma era mitologicamente anterior à fundação do império; no “rolo médio” (中巻, *nakatsu maki*), são registradas as lendárias biografias dos primeiros quinze governantes de Yamato; e, no “rolo inferior” (下巻, *shimotsu maki*), são relatadas as vidas e os feitos dos próximos dezoito chefes de estado, dando-se fim à narrativa da obra com o episódio da morte da 33^a imperadora, Suiko (推古天皇, r. 593–621).

2 ORIENTALISMOS

2.1 Orientalismo central

Concebida em sua identidade moderna principalmente pelo avanço dos projetos colonialistas francês e britânico no séc. XVIII, e hoje mais impulsionada material e ideologicamente pelo imperialismo estadunidense, a instituição do Orientalismo, tal como foi definida por Said (2007), teve e tem por missão maior a produção de conhecimentos sobre diversas culturas a leste da Europa, sempre com vistas à sua dominação ou à sua aniquilação por tais potências, e por meio da sua representação como “Oriente”: um outro estranho, de cultura monolítica, alheio às transformações históricas e inevitavelmente bárbaro enquanto não se subjugar ou for subjugado à civilização ocidental. Antes e hoje, os meios por que são hegemonicamente difundidos os produtos da empresa orientalista são, dentre tantos outros, a ciência política, a teoria econômica, as ações administrativas dos estados nacionais no centro do mundo capitalista e, especialmente, a literatura e a tradução de literatura.

2.2 Orientalismo periférico

Partindo desse estudo de Said, Cunha (2013) propõe o conceito de “orientalismos periféricos” com base em uma leitura de certos hábitos comuns às intelectualidades brasileira, latino-americana, japonesa e de outras regiões mais distantes do supracitado centro dedicadas à teoria e à historiografia da literatura. Dois vícios maiores lhes seriam mais notáveis em trabalhos acadêmicos e em manuais didáticos: o primeiro diz respeito ao seu tratamento dos termos “literatura ocidental” e “literatura universal” como sinônimos; e o segundo se refere à contumaz exclusão, nas suas histórias da literatura, de todas e quaisquer outras tradições literárias que não as europeias, estadunidenses e de sua própria terra — como se, para as letras brasileiras, só lhes fossem importantes as contribuições históricas e estéticas imigradas até nós ou impostas sobre nós pelas portuguesa, pelas francesas, pelas norte-americanas brancas, e como se nada houvesse de interessante para ser dito, por exemplo, a respeito da presença de gêneros poéticos japoneses em nossos textos criativos. Esses seriam indícios, efeitos particulares, do modo como a ideologia disseminada pelo Orientalismo central afeta as nossas práticas na periferia do mundo capitalista, onde repetimos os mesmos discursos redutores de ataque a culturas como as árabes, as chinesas, as coreanas, as japonesas, tratando-as como se fossem todas igualmente imutáveis pela história, incapazes à arte e ao pensamento complexos e, portanto, necessitadas do socorro civilizatório do Ocidente — sendo o Brasil, nesse mesmo delírio, supostamente tão ocidental como os EUA ou a França, e tão diferente quanto eles de um Japão ou de uma Palestina.

3 LÍNGUAS, CULTURAS E VOZES

3.1 Exofonia e translinguismo no *Kojiki*

Em outro lugar⁷, aplicamos o conceito de “exofonia” (WRIGHT, 2008) à situação da textualidade poética no séc. VIII japonês e de modo que ele pudesse ser manipulado em cooperação com os de “translinguismo” e “transculturação” (ETTE, 2016). No primeiro dos artigos supracitados, literaturas exofônicas seriam aquelas produzidas em uma língua apreendida por seus autores apenas após o período da infância ou, no caso de escritores e poetas com identidades híbridas, até mesmo nessa idade. As próprias autoras admitem que a categoria da exofonia foi desenvolvida para auxiliar produções teóricas focadas na compreensão de fatos e tendências antes de tudo referentes ao mundo da arte contemporânea, sendo os escritos de Yoko Tawada ou Tawada Yôko (多和田葉子) um dos exemplos emblemáticos de literatura exofônica em alemão. De outra maneira, conforme o segundo artigo acima, fenômenos “translinguais” ou “transculturais” envolvidos na escritura de textos criativos seriam aqueles em que, respectivamente, determinados conjuntos de línguas ou de culturas se relacionam indiscretamente, ou seja, numa condição em não podem mais ser facilmente analisadas como entidades atomizadas e distinguíveis entre si, tão intenso que é o seu incessante movimento de interferência recíproca.

Com alguma adaptação de Duthie (2014) a essas terminologias da exofonia e das poéticas do movimento, poderíamos pensar a produção literária na alta antiguidade japonesa como se emergente de um contexto social marcadamente interlingual e intercultural, compartilhado entre agentes de Táng, das Coreias e de Yamato, e concretizada por meio de um sistema

⁷ “Translinguismo e exofonia no *Kojiki*: o texto antigo”, artigo no prelo.

ortográfico fundamentado em uma gramática translingual e transcultural — a sinografia.

[O] que chamamos de escrita “chinesa”, ou seja, as letras de Hà (漢字) ou a sinografia, não deve ser entendida como “chinesa” no sentido de ser exclusivamente ligada à língua chinesa falada. Trata-se de algo que se desenvolveu como o sistema de escrita de um estado imperial com a capacidade de ser lido em diferentes idiomas, não apenas nas línguas siníticas da bacia do Rio Amarelo, mas também nas línguas aglutinativas não siníticas faladas por povos das regiões ao nordeste e hoje correspondentes à Coreia, à Mongólia e ao Japão modernos. (DUTHIE, 2014, p. 76).

No Japão do séc. VIII, essa mesma sinografia era uma tecnologia participante no processo alavancado por Tenmu e seus aliados de reformas na ordem administrativa, nas religiões, nas artes e nas ciências insulares, por meio da importação adaptativa de práticas e conhecimentos políticos continentais e com vistas à conferência de níveis despóticos de controle sobre as ilhas para seus imperadores (NAOKI, 1993). Sabendo disso, propomos que o *Kojiki* poetizaria a ideologia emergente e promotora de tais metas valendo-se das vantagens estéticas e retóricas alcançáveis pelo emprego de um certo movimento exofônico que partia da realidade extratextual, interlingual e intercultural na qual viviam seus principais compiladores e patrocinadores para uma realidade escrita translingual e transcultural reconhecível ao menos como sino-nipo-coreana⁸. Em outras palavras, se Ô no Yasumaro era proficiente nos idiomas orais japonês, como nativo, e chinês, a sua redação da obra aqui estudada não se deu em uma escrita propriamente representativa de

⁸ Um exemplo de vantagem retórica permitida pela poetização da sinografia no *Kojiki* antigo seria aquele da letra 命, lida no japonês de então aproximadamente como *mikoto* (“deus/imperador” ou “ordem divina/imperial”, em um contexto especificamente xintoísta) e em chinês clássico como *ming* (“mandato”, como em “mandato celeste”, ou seja, aquele que seria entregue pelos Céus somente às dinastias legitimamente governantes da China). Graças ao intrincado sistema de escrita compartilhado entre tantas civilizações do leste asiático antigo, um mesmo grafo pode ser usado por Yasumaro para promover o direito à soberania de seu imperador por meio de dois argumentos de autoridade diversos, um japonês, outro chinês.

qualquer uma dessas línguas individualmente, mas antes de uma outra gramática, híbrida por excelência, legível por quase todo o leste asiático e ainda assim estranha em seu sistema às leis constituintes de qualquer vernáculo isolado falado na região e, nesse sentido, “estrangeira” ao autor do texto⁹.

3.2 Polifonia

O conceito de “polifonia” famosamente proposto por Bakhtin (2002) diz respeito mais específico àquelas obras literárias em prosa longa, como os romances de Dostoiévski, em que soe uma harmonia de vozes, potencialmente pertencentes a personagens, a narradores, a autores da obra que os abriga, autônomas em seus entendimentos e julgamentos sobre o mundo e sobre si mesmas, e insubordinadas desse modo a qualquer núcleo ou centro ideológico derivado antes de seu escritor, como costuma ser o caso em romances não polifônicos.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalente constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2002, p. 4).

Ler o *Kojiki* como um romance moderno seria obviamente imprudente, e mesmo lê-lo como obra literária já requer algum esforço, no sentido de que esse texto nem sempre se acomodou nem se acomoda pacificamente dentro dos limites do termo “literatura”. Como já foi antes dito, a obra encomendada pelo imperador Tenmu e pela imperadora Genmei entre os séculos VII e VIII não era

⁹ No Brasil, uma referência já desconfiada das possibilidades ao menos multilíngues da sinografia poetizada no território insular seriam as primeiras páginas do panorama histórico da literatura e da tradução literária japonesas desenvolvido por Nathália Martins (2020).

então reconhecida como ficção, não tinha o valor social de uma narrativa ficcional, mas sim de um documento oficial de historiografia; ademais, a sua inclusão consensual no cânone estritamente “literário” do Japão, ao lado de outros textos icônicos da antiguidade, como o *Genji monogatari* (源氏物語, 1008), data apenas do período imediatamente posterior à Segunda Grande Guerra (SHIRANE; SUZUKI, 2000). Não obstante, e claro que com os devidos ajustes conceituais, pode-se argumentar que certos aspectos fundadores da composição, da estrutura e da recepção do *Kojiki*, mesmo na antiguidade, tornem muitíssimo atrativa a tentativa de lê-lo como um texto importantemente polifônico, ao menos no que diz respeito aos trabalhos de seus eventuais pesquisadores e tradutores.

Na sua história do xintoísmo antigo, Matsumae (1993) comenta como a mitologia apresentada no *Kojiki* foi toda fabricada a partir de tradições religiosas e folclóricas até então jamais amalgamadas em uma só narrativa, linear e pretensamente homogênea. A era divina registrada no primeiro tomo da obra, em que os primeiros deuses celestiais geram Izanaki e Izanami, para depois Izanaki gerar Amaterasu e Susanoo, que depois geram suas respectivas descendências e assim por diante, não seria mesmo o produto textual de uma extensa história da tradição oral de uma fé comum ao território insular, mas antes o resultado de manipulações discursivas conscientemente promovidas pela corte palaciana de Yamato entre os séculos VI e VII como meio para a dominação ideológica das comunidades e das culturas que o império pretendia anexar à sua zona de influência. Porém, conforme nos aponta Hardacre (2017), quais deidades tutelares de quais regiões do arquipélago ficariam mais ou menos próximas hierarquicamente de Amaterasu no novo panteão proposto seria motivo de intensos debates e negociações entre os diversos clãs nobres e a capital, sendo a encomenda de histórias oficiais como o *Kojiki* e o *Nihon Shoki*

sempre uma tentativa de resolver, na pressuposta fixidez do registro escrito, esse tipo de conflito de interesses.

O texto e o paratexto anotado que hoje nos compõem algumas edições do *Kojiki* parecem em muitos pontos transpirar essa turbulenta multidão de discursos contraditórios lutando pelo controle da sua redação. Supostamente, muitas das glosas interlineares escritas para a indicação das relações genealógicas entre um determinado deus e um determinado clã foram deixadas onde ainda estão não pelo pincel do principal compilador da obra, mas por representantes dessas famílias interessadas na inclusão prestigiosa de seu nome no poema (PHILIPPI, 1968, p. 10). Como demonstraremos no excerto em tradução exposto na quinta parte deste artigo, há também momentos importantes da trama documentada linearmente em que versões alternativas para um mesmo mito se chocam e produzem pontos de perfeita incoerência na narrativa¹⁰.

O que queremos dizer é que, se hoje quisermos ler o *Kojiki* como um texto possivelmente literário, fica logo evidente que a sua composição se orquestra a partir de uma considerável multiplicidade de vozes conflitantes, aparentemente independentes em seus interesses e mesmo em suas visões (mitológicas, por exemplo) de mundo. Não se costuma entender que essa obra tenha propriamente um “autor”, uma inteligência de engenho que concebe seu universo ficcional e dirige seus acontecimentos. O compilador do poema certamente não tinha tanto poder em mãos, talvez valendo mais a pena uma tentativa de perceber os imperadores Tenmu e Genmei como seus principais “autores”; a simultaneidade disputante de perspectivas diversas por nós percebida aqui não se revela de fato no texto por meio dos discursos ou das

¹⁰ No *Nihon Shoki* (720), a história imperial é contada por meio da exposição de uma versão oficial cooperativamente seguida por diversas variantes suas. A professora Lica Hashimoto (2019), da USP, recentemente publicou sua tradução dos dois primeiros tomos (de 33) dessa obra antiga, trazendo com bom destaque essa sua característica paratextualidade.

consciências ficcionalizadas de próprios “personagens”; e talvez seja mesmo possível defender que exista sim acima de todas essas intensas negociações desenvolvidas em torno e por dentro do *Kojiki* aquela única ideologia imperial interessada por seu autorretrato como um estado forte, expansivo e, portanto, multilíngue e multicultural e, por extensão, diverso em suas tradições religiosas (DUTHIE, 2014). Contudo, parece-nos que a organicidade natural ao caráter histórico e político desse processo composicional negociado ainda possa contribuir para a sustentação de uma classificação (adaptativa) do *Kojiki* antigo como uma obra polifônica, composta como um mosaico de diferentes línguas, culturas, tradições religiosas e discursos politizados. Se tanto não for mais possível por conclusão de futuras investigações, ao menos temos confiança de que haja bons propósitos para um projeto de tradução desse poema dedicado a destacar aqueles indícios de polifonia acumulados e preservados em seu palimpsesto com o passar dos séculos.

4 NOIGANDRES

4.1 Transcrição

Em 1962, H. de Campos começa seu ensaio sobre os aspectos críticos e criativos da tradução pensando na já tão sabida inseparabilidade existente entre forma e conteúdo de textos poéticos, índice de uma suposta essência tautológica das artes da palavra. Segundo o autor e algumas de suas referências, a informação estética por excelência seria aquela caracterizada por uma mínima redundância e uma máxima fragilidade, e cuja totalidade informacional seria mesmo equivalente à sua primeira realização, ficando assim posta a sua condição normal de intraduzibilidade. É um argumento antigo em seu entendimento sobre a natureza da estrita poesia e da prosa mais atenta, mas poderia ainda ser invertido, com interessantes efeitos:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2015, p. 4).

Nesse sentido, o texto cuja poesia se apresenta mais repleta de desafios seria de fato aquele com maior potência para recriar-se, cabendo ao seu recriador a tarefa de lhe traduzir sentido e forma juntos, trabalhando assim sua iconicidade, sua informação estética inteira. “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no inverso da chamada tradução literal” (p. 5).

O grupo Noigandres foi sempre unânime no seu apreço pela empresa e pela teoria tradutórias de Ezra Pound, que já defendia no centro do mundo ocidental o estatuto criativo, formalmente autônomo e crítico da tradução poética. Define este seu último aspecto a ideia poundiana do *make it new*, do tradutor como inventor, inovador e seletor, em suas traduções ou por meio delas, das tradições literárias mais relevantes ao seu tempo: a tradução poética é aquela que, na síntese haroldiana, analisa atentissimamente a estrutura criativa de um original para ressintetizá-la em contextos linguísticos e literários que lhe são mais ou menos estranhos, assim proliferando os debates possíveis entre o seu poema recriado e aquele rol de referências composticionais escolhido pelo tradutor como conjunto de ferramentas imediatamente próprio para o trabalho engenheiro que tem em mãos. Seria nessa sua “configuração de uma tradição ativa” que a tradução demonstraria sua função crítica.

Duas décadas depois desse seu texto, em 1983, o mesmo poeta inicia um novo ensaio seu a partir de uma certa teorização sobre a chamada “tradução icônica”, ou seja, aquela que escolhe recriar um determinado original dando

maior atenção à sua forma que ao seu vocabulário. Nesse sentido, esse tipo de tradução poderia ser visto como uma crítica a um bem conhecido senso comum relacionado à tradução literária, que deposita em um ideal de “fidelidade” o fiel da balança valorativa do trabalho do tradutor, propondo uma ideologia alternativa a esse processo.

Donde, a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a. (CAMPOS, 2015, p. 39).

Dando sequência a essa crítica, Haroldo admite necessariamente a irrecuperável perda do “original” em sua posteridade: se falta ao leitor, por exemplo, brasileiro das versões de Odorico Mendes para os épicos homéricos o acesso real à poesia antiga do bardo cego; além disso, também lhe será impossível alcançá-la hoje mesmo que por meio da leitura mais fluente dos versos em grego arcaico — pois estes sempre lhe virão às mãos somente séculos e séculos após suas primeiras realizações orais, suas primeiras compilações escritas, suas primeiras e segundas e terceiras interpretações e cópias e impressões já milenarmente helênicas, latinas, neolatinas. Nesse sentido, guiar a tradução poética pela estrutura formal ou intratextual da obra-fonte, e não pela ilusão de um sentido completo e imanente à sua teia lexical, seria talvez superar a busca impossível pela “reconstrução de um mundo passado”; mas a transcrição haroldiana se permite apropriar-se de extratextos passados com base em suas próprias necessidades imediatas e com vistas à fundação de uma nova tradição entre si e seu original, nos mesmos termos explicados no ensaio de 1962.

4.2 Poesia concreta

No que talvez tenha sido a síntese mais famosa da sua teoria tradutória, Campos (1985) já apresenta suas ideias sobre o tema como devedoras de suas experiências e experimentos, em tradução e poesia, junto ao grupo Noigandres. Nesse mesmo ensaio, fica especialmente evidente a irmandade entre as teorias da transcrição e do concretismo quando o autor retoma sua definição para a “iconicidade” dos signos poéticos.

Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fisicalidade”, a “materialidade mesma” (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fono-prosódicas, e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo). (CAMPOS, 2015, p. 85).

A. de Campos (1975, mas em um texto de 1956), trata da história precursora e dos principais traços constituintes da poesia concreta. Por hábito começando pelo “*Un coup de dés*”, o autor comenta como Mallarmé já conferia desde tal poema funcionalidade à tipografia representadora do pensamento humano em escrita — dando sentido importante ao contraste entre maiúsculas e minúsculas, entre fontes tipográficas distintas, entre os posicionamentos variantes das linhas de texto e das suas palavras individuais sobre a bidimensionalidade da página. Avanços teórico-práticos movimentados por Apollinaire e Pound também participaram das fundações do concretismo brasileiro pela sua contestação do domínio despótico da linguagem sintático-silogística sobre as letras criativas: o chamado “método ideogramático” de composição permitiria ao poeta ou tradutor ler seus textos não só linear como circularmente, percebendo sobre o branco em dois eixos do papel as coreografias verbais e as constelações possíveis de se apontar entre as palavras postas em tinta. Em síntese, a história do concretismo é o conto de uma aliança nova e mais igualitária entre linguagens verbais e não-verbais com vistas ao estabelecimento de uma comunicação de estruturas textuais diversas em

simultaneidade ou em alta velocidade ou, pelo menos, em graus de rapidez maiores que aqueles alcançáveis pela leitura/escrita puramente linear.

5 EXCERTOS EM TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

A passagem do *Kojiki* abaixo apresentada começa logo após a saída de Izanaki (伊耶那岐神, “o deus do convite”) do reino dos mortos recentemente governado por Izanami (伊耶那美神, “a deusa do convite”), que é tanto sua irmã como sua ex-esposa. Para então se purificar da poluição contraída pelo contato direto com o submundo, o deus executa um “ritual de ablução” (禊祓, *misogi*), por meio e ao longo do qual vão nascendo diversas deidades xintoístas, com final destaque para um certo trio de entidades mais importantes à mitologia narrada: Amaterasu (天照大御神, “a grandiosa deusa da Luz celeste”), Tukuyomi (月読命, “o mandatário que conta as luas”) e o caçula Susanoo (建速須佐之男命, “o mandatário homem da fúria brava e impetuosa”). Embora em um primeiro instante este último irmão claramente nasça apenas de Izanaki, surgindo da lavagem de seu nariz nas águas purificantes por ele escolhidas para o ritual, ao fim do excerto aqui exposto ele pede a seu pai que o deixe “ir embora para o reino de [sua] falecida mãe”. Uma das versões alternativas registradas no *Nihon Shoki* (720) para esse episódio identifica a mãe de Susanoo como Izanami, então já entronada como rainha do submundo.

Nesta e na próxima traduções mostradas, as notas acinzentadas em fonte menor e em posição interlinear são em sua vastíssima maioria presentes também no texto antigo do *Kojiki*. Por única exceção, ficam inclusos no poema aqueles comentários proponentes de traduções alternativas para os significados de certos nomes próprios, sempre introduzidas ao leitor pela conjunção “ou”, exatamente como no caso da terceira glosa abaixo. No caso

específico do segundo excerto, as notas paratextuais traduzidas não seriam autorais de Yasumaro, mas de agentes afiliados dos clãs favorecidos narrativamente pela sua inscrição no texto como descendentes dos deuses catalogados. Termos traduzidos na passagem, como, por exemplo, “recebedor” (造, *miyatsuko*) são referentes a títulos nobiliárquicos ou a cargos administrativos então possuídos pelos líderes dessas famílias.

5.1 O banho ritual e a mãe do deus da fúria

aqui, o grande deus do convite declarou:
 — eu *estive* em um reino de – ah! – *horrendos horrores* e poluição! então,
 在祁理: as duas últimas letras são fonogramas. / 伊那志許米志許米岐: nove fonogramas.
 eu abluirei meu corpo.
 chegando a um prado de *aucubas* na angra das tangerinas visando o sol nos
 confins,

阿波岐: três fonogramas.

ele fez seu ritual de ablução.
 então, surgiu este deus quanto ele soltou ao chão seu cajado:
 衡立船戸神 o deus que perfura as esquinas;

depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão seu cinto:
 道之長乳齒神 o deus das pedras à beira das longas vias;

depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão seu bornal:
 時量師神 o deus que se desata;
 ou “que calcula o tempo”, em logografia,

depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão seu manto:
 和豆良比能宇斯能神 o deus-mestre dos acidentes;
 o nome desse deus está fonografado.

depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão suas sobrecalças:
 道俣神 o deus das vias furcadas;

depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão sua coroa:
 飽咋之宇斯能神 o deus-mestre satisfeito de tanto comer;

as letras desde 字 são fonogramas.

depois, surgiram estes deuses quando ele soltou ao chão a braçadeira de seu braço esquerdo:

奥疎神 o deus que se afasta no alto-mar;

奥 se lê como 於伎. 疎 se lê como 奢加留.

depois, 奥津那芸佐毘古神 o deus-moço da arrebentação no alto-mar;

as cinco letras desde 那 são fonogramas.

depois, 奥津甲斐弁羅神 o deus das terras submersas no alto-mar;

as quatro letras desde 甲 são fonogramas.

depois, surgiram estes deuses quando ele soltou ao chão a braçadeira de seu braço direito:

辺疎神 o deus que se afasta no mar rente;

depois, 边津那芸佐毘古神 o deus-moço da arrebentação no mar rente;

depois, 边津甲斐弁羅神 o deus das terras submersas no mar rente.

do deus nas esquinas ao deus das terras submersas no mar rente, os doze deuses acima foram gerados pelo despimento das coisas que ele tinha em seu corpo.

aqui, ele declarou:

— a correnteza acima é uma correnteza impetuosa.

a correnteza abaixo é uma correnteza sem vigor — e de pronto mergulhou no rio do meio.

então, surgiram estes deuses do seu banho:

八十禍津日神 o deus-energia dos oitenta infortúnios;

ou “das oitenta maldições”. 禍 se lê como 摩賀.

depois, 大禍津日神 o deus-energia do grande infortúnio.

ou “da grande maldição”.

esses dois deuses surgiram por ele se ter poluído no reino onde a poluição frondeja.

depois, surgiram estes deuses para corrigir tais infortúnios:

神直毘神 o deus-energia da correção divina;

a letra 毘 é um fonograma.

depois, 大直毘神 o deus-energia da grande correção;

depois, 伊豆能壳 a mulher imperiosa;

três deuses ao todo. as quatro letras desde 伊 são fonogramas.

depois, surgiram estes deuses do seu banho nas águas profundas:

底津綿津見神 o deus-nume no fundo do oceano;

depois, 底箇之男命 o mandatário homem do mastro ao fundo;

ou “do porto profundo” ou “da estrela de baixo”.

depois, surgiram estes deuses do seu banho nas alturas médias:

中津綿津見神 o deus-nume na média altura do oceano;

depois, 中箇之男命 o mandatário homem do mastro médio;

ou “do porto médio” ou “da estrela do meio”.

depois, surgiram estes deuses do seu banho nas águas superiores:

上津綿津見神 o deus-nume na superfície do oceano;

depois, 上箇之男命 o mandatário homem do mastro superior.

ou “do porto superior” ou “da estrela de cima”. 上 se lê como 宇閉.

esses três deuses-numes do oceano são os deuses *venerados* como deuses ancestrais pelos velhos-aldeões dos pescadores.

então, os velhos-aldeões dos pescadores descendem deste filho dos deuses-numes do oceano:

宇都志日金祈命 o mandatário que faz tarrafas com visível energia.

esses três deuses mandatários dos mastros profundo, médio e superior são os três grandes deuses habitantes na baía límpida.

agora, surgiu esta deusa quando ele lavou seu olho esquerdo:

天照大御神 a grandiosa deusa da Luz celeste;

depois, surgiu este deus quando ele lavou seu olho direito:

月讀命 o mandatário que conta as luas;

depois, surgiu este deus quando ele lavou seu nariz:

建速須佐之男命 o mandatário homem da fúria brava e impetuosa.

do deus-energia dos oitenta infortúnios ao mandatário homem da fúria impetuosa, os dez deuses acima foram gerados pelo banho do seu corpo.

então, o mandatário do convite declarou com grande alegria:

— eu gerei e gerei filhos
e consegui gerar três nobres filhos finalmente.
ele logo chocou chocalhadas as joias alinhadas de seu colar de contas
e deu-o à grandiosa deusa da Luz celeste, declarando:
— mandatária, tu cuidarás o alto prado celeste.
deu-se-lhe assim sua missão.

então, esse colar de contas

chamou-se 御倉板拳之神 o deus na estante do Celeiro.

板拳 se lê como 多那.

depois, ele declarou ao mandatário que conta as luas:

— mandatário, tu cuidarás o *reino que a noite governa*.

夜之食国. a letra 食 se lê como 袁須.

deu-se-lhe assim sua missão.

depois, ele declarou ao mandatário homem da fúria brava e impetuosa:

— mandatário, tu cuidarás os prados marinhos.
deu-se-lhe assim sua missão.

então, embora cada um de seus irmãos agisse conforme o mandato de sua missão, o mandatário homem da fúria impetuosa não governou o reino de seu mandato

e chorou aos berros até que oito punhos de barba lhe alcançassem a frente do coração.

啼伊佐知伎也: as quatro letras desde 伊 são fonogramas.

chorou de tal maneira que

chorou murchando montes verdes em montes murchos,

chorou secando rios e mares completamente.

assim, os urros de deuses maus se alastraram por toda parte como moscas no verão

e dez mil calamidades aconteceram ao todo.

então, o grandioso deus do convite declarou ao mandatário homem da fúria impetuosa:
por que tu não governas o reino da tua missão em vez de ficas chorando aos berros?

nisso, ele lhe respondeu:
— eu choro por querer ir embora para o reino de minha falecida mãe, o *reino de duras raízes*.

根之堅州国: ou “das duras areias subterrâneas” ou “dos bancos de areia distantes”.

5.2 Outro catálogo genealógico, este anotado a muitas mãos

então, no que diz respeito aos cinco filhos gerados depois,
o mandatário-energia das espigas celestes teve um filho:

建比良鳥命 o mandatário ave da bravura até os limites, que
é ancestral
dos recebedores no reino das nuvens emergentes;
dos recebedores no reino da claridade;
dos recebedores no reino do mar de cima;
dos recebedores no reino do mar de baixo;
dos recebedores no reino das inundações;
dos recebedores na ilha do porto;
dos recebedores no reino do mar doce e distante.

depois, o mandatário filho do sol celeste
é ancestral
dos recebedores no reino da ribeira grande;
das velhas-aldeãs e amas-banheiras na guilda do arrozal suado;
dos recebedores no reino das madeiras espinhosas;
dos chefes do centro arrozeiro no Sopé;
dos recebedores no reino de trás do monte;
dos recebedores do pomar delicioso;
dos recebedores no reino do cercado ao fim das vias;
dos recebedores no reino do sapão;
dos recebedores do nosso chicote no Sopé;
dos mestres distritais do alto mercado;
dos arrozeiros das tabuas;
dos recebedores na guilda dos três ramos.

5.3 Comentário

Pretende-se aqui demonstrar a tentativa de um projeto de tradução anti-orientalista para o *Kojiki*, ou seja, um que o recrie ou transcreve dando ouvidos à sua historicidade antigamente translingual, transcultural e, de certo modo, polifônica, vista a maneira como as disputas por poder e prestígio sob a autoridade imperial de Yamato travadas entre diversas tradições insulares (e mesmo continentais) e entre diversos representantes de suas culturas originárias em larga medida influenciaram diretamente na composição desse poema ao lado, por exemplo, das inteligências de seu compilador e de seus encomendadores. O resultado antigo dessa intensa confluência de línguas, costumes e interesses conflitantes foi um texto: primeiramente, importantemente legível em uma gramática ao mesmo tempo chinesa, japonesa e coreana e escrito em muitos casos com letras capazes de simultaneamente expressarem sentidos culturalmente específicos advindos de uma ou de outra dessas civilizações; e, segundamente, pronunciadamente preenchido não apenas pelas vozes de seu compilador principal e de seu narrador, que por si só já incorpora conhecimentos e discursos de variadas regiões do arquipélago, mas também aquelas protetoras das dignidades dos clãs nobres contemplados na nova narrativa historiográfica proposta, o que está bem evidente tanto em algumas anotações paratextuais da obra referentes à relação genealógica entre deuses ancestrais e suas linhagens mortais como em eventuais incoerências ou indecisões de compilação apresentadas na sua trama.

Artimanhas semelhantes àquelas defendidas pela teoria da poesia concreta foram empregadas na tentativa de representar ou ressaltar alguns aspectos importantes da obra antiga ou a ela hoje atribuíveis: (1) a presença de sinogramas no poema brasileiro acompanhados não por transcrições, mas por traduções dos nomes próprios neles grafados teria aqui a função de sugerir o monolingüismo como chave insuficientemente complexa para a realidade textual do *Kojiki* antigo; (2) a multiplicidade de fontes, tons da escala de cinza e

tamanhos, e a sua variedade sistematizada de posicionamentos sobre a página (texto principal em fontes maiores e mais escuras alinhadas à esquerda; notas paratextuais em fontes menores e mais claras centralizadas) arriscaria um apontamento formal, tipográfico, àquele elemento supostamente polifônico na base e em volta da escritura do documento entre os sécs. VII–VIII; (3) a associação dessas duas soluções tradutórias, da inclusão dos sinogramas e das notas antigas na obra brasileira, ainda nos permitiria perceber destacadamente a voz particular do compilador principal da história, Yasumaro, que a todo momento se explica e explica seu uso poetizado da sinografia como que ansioso em sua posição de mediador entre tantas perspectivas, tantos discursos, tantos sentidos e tantas tradições; (4) além de ficar assim também viável a inclusão, timidamente explícita, da voz tradutora brasileira nesse jogo poético e transcriativo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez as adaptações aqui propostas dos conceitos de exofonia e polifonia para o tratamento teórico da literatura na alta antiguidade japonesa ainda requeira alguma revisão mais prolongadamente atenta. Contudo, pensamos que este primeiro passo nessa direção já se mostrou aqui em algum nível promissor, especialmente no que diz respeito aos trabalhos de releitura crítica e de tradução poética do *Kojiki*. Em um próximo momento de investigação, julgamos ser interessante a tomada das anotações paratextuais dessa obra como principal objeto de estudo, aqui se pressupondo a sua potência para a revelação das lógicas polifônicas e do funcionamento palimpsestico do documento na antiguidade. Além disso, e ainda pensando na discussão teórica sobre as possibilidades tradutórias de tal poema, valeria a pena uma revisão dos ecos orientalistas nas teorias da transcrição e da poesia concreta, cujos principais proponentes trabalharam conceitos específicos de “ideograma” a

partir de reflexões iniciadas por nomes como Ezra Pound e, antes ainda, Ernest Fenollosa.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Traduzido por Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. Pontos—periferia—poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950–1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 17–25.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*, 2015. p. 1–18.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*, 2015. p. 77–104.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*, 2015. p. 37–45.
- CUNHA, Andrei dos Santos. Orientalismos periféricos: presença literária do Japão no Brasil. In: BITTENCOURT, R.; SCHMIDT, R. (Orgs.). *Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 13–25.
- DUTHIE, Torquil. Multicultural Yamato. In: DUTHIE, Torquil. *Man'yôshû and the imperial imagination in Early Japan*. Leiden; Boston: Brill, 2014.
- ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 192–209, 2016.
- HARDACRE, Helen. *Shinto: a history*. Nova Iorque: Oxford University, 2017.
- MARTINS, Nathália da Silveira. *A tradução na formação da tradição japonesa: um panorama sobre tradução até o período Meiji*. Porto Alegre: CLASS, 2020.
- MATSUMAE, Takeshi. Early kami worship. In: BROWN, Delmer M. (Ed.). *The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan*. Cambridge: Cambridge University, 1993. p. 317–358.
- NAOKI, Kôjirô. The Nara state. In: BROWN, Delmer M. (Ed.). *The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan*. Cambridge: Cambridge University, 1993. p. 221–267.

SAID, Edward W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Traduzido por Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHIRANE, Haruo; SUZUKI, Tomi. (Eds.). *Inventing the classics: modernity, national identity, and Japanese literature*. Stanford: Stanford University, 2000.

TONERI, Príncipe; Ô, Yassumaro. *Crônicas do Japão*. Traduzido por Lica Hashimoto. São Paulo: SESC; Instituto Mojo, 2019.

WRIGHT, Chantal. Writing in the ‘grey zone’: exophonic literature in contemporary Germany, *GFL Journal*, v. 3, p. 26–42, 2008.

Recebido em 22/01/2023.

Aceito em 15/02/2023.

BOSSA NOVA EM JAPONÊS: UMA TRADUÇÃO EXOFÔNICA DE “O PATO”¹

BOSSA NOVA IN JAPANESE: AN EXOPHONIC TRANSLATION OF “O PATO”

Leonardo Reis²

Resumo: A partir da construção de uma prática-teórica, o presente estudo propõe uma versão da letra da canção “O Pato” (Jaime Silva e Neuza Teixeira, *circa* 1945) para a língua japonesa. Considerando a necessária subordinação do texto aos elementos musicais que o acompanham e a sua função como letra de música, essa metodologia observa especialmente preceitos das *Propostas para uma poética da tradução* (1980) de Meschonnic, que distanciam o texto traduzido — neste caso, vertido — das ideias de transparência em relação ao texto de partida, direcionando para o ato de composição na língua de chegada. Na mesma direção, o conceito de exofonia, favorecendo a abordagem analítica do idioma estrangeiro e de seus componentes, e tomando a língua mais pela fisicalidade de seus fonemas do que pela conjunção entre significado e significante, oferece diferentes possibilidades de criação artística em japonês. A recepção da bossa nova no Japão foi apresentada como um ponto inicial para a busca de equivalências entre os textos de partida e de chegada, desenvolvidas através da mobilização de elementos estéticos da bossa nova — e da canção popular brasileira no geral — e de características da língua japonesa tomadas em função de sua sonoridade e musicalidade. Ademais, também foi disponibilizado o acesso à performance gravada da canção em japonês para uma melhor demonstração da funcionalidade da versão enquanto letra de música.

Palavras-chave: tradução; exofonia; língua japonesa; canção popular brasileira; bossa nova.

Abstract: This study proposes a practical theory as the basis for a version of the lyrics of the Brazilian song “O Pato” (Jaime Silva; Neuza Teixeira, *circa* 1945) to the Japanese language.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001. A redação deste artigo foi feita sob os cuidados de meu orientador, o Professor Doutor Andrei dos Santos Cunha, que acompanhou todo o processo de redação do texto.

² Mestrando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da CAPES. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9940-8716>. E-mail: leoreis.92@hotmail.com.

Considering the necessary subordination of the text to the musical elements that accompanies it and its function as a song lyric, this methodology especially observes precepts of Meschonnic's *Proposition pour une poétique de la traduction* (1980), which distances the translated text from ideas of transparency in relation to the source text, directing to an act of composition in the target language. On the same direction, the concept of exophony, favoring the analytic approach of the foreign language and its components, and taking the language more for the physicality of its phonemes than for the conjugation of signified and signifier, offers different possibilities for artistic creation in Japanese. The reception of bossa nova in Japan is presented as a starting point for the search of equivalences between source and target texts, developed by the mobilization of bossa nova's — and Brazilian popular songs', in general — aesthetical elements and of idiosyncrasies of the Japanese language taken by their sound and musical characteristics. Additionally, the audio recording of the performance of the song in Japanese was made available to better demonstrate the functionality of the version as a song lyric.

Keywords: translation; exophony; Japanese language; Brazilian popular song; bossa nova.

1 INTRODUÇÃO

A proposta de versão aqui apresentada — da letra da canção bossa-nova “O Pato” (Jaime Silva e Neuza Teixeira, *circa* 1945) para o idioma japonês sob o título de “*Patto*” — tem o objetivo de se desenvolver como uma metodologia de tradução de canção na qual seja feita a observação do texto a ser vertido a partir de diferentes perspectivas — textual propriamente, musical, exofônica e sociocultural —, para que ele possa ser considerado do modo mais amplo possível no que tange a sua realização artística. Há ainda a intenção de que tal método se mostre produtivo para a elaboração de versões de outras letras de canção bossa-nova em japonês, estabelecendo orientações a respeito de como tomar as particularidades de cada texto para vertê-los em letra de canção na língua japonesa.

Por isso, além das relações de significado construídas pelos componentes linguísticos, foram considerados no processo de prática-teórica de versão os seguintes tópicos: a sonoridade do texto e seu papel na relação texto/música; a recepção do texto vertido no ambiente de chegada; e o tradutor como figura ativa em um ato de interpretação e composição. Respectivamente, os dois primeiros tópicos enfatizam o caráter musical do texto, sua subordinação à música que o acompanha e a presença de um público que recebe

essa canção em sua língua. O terceiro, por sua vez, direciona para uma abordagem criativa por parte daquele que escreve em língua estrangeira; a qual, por sua vez, é também corroborada pelo conceito de exofonia,

fenômeno no qual a escrita não se realiza na primeira língua: escritores exofônicos se expressam em uma língua que aprenderam já quando adultos e, assim, [...] as palavras são despidas de sua naturalidade eufônica e [...] são objetos constantes de novas experimentações. (PAVAN; NEUMANN, 2020, p. 43).

A própria escolha da canção “O Pato” observa os pontos até aqui ressaltados. Além do material semântico do texto, teores rítmicos e sonoros que sua letra apresenta junto à música foram frisados no ato de versão; assim, se deu a associação de elementos estéticos bossa-nova a características linguísticas do idioma japonês. Quanto à inserção da versão no ambiente de chegada japonês, possíveis pontos de encontro entre os lugares da bossa nova no Brasil e no Japão receberam especial relevância na construção do fazer tradutório.

A proposta da prática-teórica inicia pela observação dos contextos históricos e socioculturais da bossa nova no Brasil e no Japão. Em seguida, serão apresentados os referenciais teóricos do método de tradução; seguidos de aspectos linguísticos do idioma japonês que, observando a teoria, foram valorados na parte prática. Por fim, inclui-se a apresentação comentada da letra na língua de chegada, acompanhada de link de acesso para arquivo multimídia contendo a performance da canção.

2 A BOSSA NOVA NO BRASIL E NO JAPÃO

Surgindo em finais da década de 1950 no contexto da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, a bossa nova é um gênero de canção popular brasileira derivado do samba que pode ser descrito por sua reação à

exacerbação estética e sentimental vigente na época, associada ao samba-canção e aos seus arranjos musicais abundantes e letras “ultra-sentimentais”. Substituindo as letras repletas de idealizações e hipérboles por temáticas mais próximas da realidade e abordagens menos afetadas e emocionais — Medaglia (2005, p. 78) fala na proposta de “reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais” e de uma “temática extraída do próprio cotidiano” —, a bossa nova produziu obras de caráter depurado (se a tomarmos como “samba elaborado com menos instrumentos/elementos”) performadas através de interpretações intimistas e coloquiais.

Essa diferença estética pode ser resumida na seguinte comparação entre trecho da letra do bolero “Que Será” — lançado em 1950 na voz de Dalva de Oliveira e associado ao gênero samba-canção — e trecho da letra de “Caminhos Cruzados”, composta em 1958 por Tom Jobim e Newton Mendonça — nomes que ficariam conhecidos no contexto da bossa nova:

Outro amor
Não quero ter além daquele que sonhei
(Que Será)

Vem, nós dois vamos tentar...
Só um novo amor pode a saudade apagar
(Caminhos Cruzados).

Na primeira, a cancionista explicita sua escolha pela idealização em detrimento do que a realidade pode oferecer, configurando uma abordagem derivada do Romantismo; na segunda, o real caráter transitório das experiências amorosas guia a manifestação do eu-lírico, aproximando a obra de abordagens modernas. De fato, Britto (2009, p. 140) fala da “poeticidade do cotidiano” e do “lirismo da *reflexão emotiva*” — o qual associa à “interpretação da realidade como síntese entre o pessoal e o social” — como características do modernismo brasileiro. Nessa direção de maior proximidade em relação ao real,

Medaglia (2005) também destaca a “temática extraída do próprio cotidiano” (p. 81). Dessa forma, pode-se considerar que, dentro do âmbito das letras, a bossa nova fez o samba enquanto canção popular brasileira adentrar a modernidade através de sua ponderação entre o sentimental e o racional e de um método de expressão mais comedido e próximo da realidade.

No cenário internacional, o caráter moderno do gênero pode ser comprovado pelo sucesso que ele alcançou após a reverberação do show bossa-nova no Carnegie Hall, em Nova York, no ano de 1962 (CASTRO, 1990, p. 326); ocasião na qual se apresentaram nomes como João Gilberto e Tom Jobim. Com a expressa divulgação da bossa nova em terras estadunidenses, essa foi uma época em que músicos como Cannonball Adderley, Paul Desmond e Stan Getz foram influenciados pelo estilo brasileiro em algumas de suas obras, também como forma de renovação dos seus estilos.

Do outro lado do planeta, por volta de um mês antes do show em Nova York, o Trio Tambatajá se apresentava em evento privado em Osaka, permanecendo durante os seis meses seguintes em turnê pelo Japão (SAKAO, 2021, s/p). Contudo, Sakao fala que a bossa nova chegou, de fato, à cena musical japonesa via Estados Unidos; através da audição, por parte dos jazzistas japoneses, de discos de músicos estadunidenses que exploravam abordagens do gênero musical brasileiro. À chegada das composições, sucedeu-se a presença dos próprios artistas brasileiros no país asiático. O Grupo Sérgio Mendes & Brasil 66 e Astrud Gilberto são exemplos de músicos que na década de 1970 e 1980 realizaram shows no Japão; nos anos 1980, foi a vez de Nara Leão. Desde então, a bossa nova segue relevante no contexto musical japonês, com o fluxo de artistas brasileiros que fazem shows no país se mantendo constante: pode-se citar as apresentações de João Gilberto em Tóquio nos anos de 2003 e 2006, e incursões mais recentes, como a turnê de Roberto Menescal e Leila Pinheiro no Japão em 2012.

A assimilação da bossa nova na “língua-cultura-história” japonesa é ainda confirmada por frentes que indicam sua integração ao cenário musical. Nesse contexto, está o produtor e baterista Kazuo Yoshida, que já lançou diversos discos de artistas bossa-nova, além de integrar iniciativas como o Órgão Bossa Trio, formado junto de músicos brasileiros. Outra artista de destaque é a *nikkei* Lisa Ono, que desde seu álbum de estreia *CATUPIRY* (1989) promove o gênero de canção brasileira no Japão, cantando majoritariamente em português. Pensando em performances de canções bossa-nova em língua japonesa, destaca-se a versão de “O Barquinho” cantada pela também *nikkei* Fernanda Takai, vocalista da banda Pato Fu; chamada “Kobune”. Através de parcerias com a cantora japonesa Maki Nomiya — mais conhecida por ter sido vocalista no projeto Pizzicato Five —, Takai também se aproxima de um gênero musical japonês no qual a bossa nova tem relevância, o chamado *Shibuya-kei*: “estilo de música independente surgido no Japão na segunda metade dos anos 1980 e caracterizado por uma abordagem internacionalista, mesclando jazz e bossa nova com a música pop e retrô estadunidense, francesa e britânica” (ROBERTS, 2013, p. 111).

Nakahara (2012) fornece uma hipótese para a ocorrência dessa aclimatação, ao falar da bossa nova como uma “expressão elegante do samba, aperfeiçoado para um formato moderno” (p. 339). Tom Jobim, por sua vez, achava fácil entender esse fascínio japonês, pois a bossa nova seria sutil e delicada como o Japão (BURNETT, 2019, s/p). O estudioso ainda destaca como, nas últimas apresentações de João Gilberto no país, o aplauso do público no início de canções clássicas é surpreendentemente breve; sinalizando a consciência, por parte dos japoneses, da necessidade de se ter o ouvido atento a todas as sonoridades expressadas. Logo, compreendidas pelo público japonês como constituinte da bossa nova, tais noções se tornam de especial relevância para a construção das versões, sendo tomadas como um elemento da estética da bossa nova.

3 DA PRÁTICA-TEÓRICA

A canção popular brasileira — da qual a bossa nova é uma variedade — é uma manifestação artística composta de uma parte textual e outra musical. Por consequência, demanda que sejam considerados, durante seu traduzir, elementos linguísticos e musicais agindo em estreita relação para a construção de sua “informação estética” (CAMPOS, 2006, p. 32). Isso é, o texto cantado deve dialogar com a parte instrumental, estabelecendo associações de valor artístico. Essa condição caracteriza as versões que aqui serão propostas dentro da ideia de *constrained translation* — proposta por Titford (1982) e traduzida para o espanhol por Albir (2001) como “tradução subordinada”: “variedades de tradução voltadas para textos nos quais se concentram diferentes mídias [...] [sendo que] na tradução desses textos, ainda que aquilo se traduza seja o código linguístico, o traduzir é condicionado por outros códigos” (p. 72). Desse modo, é possível começar a definir o processo teórico-prático que aqui será exposto como um traduzir que toma os componentes lexicais associados a certa musicalidade que lhes é inculcada.

A observação da musicalidade do texto também pode ser tomada pela perspectiva da função do texto em japonês. Uma vez que o texto necessita ser interpretado como letra de música pelo público, é preciso considerar a relação com a música que o acompanha durante o ato tradutório. Essa perspectiva se aproxima da chamada “teoria do escopo”, a qual afirma que “o princípio dominante de toda tradução é a sua finalidade (escopo), e esta finalidade depende, em última instância, do receptor” (ALBIR, 2001, p. 520).

Enquanto a noção de tradução subordinada associa a versão da letra à musicalidade da canção, a teoria do escopo estende a produção dessa relação texto/música para o âmbito do público ouvinte. Assim, ganha importância a

observação da produção da musicalidade no idioma estrangeiro, sendo que essa deve ser percebida pelo ouvinte como se referindo à bossa nova. Não se trata de reproduzir, em japonês, as sonoridades da letra em português; mas de encontrar, no idioma japonês, componentes linguísticos que estabeleçam junto da música a qual estão subordinados relações que aludam à estética bossa-nova. A fim de considerar essa interação entre elementos textuais e extratextuais atuando na significação do texto enquanto letra de canção, faz-se necessário lançar mão de perspectivas que destaquem a figura do tradutor como agente criativo e ofereçam ao texto traduzido maior autonomia. Estas oferecem uma maior gama de possibilidades para a criação, em japonês, de uma letra na qual as relações texto/música dialoguem com aquelas produzidas pela bossa nova em língua portuguesa enquanto também se integram ao contexto sociocultural de chegada.

Nesse sentido, está o seguinte preceito de Meschonnic:

[S]e a tradução de um texto é estruturalmente concebida como um texto, logo desempenha o papel de um texto, é a escrita de uma leitura-escrita [...] Não é transparente em relação ao original. [...] A ela [noção de transparência] se opõe a tradução como reenunciaçāo específica de um sujeito histórico, interação de duas poéticas. (MESCHONNIC, 1980, p. 81).

Assim, a tradução se liberta do caráter de transposição do sentido de uma língua para outra para, como uma “elaboração na língua [...] , relação interpoética entre valor e significação, estruturação de um sujeito e história [...] e já não sentido” (MESCHONNIC, p. 85), ser mobilizada por um caráter criativo. Então, se constitui como um novo texto criado por um novo autor em um novo contexto linguístico, histórico e sociocultural.

Esse movimento também concede ao texto (e não à língua) valor central durante o ato tradutório: “Traduzir um texto não é traduzir da língua, mas sim traduzir um texto na sua língua, que é texto pela sua língua, sendo esta, ela

mesma, pelo texto” (MESCHONNIC, 1980, p. 84). Assim, tem-se no próprio tratamento da língua realizado pelo texto o lugar que viabiliza a tradução. Enquanto “traduzir apenas de uma língua é passar de uma estrutura a outra” (MESCHONNIC, 1980, p. 84), considerar o texto como o sistema próprio a ser traduzido permite tomar o modo pelo qual ele, texto, mobiliza cada um dos idiomas como um ponto de encontro entre as letras de partida e de chegada; é o que Meschonnic chama de *descentrar*:

uma relação textual entre dois textos em duas línguas-culturas, mesmo até à estrutura linguística da língua, sendo esta estrutura linguística valor no sistema do texto. [...] o apagamento desta relação [causa] a ilusão do natural, como se um texto em língua de partida tivesse sido escrito em língua de chegada, sem entrar em linha de conta com as diferenças de cultura, de época, de estrutura linguística. (MESCHONNIC, 1980, p. 81).

Assim, a composição de uma letra bossa-nova em japonês se afasta de ideais de transparência e literariedade em relação ao texto de partida e passa mesmo a considerar a diferença linguística como um aspecto relevante na recriação da informação estética, uma vez que cada língua trabalha o texto dentro das possibilidades que seu sistema permite. Considerando que a versão da letra como produção literária em língua estrangeira em um processo no qual a própria língua é considerada “valor no sistema do texto”, a prática-teórica aqui proposta dialoga com a “exofonia”,

fenômeno no qual um escritor adota uma linguagem literária diferente da sua língua materna, complementando-a ou a substituindo totalmente como veículo de expressão literária. A segunda língua é tipicamente adotada na fase adulta; por conseguinte, escritores exofônicos não são bilíngues no sentido de terem se criado falando as duas línguas (WRIGHT, 2013, apud DAUDT, 2019, p. 30).

Por considerar esse aprendizado “tardio” do idioma, o conceito de exofonia traz consigo o distanciamento gerado pela descoberta da nova língua

através de um modo menos instintivo e mais racional, o qual naturalmente abre espaço para a experimentação linguística: “Autores exofônicos questionam a outra língua exatamente por conta do estranhamento que esta lhes provoca” (PAVAN; NEUMANN, 2020, p. 43). Estimulando a abordagem artística em/da língua estrangeira, a perspectiva exofônica reflete a respeito dos sons e da fisicalidade própria do idioma com o qual se opera:

produz novas formas de perceber as línguas e tem por consequência uma desautomatização linguística — um estranhamento — que traz à tona a alteridade e a não obviedade da língua. (PAVAN; NEUMANN, 2020, p. 44-45).

Tomando a língua sob uma perspectiva mais analítica, a exofonia se adequa à composição de letras bossa-nova também porque esse gênero de canção — em verdade, a canção popular brasileira no geral, mas de maneira especial a bossa nova — tem por característica considerar a palavra para além de seu estrato semântico. Observa-se o teor musical e emocional de cada seção do texto cantado e também relações que estas estabelecem com o cantor e com o ouvinte quando em performance. Brito (2005) comenta que

Os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de ideias, pensamentos [...]. Incorpora-se a esses aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade e complexidade. A palavra ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora. (BRITO, 2005, p. 38).

Tais condições explicam a existência de canções de João Gilberto como “Bim-Bom” e “Hô-Bá-Lá-Lá”, cujas expressões que lhe dão título carecem de carga semântica, mas possuem elementos musicais e sonoros que justificam seus empregos e funcionalidades dentro da obra musical, exemplificando a consideração da individualidade sonora da palavra. Falando sobre o

“Shimbaiê” de Maria Gadú — outra expressão “assemântica” —, Bosco (2010) destaca o

Momento em que a linguagem verbal não se aguenta e deseja ser música, deseja livrar-se do fardo de representar, de ser outra coisa que não ela mesma. É como se a linguagem não resistisse à alegria da música e se transformasse em música. É como se ela se desse conta de que o que a música está sentindo não se pode expressar, não há palavra que chegue [...]. Então ela desiste de ser palavra e vira som, puro som. (s/p)

Tal princípio também pode ser verificado na canção “O Pato”. Ainda que o texto e os termos que o compõem contenham significados concretos, parte de seu apelo estético vem da musicalidade e da sonoridade que seus elementos textuais apresentam, os quais podem ser tomados de maneira relativamente independente do sentido e mais próximos da integração à porção musical da canção. Assim, no processo de versão de “O Pato” para o japonês — ou no processo de composição de “Patto” —, esse espaço no qual semântica e sonoridade agem para, em função da musicalidade, propiciar às palavras um nível particular de expressividade será especialmente considerado.

4 DA LÍNGUA JAPONESA

Para compreender tal relação entre semântica e sonoridade, é preciso descrever algumas características do idioma japonês especialmente relevantes no contexto deste artigo. A existência de várias onomatopeias — ainda que nem todas relativas a acontecimentos sonoros — e a gramaticalização das mesmas como verbos, advérbios e adjetivos já revela como o som físico, anterior à arbitrariedade da anexação entre significado e significante, é especialmente considerado pela língua japonesa. Tal condição faz emergir um lugar de diálogo entre a poética da canção brasileira e o idioma japonês: a valorização dos componentes linguísticos com base em suas próprias sonoridades — ainda que

no caso da arte brasileira seja no âmbito da estética; e na língua asiática já como uma apropriação ao léxico da língua.

Tomando agora o idioma em relação à música que o acompanha, é relevante falar da métrica dos versos em japonês. Substituindo o termo mora, mais preciso para a língua japonesa, por sílaba — com o objetivo de simplificação e julgando que tal diferenciação conceitual não incutirá em erros na descrição aqui proposta —, pode-se afirmar que “uma importante característica do idioma Japonês é a duração relativamente equivalente que cada sílaba recebe.” (MIZUTANI; MIZUTANI, 1977, p. xiv). Dessa forma, caso o título da versão fosse *Pato*, as sílabas seriam duas e de mesma duração. Contudo, para separar siladicamente *Patto* é preciso se ater a outra característica da língua do Japão:

A cada hiragana, incluindo o ん (n) e o っ (p, t, s, k) é dado um tempo de mesma duração, aproximadamente. As únicas exceções são sílabas como きゃ (kyā) e しゅ (shū), nas quais a combinação das hiraganas corresponde a um tempo. (MIZUTANI; MIZUTANI, 1977, p. xiv)

Dessa prescrição, é especialmente importante a figura do っ — chamado *sokuon*, indica a ocorrência de uma consoante geminada. Tal destaque se justifica porque essa geminação da consoante é interpretada, na métrica da lírica do japonês, como uma sílaba em si mesma, antecedendo o fonema. Sendo assim, ainda que não contenha som propriamente, ao *sokuon* é dado valor no sistema de pronúncia. Assim, *patto* se mostra uma palavra trissílaba, no sentido de seu canto durar três tempos: *pa-t-to*, com um silêncio na segunda sílaba. A partir dessa característica, é possível interpretar o *sokuon* como análogo à pausa musical, e explorar sua ocorrência na letra. De fato, esse posicionamento pode ser corroborado pela própria estética da música japonesa: “Os músicos japoneses costumam considerar a ‘pausa’ importante. [A] ‘pausa’ é o intervalo entre dois sons, a distância temporal, é o comprimento da duração do silêncio”

(KATO, 2012, p. 109). Além disso, também concorda com um dos procedimentos da estética bossa-nova descritos por Brito (2005, p. 26): a valorização do silêncio e da pausa. É possível citar ainda “a síntese do samba realizada ao violão” (GARCIA, 1999, p. 21) desenvolvida por João Gilberto, a qual deu ainda mais relevância para o “não-som” na canção do Brasil; e o piano sincopado de Johnny Alf.

Sendo assim, a operação com a sonoridade das onomatopeias japonesas e a observação do *sokuon* aproximado da pausa musical se constituem como estratégias para a reprodução de elementos bossa-nova na letra. O contexto em que aparecem e o modo como produzem as informações estéticas se mostram mais explicitamente na seção a seguir, em que será apresentada a letra de *Patto* junto de comentários sobre as escolhas tradutórias.

5 “PATTO”: VERSÃO E ANÁLISE

Aqui inicia a apresentação da minha versão da letra de “O Pato” para a língua japonesa, chamada *Patto*. Por tratar-se de uma letra de música, o texto precisa de um acompanhamento musical para manifestar sua expressividade. Por isso, antes da descrição comentada, achei válido disponibilizar o texto enquanto cantado em performance, para uma melhor demonstração de sua efetividade na função de letra de música. A performance da canção “*Patto*” pode ser acessada no seguinte link: <https://on.soundcloud.com/s7Bt3>.

Considerando a perspectiva exofônica, a versão busca ressaltar a aproximação “palavra > som > música” explorando vocábulos da língua japonesa cujos componentes semânticos muitas vezes se confundem com suas raízes sonoras e físicas através de sua fisicalidade enquanto cantados. Esses preceitos também vão na direção de características da bossa nova anteriormente aludidas, que tomam a palavra para além de sua carga semântica.

De forma a contextualizar a apresentação comentada de “*Patto*”, através da melhor visualização dos textos a serem “descentrados”, apresentamos primeiro a letra de “O Pato”:

O pato

O pato

vinha cantando alegremente, quén, quén,
quando um marreco sorridente pediu
para entrar também no samba, no samba, no samba.

O ganso

gostou da dupla e fez assim quén, quén,
olhou pro cisne e disse assim, vem, vem,
que o quarteto ficará bem, muito bom, muito bem.

Na beira da lagoa foram ensaiar;
para começar, o tico-tico no fubá.

A voz do pato era mesmo um desacato;
jogo de cena com o ganso era mato;
Mas eu gostei do final,
quando caíram n’água
ensaiando o vocal:

Quén, quén, quén, quén,

Mesmo na leitura sem acompanhamento musical, percebe-se que abundam no texto as consoantes, especialmente as oclusivas: “pato”, “cantando”, “marreco”, “pediu”, “para”, “também”, “samba”, “dupla”, “quarteto”, “tico-tico” “ganso”. Estas interrompem as vogais com seu impacto sonoro característico, remetendo à batucada e ao ritmo pronunciado do samba — samba esse que os próprios sujeitos presentes no texto estão performando,

explicitando pela metalinguagem outro ponto de remissão entre letra e música. Sobre o efeito rítmico das consoantes e sua propensão à sugestão da ação, Tatit (2002, p. 22) fala que o realce da segmentação e dos ataques consonantais trazem à canção a ideia de “fazer”, através das sugestões corpóreas que emergem das subdivisões rítmicas acentuadas pelas consoantes: efeito que chama de “tematização”. Sabendo disso, a letra de “O Pato” se mostra dotada de grande capacidade rítmica; por consequência, impelindo à ação.

Tal condição se observa também na própria palavra “pato”, que inicia a canção junto do artigo definido correspondente. Esta associa as acentuações destacadas das consoantes com vogais de grande contraste entre si — em sua transcrição fonética, ['patu], /a/ é uma vogal baixa enquanto /u/ é alta —, fazendo com que mesmo a sua sílaba átona permaneça saliente no canto; o que evidencia a intensidade rítmica da palavra. Assim, de modo exofônico e coerente com os preceitos de Tatit, pode-se tomar a palavra “pato” como percussiva e dinâmica, sinalizadora do fazer, da ação, do acontecimento. Remetendo ao samba em sua própria fisicalidade — é válido também notar como os sons das letras [p] e [t] podem ser utilizados para reproduzir o ritmo do samba com a voz —, a sonoridade de “pato” será especialmente explorada no processo de versão; muitas vezes, se sobrepondo mesmo à semântica do texto.

Essa escolha, porém, não se sustenta apenas pela sonoridade associada à palavra em português tomada em consonância com a musicalidade da canção e o tema da letra. Composto por duas sílabas formadas igualmente por uma consoante e uma vogal, o vocábulo cabe dentro do sistema linguístico japonês pois é constituído de uma das suas possibilidades de formação silábica — há ainda a ocorrência de um único som vocálico, um som nasal, e o som de uma consoante junto de um ditongo. Além disso, existe na língua japonesa uma sequência sonora similar à “pato”: o advérbio *patto* (comumente escreve-se パト)

ツと ou ぱつと), significando que algo acontece “de repente”, “subitamente”, “repentinamente” e “rapidamente”; ou seja, também em sua semântica, *patto* se aproxima dos valores da “tematização” de Tatit (2002).

A partir disso, a palavra *patto* foi escolhida para equivaler a “pato” no texto de chegada; mas em uma versão alternativa às que prevalecem no idioma: パツト. De natureza onomatopaica, *patto*, quando grafada パツと, mantém essa origem explicitada na seção *pat* escrita em *katakana* — sistema utilizado para representar a maioria das onomatopeias, entre outras funções. A sílaba restante, *to*, indicativa de advérbio, é escrita em *hiragana* — sistema que tem dentre suas aplicações a escrita de flexões verbais e adjetivas, preposições e conjunções. Por conseguinte, pode-se pensar que a variante パツと toma a palavra mais por sua função do que por sua origem. Quanto a パツト, é escrita totalmente em *katakana*, o que lhe assinalaria um caráter de onomatopeia em toda a sua extensão. Além disso, entre as funções do *katakana* está a referência a animais; condição que embasa ainda mais a aproximação *pato*/パツト. Definida essa relação, apresentamos abaixo a primeira estrofe da letra em japonês sucedida de sua transcrição sonora e da porção respectiva do texto de partida — esse sistema se seguirá na apresentação das seguintes seções do texto:

パツト
やさしく歌ってきたパタン
パタパタぱちっとこれサンバ
マヘッコもペラペラ
patto
yasashiku utatte kita patan
patapata pachitto kore sanba
mahekko mo perapera

O *pato*

vinha cantando alegremente, quén, quén,
quando um marreco sorridente pediu
para entrar também no samba, no samba, no samba.

Prosseguindo na análise da primeira estrofe da letra em português, a seção “vinha cantando alegremente” foi vertida de modo mais próximo ao seu significado literal, através da frase *yasashiku utatte kita* — *yasashiku* sendo a forma adverbial do adjetivo *yasashi* (“feliz”); *utatte* é uma variação do verbo *utau* (“cantar”); e *kita* o verbo *kuru* (“vir”) no passado. O *patan* que sucede esse trecho, sendo uma onomatopeia referente ao estampido produzido por uma porta ou tampa batendo, aproxima-se do som de *patto* e, por extensão, tem na versão a função de mimetizar parte do ritmo do samba — o surdo, cujo ritmo, definido por Garcia (1999, p. 22), por vezes é constituído de um ataque de menor intensidade (o *pa*) que precede o acento principal (o *tan* — no qual mesmo a nasal “n” direciona o segmento para um som mais grave como o do surdo).

Ainda no segundo verso, tem-se a onomatopeia “quén, quén”, referente à voz do pato e das demais aves que aparecem na letra. Porém, aludindo à relação palavra>linguagem verbal>música, é preciso considerar sua ocorrência em relação a um componente musical. Na consagrada versão de “O Pato” gravada por João Gilberto no disco **O amor, o sorriso e a flor** (1960), o valor musical de “quén, quén” pode ser percebido pela relação percussiva que estabelece com a batida do violão quando é cantado pela primeira vez; e ainda, na segunda vez em que aparece, quando é entoado simultaneamente com o instrumento de sopro que performa o arranjo. No contexto da versão, foi buscada a manutenção dessa característica rítmica que alude ao elemento musical da canção, ainda que a relação com o grunhar do pato — *gaagaa*, em japonês — não tenha sido ressaltada. Assim, o texto em japonês apresenta a expressão *patapata pachitto*. Observando as sonoridades de pato, as quais,

como já dito, podem remeter à mimetização do ritmo do samba na voz, a escolha tradutória busca ressaltar o elemento percussivo sugerido pela letra, sem ignorar de todo o estrato semântico. *Patapata* refere-se a “pancadas leves”, “ruídos repetidos” e ao barulho de passos. Pensando no contexto de uma seção rítmica do samba, esses significados associam *patapata* ao gênero musical pelos vieses imagético e físico/sonoro; por outro lado, sua função como onomatopeia para o barulho de passos conversa com movimento do pato, até então a única ave engajada no samba: “o pato / vinha cantando alegremente quén, quén”.

A palavra *pachitto* refere-se a um som rápido associado a pequenos objetos metálicos — como o barulho quando se fecha uma bolsa — e também ao estalar de dedos. Além disso, é um advérbio que expressa a condição de estar com os olhos bem abertos. Novamente, as primeiras acepções da palavra, assim como sua sonoridade, se aproximam do ritmo do samba; enquanto sua semântica relativa à abertura dos olhos dialoga com a situação apresentada na letra: gradativamente, diversas aves veem o pato cantando um samba e, inebriadas pela música, resolvem se juntar ao companheiro. Assim, *pachitto* pode ser interpretado como a expressão de deslumbramento das outras aves ao verem e ouvirem o pato e seu samba.

Além do pato, a primeira estrofe apresenta também o marreco, que, sem demora, se junta ao samba que está sendo entoad. Na versão, essa cena foi traduzida substituindo o adjetivo “soridente” pelo advérbio onomatopaico *perapera*, que expressa a ideia de destreza. Aliado à *mo* (que pode ser traduzido como “também”), sinaliza como tanto o pato como o marreco são “ases” no samba — situação coerente com a narrativa da letra, a qual, como vimos, destaca o encantamento das várias aves quando veem o samba sendo entoad. Ademais, a escolha tradutória para “marreco” foi a transcrição da palavra para o idioma japonês: *mahekko* — método comumente utilizado no idioma para a assimilação de palavras estrangeiras. Tal decisão foi especialmente motivada pela possibilidade rítmica do *sokuon* da penúltima sílaba.

Esse preceito se manteve na abertura da segunda estrofe, na qual “ganso” foi traduzido como *ganso*. Contudo, como se verificará abaixo, a tradução de “cisne” não foi realizada através da transcrição dessa palavra para o japonês. Considerando sua fisicalidade sonora, *hakuchô*, a palavra para “cisne” em japonês foi a preferida para a versão. Como liberdade poética, *hakuchô* foi convertido *pakuchô* — aproveitando-se de outra característica da língua japonesa de transformar o “h” em [p] quando precedida de determinadas sílabas — buscando se aproximar da fonética de *patto* e remeter ao samba. Eis a segunda estrofe:

ガソ
ぽかんとしてぱったりパタン
パタパタぱちっとパクチョウと
パーティ一ぱつたりと
ganso
pokan toshite pattari patan
patapata pachitto pakuchô to
paatii pattari to

O ganso
gostou da dupla e fez assim quén, quén,
olhou pro cisne e disse assim, vem, vem,
que o quarteto ficará bem, muito bom, muito bem.

O segundo verso, *pokan toshite pattari patan* — que repete a onomatopeia *patan* do primeiro verso —, foi composto privilegiando o som das consoantes [p] e [t], bastante recorrentes. Tomada pelo seu caráter semântico, esse trecho significa algo como “estava ‘à toa’ e, de repente, ‘pam!'”, substituindo a narração da ação “o ganso / gostou da dupla” por uma descrição do modo como ela aconteceu no sujeito. *Pokan* pode se referir à “distração”, “falta de algo para fazer” e *toshite* ao fato de se estar nessa condição. Além disso, *pattari*

compartilha com *patto* a semântica — “de repente, repentinamente” — e a sonoridade das consoantes [p] e [t]; e, por isso, também refere aos efeitos da “tematização” de Tatit (2002). Na terceira linha, temos novamente a sequência “*patapata pachitto*” — desta vez, precedendo a aparição do cisne (*pakuchô*) e a conjunção *to* (“e”, “com”), sinalizando o ingresso do cisne ao agora quarteto musical animal. Na frase que finaliza a estrofe, reaparece a expressão *pattari*, formando com a palavra “niponizada” *paatii* a sugestão de que “de repente, fez-se uma festa”, em uma sequência que une aliteração e variação rítmica (as mesmas vogais são longas na primeira palavra e breves na segunda; além da pequena pausa induzida pelo *sokuon*).

Na terceira estrofe — transcrita abaixo —, retorna o verbo “cantar”, precedido da expressão *pakupaku*, que descreve a situação de uma boca abrindo e fechando. Assim, no texto vertido há a formação da imagem das aves cantando, a qual remete ao ensaio que é referido na letra em português:

パクパク歌っているパシヤパシヤパシヤパシヤ
チコチコ・ノ・フバーパリっとした
pakupaku utatteiru pashapasha pashapasha
chiko chiko no fubaa paritto shita

Na beira da lagoa foram ensaiar;
para começar, o tico-tico no fubá.

A “beira da lagoa” foi substituída pela referência ao som de batidas na água através da onomatopeia *pashapasha*, em uma escolha voltada para a sonoridade. A presença da consoante fricativa [ʃ] ameniza, até certo ponto, os cortes provocados pelos recorrentes [p] e [t], sendo um ponto de contraste em relação ao [t] que verá um meio termo no [tʃ] de “*chiko chiko*”. Essa interação, por sua vez, justifica parte da escolha pela transcrição japonesa para o nome do consagrado choro brasileiro. A outra porção se explica na intenção de explicitar

a alusão à canção anterior, com o intuito de dialogar com o chamado *honkadori* — procedimento poético da poesia japonesa que “consiste em utilizar em um poema novo um ou mais versos de um poema já existente” (CUNHA, 2019, p. 34). Por fim, a expressão *paritto shita*, que tem entre suas possíveis interpretações a ideia de algo “bem-feito” ou “estiloso”, funciona como um comentário elogioso à performance das aves. Assim, também manifesta, antecipadamente, a presença do sujeito que observa a cena do samba aviário — na letra em português, o narrador aparece apenas na última estrofe, em “mas eu gostei do final”.

Passando para a seção final da letra, percebe-se a manutenção da ênfase na sonoridade percussiva de [p] e [t] — especialmente nas três primeiras linhas:

パタパタパタンパットの声
ボトボトパクチヨウパンディロ
びたりとぼちゃんと
水の音と
完璧なサンバ
patapata patan patto no koe
potopoto pakuchô pandeiro
pitari to pochan to
mizu no oto to
kanpeki na sanba

A voz do pato era mesmo um desacato;
jogo de cena com o ganso era mato;
Mas eu gostei do final,
quando caíram n’água
ensaiando o vocal:

Enquanto o verso inicial associa as onomatopeias *patapata* e *patan* à voz (*koe*) do *patto*; o segundo aproxima a onomatopeia *potopoto* do som de *pakuchô* (versão aqui proposta para “cisne”). Tal mudança na ave apresentada — no texto de partida o ganso é que é explicitado — foi motivada pela predileção pelo efeito rítmico da letra. Ainda sobre esse verso, há outra alteração: enquanto, em português, há a referência ao “jogo de cena” do ganso; na letra em japonês a performance musical do animal é destacada por uma decorrência física. Com *potopoto* se referindo à condição de suor escorrendo, e *pandeiro* sendo a palavra japonesa para “pandeiro”, busca-se a construção da imagem de um cisne que transpira devido à intensidade de sua execução musical. Na terceira linha, busca-se descrever a queda das aves na lagoa — cena que finaliza a letra em português: enquanto *pitari to* pode sugerir os significados de “muito junto”, “repentinamente” e “dançar bem”, *pochan to* remete ao barulho da água; assim, tem-se a constituição da cena final. Por fim, a última linha alude ao segmento “mas eu gostei do final” da letra de partida. Porém, ao invés de explicitar o narrador em primeira pessoa e sua impressão da cena — já sugeridos pela expressão *paritto shita* da estrofe anterior —, associa o barulho da água (*mizu no oto*) causado pelo tombo das aves à própria composição do samba: *kanpeki na sanba* significa “um samba perfeito”. Ademais, a expressão *mizu no oto* funciona ainda como um *honkadori*, fazendo referência ao clássico haicai de Matsuo Bashô:

古池や蛙飛び込む水の音
furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto

o velho lago
o sapo pula
barulho d’água

Tal estratégia intenciona a inserção da versão japonesa de “O Pato” na “língua-cultura-história” correspondente, através de uma possível maior

identificação do público ouvinte com a letra cantada a partir da referência intertextual. Em relação à seção final, na qual a voz do pato é entoada repetidamente; optou-se em reproduzir a voz do animal tal como é representada no idioma japonês:

ガーガーガーガー¹
gaagaa gaagaa
gaagaa gaagaa

Quén, quén, quén, quén,

Enquanto a onomatopeia “quén, quén” é um elemento recorrente na letra em português também pela sua sonoridade e consonância com os arranjos musicais da canção, no texto em japonês, *gaagaa* majoritariamente deu lugar a palavras com prevalência das consoantes [p] e [t], visando a ênfase rítmica. Apesar disso, buscando evitar o apagamento por completo da exposição das vozes dos animais — a qual é uma idiossincrasia da letra de “O Pato” —, na parte final de “Patto”, a onomatopeia *gaagaa* foi utilizada. Assim, em ambas as línguas, a canção termina com as aves reproduzindo suas vozes naturais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A versão em língua japonesa da letra da canção “O Pato” foi composta através de uma perspectiva tradutória criativa e experimental do ponto de vista da abordagem do sistema linguístico; consequentemente, a relação construída com o texto de chegada não procurou a transparência, mas sim equivalências entre as duas “línguas-culturas-histórias”. Aproveitando-se da sonoridade e do ritmo intrínseco à palavra “pato” expresso em suas consoantes, e também da sua proximidade com o advérbio *patto* em japonês, foi elaborado um texto cujo caráter rítmico é prevalente. Mesmo com o significado do texto de partida não

deixando de ser a “baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS, 2006, p. 35), a exploração de peculiaridades sonoras de termos da língua japonesa — especialmente onomatopeias — foi predominante na formação da letra. Essa escolha buscou associações do idioma com a musicalidade bossa-nova, observando efeitos estéticos que surgem a partir da própria fisicalidade dos componentes linguísticos no momento em que o texto é cantado.

Tomado como composição em língua estrangeira, o processo de versão operou com uma perspectiva mais analítica do idioma japonês orientada pelo conceito de “exofonia”. Assim, o elo entre significado e significante se mostrou maleável ao ponto de estarem as conexões entre os elementos linguísticos da letra alicerçadas em propriedades fônicas, anexando a sintaxe e a semântica das frases à sonoridade das palavras. Também incrementaram o procedimento apreciações a respeito da língua japonesa dentro da relação texto/música considerando o contexto da performance da canção. Assim, buscou-se a sistematização de uma proposta poética para a criação de versões de letras bossa-nova para o idioma japonês.

REFERÊNCIAS

- ALBIR, Amparo Hurtado. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- BOSCO, Francisco. Em artigo, o ensaísta e letrista Francisco Bosco fala sobre os 'momentos 'Shimbalaie' da música. *Extra*. 22/02/2010. Disponível: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/em-artigo-ensaista-letrista-francisco-bosco-fala-sobre-os-momentos-shimbalaie-da-musica-89872.html>. Acessado em: 04/01/2023.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

- BURNETT, Henry. João Gilberto e o Japão. *Revista Caliban*, 26/10/2019. Disponível: <https://revistacaliban.net/jo%C3%A3o-gilberto-e-o-jap%C3%A3o-5e4c4181c5a0>. Acessado em: 04/01/2023.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CUNHA, Andrei. *Cem poemas de cem poetas*: a mais querida antologia poética do Japão. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2019.
- DAUDT, Marianna Ilgenfritz. *A tradução como temática literária*: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada. Dissertação (Mestrado em Teoria, Crítica e Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 113. 2019. Disponível: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/204624/001108419.pdf>.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GILBERTO, João. *O amor, o sorriso e a flor*. Direção Artística: Aloysio de Oliveira. Compositores: Antônio Carlos Jobim, Dorival Caymmi, Newton Mendonça, et al. Rio de Janeiro: Odeon, 1960.
- JOBIM, Antônio Carlos (música/letra); MENDONÇA, Newton (música/letra). *Caminhos cruzados*. Canção, 1958.
- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução: Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MESCHONNIC, Henri. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, Jean-René. *A tradução e seus problemas*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- MIZUTANI, Osamu; MIZUTANI, Nobuko. *An introduction to modern Japanese*. Tóquio: The Japan Times, Ltd., 1977.
- NAKAHARA, Jin. João Gilberto e o triângulo musical. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAVAN, Cláudia; NEUMANN, Gerson. A literatura exofônica de Yoko Tawada: uma literatura em constante movimento. *Polifonia*, v. 27, p. 38. Cuiabá: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso, 2020. Disponível:

https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/issue/view/63_3/148. Acessado em: 04/01/2023.

PINTO, Marino (letra/música); ROSSI, Mário (letra/música). *Que Será?*. Canção, 1950.

ROBERTS, Martin. ‘A new stereophonic sound spectacular’: Shibuya-kei as transnational soundscape. *Popular Music*, v. 32, p. 111. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

SAKAO, Hidenori. Um passeio sobre o intercâmbio musical nos 125 anos do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e o Japão. Tradução: Carlos Hideaki Fujinaga. *Jornal Nippak*, 28/02/2021. Disponível: <https://www.jnippak.com.br/2021/artigo-um-passeio-sobre-o-intercambio-musical-nos-125-anos-do-tratado-de-amizade-comercio-e-navegacao-entre-o-brasil-e-o-japao/>. Acessado em: 03/01/2023.

SILVA, Jaime (letra/música); TEIXEIRA, Neuza (letra/música). *O Pato*. Canção, circa 1945.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Recebido em 01/12/2022.

Aceito em 15/02/2023

L'EXTREME CONTEMPORAIN – QUEBEC

Luciana Rassier¹

AMRIT, Hélène; RAO, Vijaya (org.). L'extrême contemporain — Québec. Nova Délhi: Goyal, 2021.

Resumo: Resenha de *L'extrême contemporain — Québec*. AMRIT, Hélène; RAO, Vijaya (org.). Nova Délhi: Goyal, 2021.

Palavras-chave: Extremo contemporâneo; Quebec; Memória coletiva; Inventário das ausências; filiação.

Abstract: Review of *L'extrême contemporain — Québec*. AMRIT, Hélène; RAO, Vijaya (org.). New Delhi: Goyal, 2021.

Key-words: Extreme contemporary; Québec; Collective memory; Inventory of absences; Affiliation.

A noção de “extremo contemporâneo” interpela, instiga reflexões e exige releituras, ajustes e ressignificações constantes. Frequentemente, uma

¹ Professora associada de Língua francesa e de Literaturas de expressão francesa no departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Literatura Brasileira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Pós-Doutorada em Literatura e Memória em Contextos Multi e Transculturais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015). Pós-Doutorado em Literatura Comparada e Tradução, Université de Rennes 2, França (2015-2016). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2821-9851>. Email: lucianarassier2020@gmail.com.

“inquietante estranheza” (*das Unheimliche*) nos toma, face ao mundo em que nos inserimos, mas que se recusa incessantemente a caber em classificações ou conclusões estanques. A fim de contribuir à discussão e à compreensão desse período no Quebec, *L'extrême contemporain — Québec*, publicado em língua francesa em 2021, pela editora Goyal, de Nova Délhi, e organizado por Vijara Rao, professora no *Centre for French & Francophone Studies* da *Jawaharlal Nehru University* e por Hélène Amrit, professora de literaturas de expressão francesa da *Université de Limoges*, reúne onze artigos e uma entrevista com a escritora sino-canadense Ying Chen. Fruto de um colóquio que aconteceu presencialmente em Nova Délhi em fevereiro de 2020, essa obra foi pensada de modo a privilegiar a pluralidade de vozes, perspectivas e percursos na medida em que os autores são pesquisadores sêniores e júniores, oriundos de lugares tão diversos quanto Áustria, Brasil, Canadá, Croácia, França, Índia e Itália e atuando em diferentes áreas de conhecimento, a saber, cinema, história, história da arte, lexicologia, literatura, literatura comparada, sociolinguística, tradução e teatro. Essa multiplicidade é enfatizada pelas organizadoras no texto de introdução, “*Mélange générationnel, mélange des domaines, mélange des pays, des cultures et des langues, inscrit dans un contexte dépaysant pour les européens et les américains*” (AMRIT; RAO, 2021, p.01). Se todos os trabalhos se referem a diferentes manifestações culturais do Quebec, as temáticas são variadas, assim como os autores e autoras analisados: Carola Saavedra (Brasil), Linda Lê (França), Marie Vieux-Chauvet (Haiti), os quebequenses Catherine Mavrikakis, Michel Noël e Sonia Perron, a sino-canadense e exófona Ying Chen e o inclassificável nômade cultural Dany Laferrière.

Organizados em duas partes divididas em duas subpartes (“*L'inventaire des absences: de la filiation... à la mémoire collective; Graffiti sur un mur à venir: des enjeux politiques... aux enjeux de création*”), os trabalhos que compõem o livro convergem para o caráter “desconcertante” das obras do extremo contemporâneo, que não buscam corresponder às expectativas dos leitores,

mas sim modificá-las, como já apontava Dominique Viart (2008) em estudo emblemático sobre o período.

No grupo de trabalhos que se interessam à filiação, Doris Eibl analisa a obra *La ballade d'Ali Baba* de Catherine Mavrikakis, composição de episódios vividos ou inventados, de lembranças reconstituídas a partir de fotografias e objetos, fatos, ficções, demonstrando como a narrativa desse Outro, que são os antepassados, pode levar a si mesmo. A narradora Érina é visitada pelo espectro do falecido pai, tornando-se uma profanadora de túmulos, no sentido próprio e figurado, em uma escrita memorial de dimensão arqueológica. Já Zilá Bernd compara essa mesma obra ao romance *Com armas sonolentas* de Carola Saavedra, e enfatiza, por um lado, o papel da memória intergeracional e “as estratégias de desvelamento da invisibilidade e da inaudibilidade” da ancestralidade, e, por outro lado, o “inventário das ausências” e o caráter desconcertante dessas narrativas. Partindo dos conceitos de *Unheimlich* (FREUD, 1919) e de duplo (RANK, 1971), Mohar Daschauhuri reflete sobre o fantástico nas obras de Ying Chen e de Linda Lê, nas quais o exílio engendra a culpa pela ruptura e/ou o desdobramento face a uma voz oriunda do passado. Personagens fragmentados e narradores instáveis revelam-se incapazes de fazer o “inventário das ausências”. A abordagem comparatista que Rebecca Vedavathy Brindavan faz das obras de Dany Laferrière e de Marie Vieux-Chauvet prioriza a perda da transmissão na representação literária de figuras e símbolos do sincretismo religioso no contexto da literatura quebequense de origem haitiana e da literatura haitiana através do conceito de *religioscapes* (MCALISTER, 2005) no que tange ao eixo espacial e de literatura desconcertante (VIART, 2013) para o eixo temporal.

Abrindo o bloco de três capítulos consagrados mais especificamente à memória coletiva, Mirna Sindičić Sabljo interessa-se pela recriação da experiência traumática e pelos processos da memória em romances de Michel Noël e de Sonia Perron que reescrevem a memória coletiva ao retratar os

pensionatos de crianças autóctones do Quebec. Aliando questionamentos sobre a escrita de textos dramatúrgicos e apropriação cultural, Geneviéve Bélisle investiga a cultura dos Mi'gmaq da Gaspésie refletindo sobre as possibilidades e os dilemas de se falar sobre o Outro a partir de um imaginário multicultural. Com uma visão diacrônica do teatro quebequense de 1945 a 2015, fruto de um trabalho coletivo desenvolvido durante oito anos e que resultou na publicação de uma obra pela editora *Les Presses de L'Université de Montréal* em 2020, Yves Jubinville retraça os jalões cronológicos, as personalidades e as instituições marcantes, interrogando-se sobre o futuro e as mutações dessa “arte viva”, fragmentada e multicultural.

A subparte que trata de questões políticas inicia pelas observações de Anne Tréanier sobre uma mutação do ideal nacional a partir da análise das narrativas das esculturas da fachada da Assembleia Nacional e da *Fresque des Québécois*, ambas do século XIX. A historiadora aponta a mudança de uma narrativa do Quebec como “nação cultural” para uma “cultura da nação” e destaca que a leitura do afresco permite constatar que o passado segue vivo no presente, assim como o futuro. Por sua vez, a lexicógrafa Nadine Vincent propõe uma análise de citações de obras do Quebec utilizadas no dicionário quebequense *Usito* e no dicionário francês *Petit Robert 2021*, vindo a concluir que, naquele, tais citações ilustram utilizações panfrancófonas, enquanto que, neste, exemplificam principalmente especificidades linguísticas e culturais quebequenses. É à produção recente de HQs em Montreal e à tradução de HQs do francês para o inglês que Anna Giaufret consagra seu estudo, que abarca casos de tradução e de autotradução, com ênfase nas especificidades quebequenses da língua e suas respectivas estratégias de tradução cultural. Também são evocadas características do sistema editorial e perspectivas do mercado francófono face à produção anglófona, mais abundante.

As questões de criação ocupam o primeiro plano no capítulo de Kusum Aggarwal, que se debruça sobre romances de Dany Laferrière para averiguar

como o escritor, originário do Haiti, liberta-se de um imaginário nacional, inscrevendo-se em um nomadismo cultural e construindo, por *mise en abîme*, personagens de autores que transitam entre diferentes culturas. O livro encerra com uma entrevista que Ying Chen concede a Hélène Amrit e Vijaya Rao. Nascida em Xangai em 1961, a escritora sino-canadense, que estreou na literatura em 1992, é poliglota e exófona, pois escreve romances e ensaios preferencialmente em francês, traduzindo suas obras para o mandarim e o inglês. Nessa entrevista, além de discorrer sobre a literatura-mundo, a apropriação cultural, a mobilidade dos gêneros textuais, das fronteiras e das culturas, Ying Chen afirma que sua obra corresponde a uma “literatura vacilante sem mundo”, por interpelar não só questões de espaço mas também de temporalidade – relacionando-se, assim, ao que Ottmar Ette define como a “literatura sem morada fixa”.

Esta coletânea de artigos vem se somar aos anais do colóquio publicados, graças ao empenho de Zilá Bernd, na revista eletrônica *Interfaces Brasil-Canadá* em 2020. Ambas as publicações, com públicos e alcances diferentes, representam uma importante contribuição às reflexões de áreas como cinema, história, história da arte, lexicologia, literatura, literatura comparada, sociolinguística, tradução e teatro sobre o extremo contemporâneo, que é, na imagem de Michel Chaillou, um cartaz que mal se descola do presente (CHAILLOU, 1987). Para compreender essa época multifacetada, que é ao mesmo tempo familiar e estranha, desconcertante, a escolha metodológica de multiplicar vozes, temáticas e pontos de vista produziu uma obra polifônica e instigante, cuja leitura traz elementos de resposta e incita a novas interrogações e pesquisas.

- AMRIT, Hélène; RAO, Vijaya (org.). *L'extrême contemporain — Québec*. Nova Déhli: Goyal, 2021.
- CHAILLOU, Michel. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Montreal: FIDES, tomo 5, 1987.
- ETTE, Ottmar. A transarealidade das literaturas do mundo. América Latina entre Europa, África, Ásia e Oceania. Trad. Cláudia Fernanda Pavan. In: NEUMANN et al. (Org.). *Arquipélagos. Estudos de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Ed. Bestiário, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche* (1919). Tradução de Marie Bonaparte e E. Marty. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi.10.10.1522/030149457>.
- MCALISTER, Elizabeth. Globalization and the religious Production of Space. *Journal for the Scientific Study of Religion*, v.44, n.3, 2005, p.249-255.
- RANK, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill : University of North Carolina, 1971.
- VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. T.2. Paris: Bordas, 2008.
- VIART, Dominique. Au risque du contemporain. Pour une critique des enjeux. *Les temps modernes*, v.1, n.672, 2013, p.242-253.

Recebido em 01/02/2022.

Aceito em 15/02/2023.

(SELF)TRANSLATED

Magali Sperling Beck¹

Restless,
a wanderer of sorts,
inhabited by a language
that is not my own,
deciphering a landscape
I sometimes call home,
baffled
by those brilliant goldenrods
blooming
amidst the maroons,
oranges, violets, and reds
of already fallen
leaves.

¹ Doutora em Inglês (Literaturas de Língua Inglesa) pela University of Alberta - Canadá. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Trent University – Canadá. Professora Adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2593-0031>. E-mail: magalisperling@gmail.com.

Vigilant,
a collector of sorts,
I gather
the muffled whispers
of falling snow,
the smoky trails
of burning cedar,
the icy shield
of river waters
dissolving
in early Spring –
unfolding memories I hide
between the pages of my books.

Determined,
a calligraphist of sorts,
I carve a new alphabet
on ancient rock,
Precambrian rock,

tracking the layered secrets
of the escarpment.

When language falters,
I paddle the cold waters
of Mazinaw Lake –
its depths,
a sanctuary
for the untranslatable.

Inscribed,
with a foreign topography of sorts,
I am.

REMINISCENCES

Magali Sperling Beck¹

I'm walking on the land.

My shoes feel heavy
as they carry the dust
of other roads.

Pretending lightness,
I carefully press
my feet on the gravel,
tracing the rocks with my soles.

At the lookout point,
the Otonabee absorbs the sky.
Translucent clouds tattoo the dark waters
where a mirrored image of myself

¹ Doutora em Inglês (Literaturas de Língua Inglesa) pela University of Alberta - Canadá. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Trent University – Canadá. Professora Adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2593-0031>. E-mail: magalisperling@gmail.com.

dwells in the abundance
of a parallel world.

Sudden ripples of a skipping stone
interrupt
this forged sense of belonging.

When I look up,
geese already flying south
take me to another,
more familiar,
shore.

With reminiscences of salt
on my mouth
I continue to walk.